

Ediția a XIX-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România” (București, 20–21 aprilie 2023).

În mod devenit deja tradițional, sesiunea din anul 2023 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și de Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (orele 10.00 – 10.30), cuvinte de salut au fost rostite de către CĂLIN-ALEXIU STEGEREAN, director general al Muzeului Național de Artă al României, de către ADRIAN-SILVAN IONESCU, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și de către acad. CORNELIA-SABINA ISPAS, președinte a Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române.

Ședința de dimineață (10.30 – 11.30) a primei zile a sesiunii a fost moderată de către CONSTANTIN CIOBANU, șeful compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări științifice.

Prima comunicare, intitulată „Zodiacul (divinație și magie) în epoca Hoardei de Aur, în lumina unei descoperiri arheologice din Republica Moldova” i-a aparținut lui EUGEN NICOLAE, de la Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române. Autorul a subliniat că divinația pe baza zodiacului s-a răspândit în Europa în epocile elenistică și romană și a ajuns cu siguranță și la Dunărea de Jos. Dezvoltată în lumea islamică, divinația pe baza zodiacului a ajuns și în teritoriile românești aflate sub dominația Hoardei de Aur, având în acest moment mărturia adusă de descoperirea unui disc cu zodiac în satul Furceni, comuna Ivancea, raionul Orhei, Republica Moldova. Este vorba de un mic disc astrologic de metal comun (diametru 5,9 cm), cu marginea în dodecalob, formă rezultată din înșiruirea spre margine a 12 medalioane cu semnele zodiacului (incizate). Spre interior, gruparea de semne zodiacale se sprijină pe o bandă circulară care include o inscripție de aspect cufic (nedescifrată). În câmpul circular din centru se află medalioanele cu cele șapte planete – șase dispuse circular în jurul medalionului soarelui. Pe revers, discul prezintă o verigă prin care trece un fir de suspensie compozit, realizat din alte aliaje: un fir simplu în interior, îmbrăcat de un fir mai subțire încolăcit, cu spiralele libere (resort), cu excepția unei mici porțiuni (locul cel mai solicitat în purtarea atârnată), în care sunt solidarizate prin lipirea unei mici bucați de metal. Deși discul pare a fi fost realizat de meșteri abili, caracterul schematic al reprezentărilor (inclusiv inscripția) sugerează imitarea unei piese de bună calitate, provenită din Orientul islamic. Reprezentări similare ale planetelor și zodiilor sunt cunoscute pe piese orientale de ceramică și de metal, de foarte bună factură, datând din aceeași epocă. Autorul a emis și câteva considerații privind funcția piesei (mai degrabă apotropaică decât servind la divinație) și proveniența ei (cel mai probabil un rezultat al jefuirii orașului oriental de la Orheiul Vechi), ca și asupra posibilității ca forma sau decorul unor obiecte descoperite în zonă, unele sigur cu rol apotropaic, să sugereze grupul planetelor din reprezentările zodiacului.

ANNA ADASHINSKAYA de la Centrul de Studii Ruse a Universității din București a susținut în limba engleză comunicarea „Visitors and Keepers of St. Nicholas Church in Bălinești According to Its Graffiti” (rom.: „Vizitatori și păstrători ai Bisericii Sf. Nicolae din Bălinești potrivit graffitiilor ei”). Autoarea a amintit că pe pereții bisericii Sf. Nicolae din Bălinești, se găsesc numeroase graffiti care atestă istoria folosirii și a vizitelor acestui lăcaș de cult. Chiar și datarea edificiului în 1494 se bazează pe un graffiti din

absidă. Totuși, în cursul restaurării, multe dintre aceste graffiti au fost chituite și integrate cromatic, devenind prin urmare ilizibile. În comunicarea ei, autoarea a prezentat conținutul acelor graffiti pe care a reușit să le descifreze pe baza fotografiilor de dinainte de restaurare. De asemenea, ea a analizat dispunerea acestor inscripții în spațiul bisericii. Astfel, la lumină au ieșit trei grupuri de autori de graffiti: 1) preoții și diaconii care au slujit în biserică în diferite vremuri, 2) membrii familiei ctitorului, Tăutuleștii, și 3) diverși vizitatori ocazionali. Membrii primului grup au lăsat multe inscripții scurte atestându-le numele și data, în principal (dar nu exclusiv) în absida bisericii. Tăutuleștii par să dețină dreptul ctitoricesc asupra bisericii în secolele XVI–XVII, iar inscripțiile confirmă înmormântarea lor în pronaosul bisericii, precum și numirea lor în rândul diaconilor din Bălinești. Printre vizitatorii bisericii, se numără mai multe personalități atestate de alte documente istorice, precum diaconul Constantin Udrea Gânscoș (Gânscoș), menționat în actele de judecată din vremea lui Vasile Lupu (1634–1653), sau Ieremia Logofăt, menționat în 1598. Judecând după prezența acestor persoane la Bălinești, curtea Tăutuleștilor continua să joace un rol social și politic important de-a lungul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, în timp ce amplasarea inscripțiilor acestor vizitatori în pronaosul bisericii poate sugera folosirea acestui spațiu drept loc de întâlnire. În sfârșit, în absida bisericii, lângă nișa folosită ca jertfelnic, se află cel puțin cinci seturi diferite de pomelnice care îi comemorează pe ctitori și pe membrii familiilor lor, precum și pe preoții și diaconii care au slujit la Bălinești. Nicolae Iorga a publicat parțial unul dintre aceste pomelnice, însă le-a neglijat pe celelalte patru. Or, merită a fi notat faptul că unul din pomelnice confirmă identificarea soției lui Ioan Tăutul cu Magdalena – ipoteză susținută de Corina Popa, dar respinsă de Ștefan Gorovei.

CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a prezentat comunicarea „Noi descoperiri și ipoteze despre iconostasele Mănăstirii Dragomirna (secolele XVII – XVIII)”. Autoarea a amintit că astăzi în biserică Pogorârea Sfântului Duh a Mănăstirii Dragomirna, jud. Suceava, – ctitorie a Mitropolitului Anastasie Crimca și a fraților Luca și Simion Stroici de la 1602–1609 – se află instalat un iconostas din lemn sculptat și aurit, despre care istoriografia afirmă că provine de la Mănăstirea Solca și că datează din 1613, fiind transferat în actuala poziție în anul 1793. În realitate doar un mic fragment al acestui iconostas poartă marca stilistică a epocii Movileștilor, restul fiind o lucrare unitară de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, executată în stil baroc ucrainean cu elemente de rococo, datată 1781 și semnată „ieromonah Kaliist Barnovschi iconopiseț”, inscripție care nu a fost citită și publicată până astăzi. Cercetări recente au relevat faptul că icoanele împărătești din iconostasul bisericii mari de la Dragomirna, reprezentându-i pe Iisus Hristos Mare Împărat și Arhiereu și pe Maica Domnului cu Pruncul, au fost copiate cu fidelitate după o pereche de icoane provenite din atelierul țarului de la Kremlin, care se află în tezaurul Mănăstirii Putna și nu au fost făcute publice până la acest moment. Cea mai plauzibilă ipoteză este că aceste icoane de mari dimensiuni ar fi fost aduse de la Moscova de o delegație a mănăstirii Putna, condusă de Egumenul Filotei, care a mers să ceară donații de la Petru cel Mare în 1692. Se pune, așadar, problema precedentelor iconostase ale Mănăstirii Dragomirna, cele originare, de la începutul de secol al XVII-lea, a căror urmă s-a pierdut în timp. Despre primul iconostas al bisericii mari se spune că a fost dus în 1795 la Biserica Arbore, iar în prezent se află la Mănăstirea Solca, informație care nu este confirmată de evidența realității din teren. În bisericuța schitului mănăstirii Dragomirna, zidită la 1602, se află acum un al doilea iconostas, databil tot la finalul secolului al XVIII-lea, realizat în stil baroc ucrainean și pictat de un meșter moldovean. Având ca principal argument hramul deosebit de rar pe care biserică veche a mănăstirii îl are, anume Sfinții Enoh, Ilie și Ioan Teologul, dar și observații de ordin stilistic, cercetătoarea susține ipoteza referitoare la supraviețuirea unor fragmente din vechiul ansamblu – o ușă împărătească și o icoană cu hramul mai sus amintit – care se păstrează în biserică de lemn din Păușești, jud. Iași, și care au fost datate de către cercetătoarea Marina Sabados de la începutul secolului al XVII-lea.

Ședința de amiază (11.45 – 12.45) a fost moderată de către arhimandritul POLICARP CHIȚULESCU, consilier patriarhal și director al Bibliotecii Sfântului Sinod. În cadrul acestei ședințe, de asemenea, au fost audiate trei comunicări.

Prima comunicare – intitulată „Un text mistagogic inedit în Moldova secolului al XV-lea și implicațiile sale iconografice” – i-a aparținut VLAD BEDROS de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Cercetătorul a vorbit despre Manuscrisul 50 (fost 46) din biblioteca mănăstirii Putna, un Sbornic anonim de la finele secolului al XV-lea, care conține, între fol. 83v și 88r, un text mistagogic în două voleuri. Prima

parte reprezintă o explicare a momentelor liturgiei, de la intrarea sacerdotului în sanctuar până la împărțire, văzute în mod surprinzător ca o teatrală confruntare între un enigmatic înger al Domnului și un diavol. A doua parte reprezintă o *narratio animae utilis* cu un conținut bine cunoscut: viziunea călugărului care se îndoia că euharistia este chiar trupul lui Hristos. În cadrul comunicării vorbitorul a prezentat succint conținutul celor două voleuri ale dipticului mistagogic și le-a pus în legătură cu particularitățile iconografice ale picturii moldovenești contemporane circulației textului.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței – fiind intitulată extrem de laconic „Un pronaos – o iconografie” – a fost prezentată de către prof. emerit TEREZA SINIGALIA de la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Autoarea a subliniat faptul că restaurarea picturilor murale din interiorul bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți, comandate de către Ștefan cel Mare cam în același timp cu montarea lespezilor funerare pentru voievozii Moldovei din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, din naos, a schimbat percepția asupra programului iconografic din întreg spațiul sacru. În acest context, iconografia pronaosului, practic necunoscută anterior, a căpătat o pondere neașteptată în istoria artei medievale din Moldova. Temele se însiruie în registre clar individualizate pe pereți și, parțial, pe bolți: „Ciclul Arhanghelului Mihail”, „Menologul”, „Ciclul Sfintelor Femei”, grupat în jurul „Tabloului funerar al cneaghinei Anastasia”, fiica lui Lațcu Voievod, prima mare binefăcătoare a Episcopiei de Rădăuți.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe, intitulată „Un hrisov inedit, decorat cu icoana Sfintei Treimi, emis în favoarea Mănăstirii Radu-Vodă din București” a fost prezentată de către OANA-MĂDĂLINA POPESCU de la Biblioteca Academiei Române. Autoarea a vorbit despre un hrisov inedit, important atât prin formă, cât și prin conținut, păstrat la Arhivele Naționale Istorice Centrale. Este vorba despre un document din 3 februarie 1785, emis de Mihail Șuțu, domnul Țării Românești, prin care acesta îi întărea Mănăstirii Radu-Vodă (una dintre cele mai vechi, bogate și renumite comunități monahale din București, datând din a doua jumătate a secolului al XVI-lea), condusă la acea dată de egumenul Hrisant, câteva din privilegiile anterioare. Actul este decorat, în partea stângă a frontispiciului, cu icoana Sfintei Treimi (sub forma Ospitalității lui Avraam), hramul istoric al lăcașului de cult, piesa fiind, cel puțin până în momentul de față, singurul hrisov de acest tip al mănăstirii bucureștene, păstrat în colecțiile de documente interne, dar și unul dintre puținele acte de cancelarie ornate cu icoana Sfintei Treimi, pe care autoarea le-a descoperit în cercetările ei anterioare dedicate acestui subiect, atunci când a găsit doar 3 documente de acest fel. În partea dreaptă a frontispiciului, întâlnim și o personificare a Dreptății, dar sub chipul virtuții creștinești, după cum ne încredințează cuvintele scrise pe sulul de hârtie din mâna dreaptă a acesteia, la rândul lor, o raritate iconografică. Cercetătoarea a mai subliniat valoarea deosebită a hrisoavelor împodobite cu chipuri sfinte, care, dincolo de frumusețea artistică de netăgăduit, pun în lumină o ideologie politică, o mentalitate și o societate creștină. Căci, dacă este firesc să întâlnim icoane (miniate, gravate, pictate) pe cărți de cult sau de literatură religioasă – fie ele manuscrise sau tipărite – prezența icoanelor pe actele oficiale emise și semnate de domnii români constituie o mărturie despre un stat creștin, fie el și sub suzeranitate otomană în acea vreme.

Ședința de după prânz (orele 13.45 – 14.45) a fost moderată de către VLAD BEDROS, cercetător științific gradul III de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări.

Prima comunicare – având titlul „Noi teme iconografice și traseul lor în mediul monastic paisian (secolele XVIII–XIX)” – i-a aparținut monahiei ATANASIA VĂETIȘI de la Mănăstirea Stavropoleos din București. Autoarea a amintit de o serie de mutații – în sensul occidentalizării limbajului artistic – pe care le-a cunoscut cultura vizuală monastică în timpul mișcării paisiene din țările române (sec. XVIII–XIX). În arta icoanei apar teme iconografice sau elemente stilistice noi care pătrund, pe calea emigrației monahale, din spațiul slav în mănăstirile din zona Buzăului și a celor din Nordul Moldovei. Comunicarea s-a concentrat asupra câtorva icoane aflate în colecții muzeale mănăstirești și eparhiale, a arătat sursa iconografiei lor, traseul pe care au ajuns în spațiul românesc și ecoul pe care l-au avut în cadrul atelierelor locale.

A doua comunicare din cadrul ședinței, intitulată „Portrete din vechi tipărituri românești; studiu de caz: cuviosul Paisie de la Neamț” i-a aparținut arhimandritului POLICARP CHIȚULESCU de la Biblioteca

Sfântului Sinod. Autorul a amintit că în grafica vechilor noastre tipărituri portretistica s-a dezvoltat treptat, îmbogățind și ilustrând din ce în ce mai luxos, atât cărțile de cult, cât și alte lucrări religioase sau laice. Subiectul abordat a fost, în mod evident, aghiografia și scenele biblice. Vorbitorul a mai subliniat, că, în mod cu totul excepțional, în cărțile românești au fost reprezentate persoane ecleziastice aflate în viață sau care trecuseră de curând la cele veșnice. El și-a propus o incursiune în istoria acestor portrete tipărite și răspândite împreună cu cărțile în care au apărut, punând accentul pe cazul Sf. Cuvios Paisie de la Neamț (+1794).

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe, intitulată „Imaginea capitalei bizantine în interpretarea unui atelier florentin de cassoni din secolul al XV-lea” i-a aparținut lui CONSTANTIN I. CIOBANU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Scopul comunicării a ținut de demonstrarea afinităților de ordin stilistic și topografic existente între imaginea Constantinopolului din decorul unei „lăzi de zestre” (cassoni) executate între anii 1461 și 1465 de către atelierul florentin al lui Apollonio di Giovanni și Marco del Buono Giamberti și imaginea aceluiași oraș din fresca de secol XIV ce ilustrează strofa introductivă la „Imnul Acatist” de pe fațada bisericii Sfinții Petru și Pavel din insula Golem Grad a lacului Prespa (Macedonia de Nord).

Ședința de la orele 15.00 – 16.20 a sesiunii a fost moderată de către DANA JENEI, cercetător științific gradul II de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul ședinței au fost expuse trei comunicări.

OVIDIU CRISTEA de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române a avut prima comunicare, intitulată „Războiul cel lung în imagini: câteva reflecții pe marginea tablourilor lui Hans von Aachen și a portretelor lui Mihai Viteazul”. Autorul a menționat că înfruntările militare din timpul Războiului cel Lung (1593–1606) au fost susținute nu numai cu armele ci și cu o varietate de alte mijloace, condeiul sau penelul fiind adeseori folosite de tabăra Habsburgilor pentru a-și atinge obiectivele. O bună parte dintre asediile și bătăliile îndelungatului conflict habsburgo-otoman au avut o largă difuzare în știrile timpului și totodată în reprezentări iconografice. Asemenea știrilor, acestea din urmă au încercat să susțină legitimitatea conflictului și să convingă o audiență cât mai largă de derularea favorabilă a înfruntărilor. Un dosar exhaustiv al imaginilor referitoare la „Războiul cel Lung” urmează a fi întocmit. În comunicare cercetătorul și-a propus deschiderea unei discuții pe marginea *alegoriilor* lui Hans von Aachen realizate între 1604-1606 și păstrate de împăratul Rudolf al II-lea într-un dosar personal. Deși scopul acestor opere pare să fi avut un impact limitat, ele au avut în fapt o difuzare mult mai largă, copii ale unora dintre ele fiind trimise altor suverani europeni, iar unele au făcut obiectul altor reprezentări. Interesul pentru lucrările lui Hans von Aachen este multiplu. Pe de o parte este vorba de un discurs post-factum, operele sale fiind realizate la câțiva ani după evenimentele militare reprezentate; pe de altă parte unele lucrări reprezintă evenimente (bătăliile de la Șelimbăr, Guruslău și Teișani) în care au fost implicați și domni ai Țării Românești (Mihai Viteazul, Radu Șerban) și ar fi interesant de văzut dacă (și în ce fel) discursul imperial a reflectat această participare. În legătură cu acest aspect ar merita rediscutat și rostul jucat de reprezentările lui Mihai Viteazul în gravurile și tablourile din epocă și din perioada imediat următoare. A fost un rezultat al faimei de care s-a bucurat domnul Țării Românești sau, pe urmele unei ipoteze a profesorului Andrei Pippidi, inserarea portretului lui Mihai voievod s-a datorat altor rosturi? O comparație cu alte imagini difuzate de curtea de la Praga – în opinia cercetătorului – ar înclina spre al doilea răspuns.

IULIANA DUMITRAȘCU de la Muzeul Național de Artă al României a susținut comunicarea „Într-acolo și iarăși înapoi: circulația unui model microarhitectural în argintăria sud-est europeană (secolele XVI–XVIII)”. Autoarea a vorbit despre un chivot dăruit de voievodul Antonie Ruset în 1678 Mănăstirii Sf. Nicolae din Iași, aflat în prezent în patrimoniul MNAR, – chivot – care se înscrie tipologic într-o serie impresionantă de obiecte microarhitecturale decorate cu elemente de inspirație gotică, aflate preponderent în colecții din România și Serbia. Prototipul acestei serii pare să fie chivotul dăruit în 1569 de mitropolitul Gheorghe mănăstirii Sfânta Ecaterina de la Muntele Sinai, despre care există puține informații în literatura de specialitate. În comunicare cercetătoarea a încercat să sintetizeze informațiile cunoscute despre aceste obiecte și să prezinte câteva concluzii preliminare obținute în urma unei analize seriale.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe a fost cea a SIMONEI DRĂGAN de la Universitatea din București (Bursieră a Fundației Bonte) și de la Muzeul Național de Artă al României. Intitulată „Imaginea de

arhitectură în cercetarea istorică: grafica de monument în arta românească de secol XIX”, comunicarea și-a propus o explorare a valorii artistico-documentare a graficii de monument românesc din secolul al XIX-lea în lucrări aflate preponderent în fondul Muzeului Național de Artă al României. Autoarea a încercat să raporteze visul de descriere ‘neutră’/obiectivitate științifică în redarea vestigiilor istorice și a monumentelor arhitecturale prin artă (Stephen Bann) la practicile artistice din arta românească a celei de-a doua jumătăți a secolului și la obiectivele – uneori științifice, alteori comerciale – identificate. Artiștii analizați sunt Henri Trenk, Amedeo Preziosi și Carol Popp de Szathmári, antrenați, într-un fel sau altul, în procesul de construire a națiunii specific momentului. Autoarea a urmărit valorile artistice care au prevalat (de exemplu, scenografia pitorească) atunci când reprezentarea monumentului pierde din obiectivitate, dar mai ales modul cum au fost utilizate imaginile artistice ale principalelor monumente vizate în cercetarea istorică românească și pentru restaurări. Unii artiști, precum Szathmári, puteau fi prea imaginativi, „ratând” detalii importante sau incluzând stadii diferite ale monumentului într-una și aceeași lucrare. Pe de altă parte, același artist a realizat copii fidele după lucrările altor confrăți, de exemplu după acuarele de Preziosi. În final autoarea a selectat câteva monumente istorice și de arhitectură suficient de cunoscute pentru a fi redade de mai mulți artiști și în mai multe tehnici (desen, acuarelă, ulei pe hârtie cerată, fotografie etc.), precum și pentru a valorifica polemicile pe care soarta acestor monumente le-au stârnit în epocă între specialiști, – polemici – oglindite și în revistele vremii.

Ședința de seară (orele 16.35 – 17.55) a sesiunii a fost moderată de către CRISTINA COJOCARU, cercetător științific de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări consacrate artei din Transilvania.

DRAGOȘ NĂSTĂSOIU de la Colegiul Noua Europă / Institut pentru Studii Avansate, București, a vorbit despre restituirile iconografice și epigrafice la biserica medievală din Suseni-Colț (județul Hunedoara). Ctitorie a familiei cneziale românești a Căndeștilor din Râu de Mori, biserica-sală cu turn masiv peste altarul rectangular decroșat din Suseni-Colț a fost ridicată după mijlocul secolului al XIV-lea și decorată cu fresce bizantine de filiație paleologă fie la sfârșitul secolului al XIV-lea, fie la începutul veacului următor. Deservind de la bun început o comunitate monastică, lăcașul de cult medieval a fost abandonat către sfârșitul secolului al XVI-lea, după trecerea la calvinism și maghiarizarea familiei nobiliare (devenită astfel Kendeffy) care l-a patronat. Nemaifiind utilizată, biserica era deja ruinată la mijlocul secolului al XIX-lea, această stare de decădere continuând pe tot parcursul veacului al XX-lea, în pofida caracterului arhitectural insolit al monumentului și a valorii remarcabile a decorației sale murale. Reluarea în 1995 a vieții monahale în jurul bisericii din Suseni-Colț a contribuit în mod paradoxal la distrugerea monumentului medieval care – la inițiativa Episcopiei Aradului – a fost reconstruit ilegal în anii 1995–1996 de către nou-stabiliții călugări, asistați de arh. Șerban Gubovici și sing. Liviu Hanțiu. În anul 2001, aceeași păstorire a hotărât ‘restaurarea’ frescelor bizantine, care au fost în consecință repictate grosier de către pictorul Viorel Țigu. Întrucât valorosul monument istoric a fost regretabil compromis de restaurări neprofesioniste, autorul comunicării și-a propus să reconstituie pe cât posibil programul iconografic original al bisericii medievale din Suseni-Colț, pornind de la o serie de mărturii scrise și vizuale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Alături de descrierile de epocă ale bisericii și decorației sale murale (Ștefan Moldovan, 1853; Gábor Téglás, 1882–1883; Gábor Szinte, 1893 etc.), valorificate doar parțial de cercetarea anterioară (Vasile Drăguț, 1968–1970; Ecaterina Cincheza-Buculei, 1976; Anca Bratu, 1985; Adrian Andrei Rusu, 1989–1997), au fost folosite pentru prima dată copiile în acuarelă reproducând decorația murală a bisericii, realizate de către István Gróh în perioada 1907–1909. Toate aceste surse secundare permit nu doar reîntregirea într-o mai mare măsură a programului iconografic original al bisericii din Suseni-Colț, ci și recuperarea unora dintre ineditele sale inscripții slavone.

DANA JENEI, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a abordat tema „decorațiilor murale premoderne din Brașov”. Autoarea comunicării și-a concentrat atenția asupra Casei Closius din Brașov – situată pe Șirul Scurt al Pieței Sfatului – unde se păstrează elemente arhitecturale și artistice care dezvăluie evoluția istorică a clădirii, incluzând decorația murală pictată a interioarelor de date diferite. Imobilul, în care ființează Muzeul Civilizației Urbane din Brașov, a fost reconstruit succesiv pe fundațiile medievale, păstrând până târziu, cel puțin pe fațada de est, un portic

deschis cu arcade pe stâlpi de piatră, la fel cu cel al Casei Negustorilor de pe partea opusă a vechiului Târg de Pește, menționat (înainte de a fi înzidit) în documentele legate de remanierea clădirii din anul 1800. În această etapă de intervenții a fost realizată și decorația murală a camerei de la etaj cu picturi figurative în medalioane ovale în grisaille care ornamează elementele de arhitectură – portrete antichizante, la intradosul ferestrelor, și alegorii în partea superioară a ușilor.

Ultima comunicare din prima zi a sesiunii a fost cea a LETIȚIEI NISTOR de la Institutul de Arheologie „V. Pârvan” al Academiei Române. Având titlul „Corpusul pietrelor profilate din arhitectura castelului Bethlen din Sânmiclăuș (județul Alba): între decor și funcțiune”, comunicarea a propus o nouă lectură a istoriei castelului Bethlen din Sânmiclăuș pe baza analizei fragmentelor de piatră sculptate conservate in situ și relevate de autoare în 2021. Istoria castelului Bethlen a fost adesea în atenția cercetătorilor, în special după publicarea inventarului din 1765 și a memoriilor nobilului Nicolae Bethlen, cel care a coordonat ridicarea castelului după propriile schițe. Cu toate acestea, monumentul în sine a rămas în afara investigațiilor de istoria arhitecturii. Singurul relevu cunoscut al monumentului a fost realizat în anii '50 de studenții de arhitectură, dar și acesta se păstrează incomplet în arhiva Departamentului de Istoria și Teoria Arhitecturii și Conservarea Patrimoniului a Universității de Arhitectură și Urbanism ”Ion Mincu”. Prin urmare, inventarierea pieselor de arhitectură din piatră care (încă) mai decorează castelul printr-o relevare detaliată a urmărit, pe de-o parte, completarea informațiilor de arhivă cunoscute în literatura de specialitate privind etapele constructive, dar și documentarea unui patrimoniu reprezentativ pentru sculptura și arhitectura sfârșitului de secol XVII în Transilvania. Corpusul analizat îmbogățește imaginea asupra concepției arhitecturale a monumentului, permițând în egală măsură decodificarea unor tipare de folosire a spațiilor interioare.

În intervalul 17.55 – 18.25 au urmat scurte dezbateri după care au fost trase concluziile primei zile a sesiunii.

Ședința de dimineață (10.00 – 11.20) a celei de-a doua zi a sesiunii a fost moderată de către MINODORA CÂRCIUMARU de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște. La această ședință au fost prezentate patru comunicări.

LUCREȚIA PĂTRĂȘCANU de la Muzeul Național de Artă al României a vorbit despre unele „Observații legate de câteva cruci ferecate din Țara Românească”. Autoarea a amintit că este binecunoscut faptul că Șerban Cantacuzino și nepotul său, Constantin Brâncoveanu, au apelat în multe rânduri la aceiași meșteri pentru comenzile lor artistice, fie că aceștia erau din Țara Românească sau Transilvania. Se știu însă mai puține despre comenzile lor către atelierelor constantinopolitane, cărora le pot fi atribuite un grup de cruci ferecate din ultimul sfert al secolului XVII. Legătura celor doi principii valahi cu atelierul condus, cel mai probabil, de Michalakos Frantzis este inițiată în anul 1681 și intermediată de patriarhul ecumenic Dionisie al IV-lea al Constantinopolului, aflat la acea vreme în Țara Românească.

Titlul comunicării lui GINEL LAZĂR de la Muzeul Național de Istorie a României a fost „Arhetipuri iconografice din cuprinsul unor manuscrise și tipărituri vechi, păstrate în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a României”. Autorul a subliniat că Muzeul Național de Istorie a României deține în patrimoniul său o serie de bunuri culturale de excepție, încă necercetate exhaustiv în istoriografie. Din aceste bunuri fac parte manuscrisele și tipăriturile vechi păstrate până în zilele noastre, în special de factură religioasă, realizate de miniaturisti și tipografi pioși, care prin munca lor de benedictini, au îmbogățit tezaurul artistic și cultural al diverselor colecții medievale, clerice sau laice din spațiul românesc. Până la apariția tiparului cu litere mobile, mai întâi în China și regatele din Coreea, ulterior în Europa, în a doua parte a veacului al XV-lea, principalele mijloace de înregistrare, evidență și conservare a cugetării și erudiției umane au fost manuscrisele. Manuscrisele vechi sunt opere caligrafiate pe file de pergament sau hârtie, cu conținut religios sau laic și împodobite cu varii elemente decorative, în special iconografice. Ornamentele respective au continuat să se numească miniaturi, înțelesul noțiunii extinzându-se apoi asupra tuturor reprezentărilor figurative, indiferent de tehnica lor, însă a predominat tehnica iconografică de factură bizantină. Deoarece realizarea unor astfel de opere era o întreprindere migăloasă, îndelungată și costisitoare, durata lor de utilizare trebuia să fie cât mai mare. Pentru a rezista patinei timpului și altor factori de degradare,

manuscrisele erau legate în scoarțe de lemn, îmbrăcate în catifea, în piele sau în plăci de metale prețioase, decorate la rândul lor - prin ștanțare, gravare, cizelare sau ciocănire – cu diferite motive ornamentale, cu scene religioase și figuri de sfinți, cu scurte inscripții liturgice sau votive, cu încrustații de emailuri și pietre scumpe. Lucrate astfel, aceste ferecături dobândeau ele însele atributele unor autentice opere de artă.

FLORIN GABRIEL PETRICĂ de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște a vorbit despre „istoriile, funcțiile și simbolismul Turnului Chindiei”. El a amintit că din toate monumentele de arhitectură rămase nouă moștenire din Evul Mediu, cetățile au fascinat cel mai mult, iar acest fapt a avut printre consecințe nașterea unor paradigme artistice în epocile modernă și contemporană. Dacă monumentele care au traversat secolele, fără a fi distruse, comunică prin estetică sau stil arhitectural, iar cele aflate în ruină, prin lipsa întregului, ceea ce a determinat nașterea unor poeme ale fragmentelor, a unui imaginar aparte, cel al ruinelor. Unele monumente ajung, în timp, să-și piardă aproape complet imaginea inițială, în special din cauza unor modificări substanțiale, ocazionate de diverse reparații sau schimbări de funcție. Deseori, însă, formele medievale se alterează, fiind înlocuite cu unele moderne sau contemporane, ori chiar sunt scoase din contextul arhitectural original. Monumentul își are, așadar, propria lui „Odisee”. Ruinele, pe care timpul le-a depozat de atributele medievale, au fost încărcate, în schimb, cu o forță simbolică. Pentru țara sau orașul respectiv, monumentul capătă o însemnată valoare spirituală, iar imaginea contemporană a monumentului primește puterea de reprezentare istorică.

„Artă și heraldică pe fața de masă: blazoane nobiliare în colecția de tacâmuri a Muzeul Național de Artă al României” a fost ultima comunicare din cadrul ședinței de dimineață. Ea a ținut de studiul artelor decorative și a fost prezentată de către CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a amintit de faptul că în colecția MNAR se află un patrimoniu de circa 600 de obiecte de veselă laică, din secolele XVIII-XX. Majoritatea acestora au fost înregistrate în documentele muzeului în anul 1958, fiind repartizate de la Ministerul Finanțelor, în baza Decretului nr. 147/1952, care privea „*reglementarea bunurilor confiscate, supuse confiscării, fără moștenitori sau fără stăpân*”. Actele de proveniență/înregistrare în muzeu nu menționează date privind deținătorii/proprietarii inițiali. Cercetarea câtorva dintre obiectele acestei colecții a decodificat povești de viață de la curțile nobiliare ale secolelor trecute. Identificarea blazoanelor și monogramelor de pe mânerele tacâmurilor, descifrarea marcajelor pentru atelier/meșter și pentru calitatea metalului, împreună cu analiza asupra decorației lor, au făcut posibilă datarea și găsirea unor deținători din familiile nobile transilvănene Beldi de Ozun și Bethlen, precum și un presupus dar de nuntă de la căsătoria a două vlăstare princiare muntenesti, Dimitrie Ghica și Valentina Bibescu.

Ședința de amiază (11.35 – 12.35) a celei de a doua zi a sesiunii fost moderată de către OVIDIU CRISTEA de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române. În cadrul acestei ședințe au fost audiate trei comunicări.

Prima – intitulată „*Haina îl face pe domn: veșmintele și obiectele претенțiilor la tronul Țării Românești (secolele XV–XVI)*” a fost prezentată de MARIAN COMAN de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române și Facultatea de Istorie a Universității București. Autorul a menționat că odată cu integrarea, treptată și incompletă, a Țării Românești în Imperiul Otoman, disputele pentru tron s-au mutat din interiorul și din vecinătatea țării la Istanbul. Prin intermediul rețelelor trans-imperiale, претенții la tronul Țării Românești s-au răspândit deopotrivă în Europa Otomană și în Creștinătate, ignorând toate frontierele politice și religioase ale vremii. Înfățișându-se în fața papei, dar încercând să pătrundă și în cercurile reformate de la Wittenberg, cerând bani și sprijin de la regii catolici ai Franței și Spaniei, dar și de la cei protestanți ai Angliei, de la patricienii venețieni sau de la magistrații din Zürich, претенții munteni s-au adresat unor audiențe extrem de diverse. Până acum istoricii români, precum N. Iorga, A. Ciorănescu, C. Esarcu sau A. Pippidi, s-au concentrat cu precădere asupra strategiilor de legitimare verbale adoptate de acești претенți. În comunicare, prezentatorul și-a propus în schimb să investigheze felul în care претенția era construită cu ajutorul culturii materiale. Ce veșminte purtau și ce obiecte etalau acești auto-proclamați prinți ai Țării Românești? De la veșmintele „exotice” și suita „orientală” cu care un претенdent șoca un cronicar tirolez, până la sabia lui Attila pe care un altul o înfățișa nobililor venețieni sau la neobișnuita pecete, româno-chirilică, folosită de Petru Cercel în Anglia elisabetană, cultura materială

constituia o parte esențială a revendicării statutului de principe creștin. Conștient de dificultățile metodologice și de limitele documentare cu care se confruntă un astfel de demers, scopul analizei cercetătorului a fost să reconstituie, fie și doar schematic sau parțial, dimensiunea materială a pretendenței la tronul Țării Românești din perioada de dinainte de Matei Basarab.

Următoarea comunicare, intitulată „O icoană de la Marea Lavră cu un portret necunoscut al voievodului Vlad Vintilă” i-a aparținut ELISABETEI NEGRĂU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Românei. Cercetătoarea a amintit că la biserica Sf. Treime din Valtero, circa la 20 km de orașul Serres, se află o icoană a Maicii Domnului cu Pruncul, pe tron, flancată de silueta Sf. Athanasie Athonitul și a unui voievod valah numit în inscripție „Ladulas”. Icoana, de mari dimensiuni, a fost restaurată în 2018 și publicată în același an de Nikolaos Petalotis, sub egida Mitropoliei de Siderokastron. Icoana Maicii Domnului poartă epitetele de Oikonomissa și Lavriotissa, care, împreună cu figura Sf. Athanasie Athonitul susținând macheta catholiconului Marii Lavre de la Muntele Athos, o indică a fi realizată în Sfântul Munte. Inscripția voievodului valah sugerează o donație ctitoricească la Marea Lavră, ocazie cu care trebuie că a fost realizată și icoana: „Cel mai evlavios în Hristos și Dumnezeu credinciosul domn (*authentēs*) și singur-stăpânitor (*autokrator*) al Ungrovlahiei *Io(annis) Ladoulas Voevondas* și noul ctitor al venerabilei și sfinte Marii Lavre împărătești”. Autorul studiului asupra icoanei sugerează că voievodul „Ladulas” ar putea fi Radu cel Mare, supoziție generată de similitudinea compozițională dintre aceasta și icoana Maicii Domnului și Sf. Ioan Botezătorul provenită de la Vatopedi (azi, la Bitola), care îl înfățișează pe Radu cel Mare ca donator al locașului vatopedin. În comunicare autoarea și-a propus să demonstreze că voievodul „Ladulas” este Vlad Vintilă, și că icoana conține daniile pe care voievodul valah le-a făcut Marii Lavre între 1533–1535. În acest scop, ea a adus în discuție portretul lui Vlad Vintilă din fresca de la Marea Lavră, pictat de Teofan Cretanul în 1535 (descoperit sub repictări și publicat în 2003 de Nikos Dionysopoulos), copia de la Luvru a acestui tablou executată de Dominique Papety la 1846–1847, înainte de repictări (prezentată de Jannic Durand la ediția din 2022 a prezentei Sesiuni), ambele, identice cu portretul din icoana de la Valtero, precum și interpretarea inscripțiilor.

„De la Cozia la Cotroceni, via Curtea de Argeș; reflecții asupra școlii de broderie din Țara Românească” a fost titlul comunicării EMANUELEI CERNEA, de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea și-a propus să prezinte câteva noi argumente care ar putea susține ipoteza că arta broderiei de tradiție bizantină din Țările Române este, prin excelență, aulică. Au fost puse în discuție, astfel, o serie de broderii, icoane sau fresce comandate sau asociate unor renumite ctitorii voievodale din Țara Românească: Cozia, Curtea de Argeș și Cotroceni. În ceea ce privește arta broderiei, este remarcabilă supraviețuirea peste secole a unor tipuri iconografice rare, cum ar fi cel al pandantului format din dverele brodate *Coborârea de pe cruce* și *Plângerea Domnului*, atribuite de tradiție Doamnei Despina, reluat după aproape 200 de ani în celebrele epitafe comandate de Șerban Cantacuzino pentru ctitoriile sale. Aceleași danii cantacuzine „reaccesează” textul liturgic, unic la noi, brodat pe epitaful de la Cozia, în același mod în care arta epocii lui Neagoe Basarab preia elemente iconografice din ctitoria lui Mircea cel Bătrân, relevând astfel continuitatea discursului artistic asociat curții domnești pentru o foarte lungă perioadă de timp, fără determinări geografice sau de familie. Conservarea timp de mai bine de trei secole a unor elemente iconografice, stilistice și textuale particulare artei valahe, ilustrează existența unor ateliere de broderie aulice cu îndelungată tradiție.

Ședința de după prânz (orele 13.35 – 14.35) a celei de-a doua zile a sesiunii a fost moderată de către IULIANA DUMITRAȘCU de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul ședinței au fost audiate trei comunicări.

MINODORA CÂRCIUMARU de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște a prezentat unele contribuții istorice și arheologice „despre coconița Stanca, o nepoată mai puțin cunoscută a lui Constantin Brâncoveanu”. Autoarea a amintit că la sfârșitul secolului al XIX-lea, Nicolae Iorga publica traducerea unei inscripții de pe o piatră funerară, aflată în biserica „Sf. Vineri” a Curții Domnești din Târgoviște. Conform informației consemnate, lespedea a fost așezată peste mormântul unei coconițe, Stanca, fiică a lui Constantin II Brâncoveanu și, prin urmare, nepoata marelui domnitor, Constantin Brâncoveanu. Înscrișul descifrat la sfârșitul modernității a cunoscut rapid uitarea, lipsind din studiile genealogice închinat

familiei brâncovenești. În anul 2018, cercetările arheologice desfășurate în interiorul bisericii au condus la descoperirea unor artefacte care prin trăsăturile lor particulare au determinat-o pe autoarea să le asocieze personajului principal al inscripției. Așadar, în opinia prezentatoarei comunicării, drumul sinuos al cercetării enigmatice Stanca începe de la „o bonetă din mătase, cu fir din aur și argint, o piatră funerară și expertiza lui Nicolae Iorga”.

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței, având titlul „O *înscenare* a evenimentelor din 1821: profetie și istorie într-un tablou din colecțiile Muzeului Național de Istorie a României” a aparținut cercetătorilor MIHAI-CRISTIAN AMĂRIUȚEI de la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, LIDIA COTOVANU de la Institutul de Istorie „N. Iorga” din București și OVIDIU OLAR de la Institutul de Istorie „N. Iorga” din București și, în paralel, de la Institutul de Studii Habsburgice și Balcanice din Viena. Scopul comunicării celor trei prezentatori a fost de a discuta semnificația unei picturi de la începutul secolului al XIX-lea din colecțiile Muzeul Național de Istorie a României din București. Analizând mai multe detalii iconografice, autorii au arătat că nu avem de-a face „cu o icoană profană”, cum se crede îndeobște, ci cu un tablou care ilustrează un episod din primăvara anului 1821, mai precis o reprezentare la nivel simbolic a negocierilor între toți actorii implicați în mișcările antiotomane și antifanariote din acel an. Analiza registrelor compoziției pare să arate că pictorul/comanditarul s-a inspirat din două texte profetice cu circulație extinsă în spațiile culturale grec și român: *Viața Sfântului Anastasie* și *Vedenia lui Agathangel*.

Ultima comunicare din cadrul ședinței, intitulată „Câteva date inedite cu privire la începuturile Mănăstirii Dragomirna (județul Suceava)”, le-a aparținut MONICĂI și lui ȘTEFAN DEJAN, de la Muzeul Național al Bucovinei din Suceava. Autorii au constatat că arhitectura remarcabilă a bisericii Pogorârea Sfântului Duh a Mănăstirii Dragomirna, ca și tezaurul neprețuit pe care îl păstrează și astăzi, umbresc umilele momente de început ale acestui așezământ monahal. Înainte de ridicarea grandioasei biserici amintite mai sus, la Dragomirna au mai fost construite alte două biserici, din care doar una se mai păstrează: Biserica Sfinții Enoh, Ilie și Ioan Teologul. Mica biserică, aflată astăzi în cimitirul mănăstirii, în afara incintei, se remarcă și ea, în pofida dimensiunilor reduse, prin zveltețea care va fi desăvârșită odată cu ridicarea bisericii mari. Pisania fixează în timp momentul ridicării, hramul și ctitorii: Anastasie Crimca, Lupu Stroici și fratele său, Simion Stroici. Hramul neobișnuit al bisericii este dovada personalităților remarcabile și al erudiției celor trei ctitori, care încep prin această ctitorie, o lucrare măreață care va suferi multe vicisitudini de-a lungul secolelor.

Ședința de la orele 14.55 – 16.15 a sesiunii a fost moderată de către ELISABETA NEGRĂU, cercetător științific gradul III de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Prima comunicare a fost prezentată în format on-line de către ANITA PAOLICCHI de la Universitatea din Pisa, Italia. Autoarea a abordat „problemele profilului biografic al lui Gerolamo Campagnani, un argintar aflat între Veneția și Constantinopol”. Acest argintar venețian este cunoscut în Țările Române pentru executarea la începutul secolului al XVII-lea a unei prețioase ferecăture de icoană pentru Mănăstirea dintr-un lemn. Totuși, el rămâne o figură încă puțin investigată. Fiind cel mai probabil venețian, activitatea lui s-a desfășurat în mare parte în afara orașului, intrând astfel în contradicție cu normele existente pe atunci ale breslei. Câteva note documentare invocate de cercetătoare permit de a schița un prim profil biografic al lui Gerolamo Campagnani și de a determina mai exact perioada lui de activitate nu numai în Țările Române, dar și la Constantinopol – probă concludentă a mobilității între Orient și Occident a meșterilor argintari din epoca premodernă.

Comunicarea lui DAN D. IONESCU de la Institutul Național al Patrimoniului a abordat tema „Începuturile neoclasicismului în Principatele extracarpatice: între inițiativa domnească și cea arhierască”. Autorul a dorit să aducă anumite clarificări privind arta și arhitectura din România în intervalul dintre epoca brâncovenească/post-brâncovenească și epoca modernă. Perioada cuprinsă în intervalul 1750–1850 este neclară în ceea ce privește perpetuarea, sintetizarea și difuzarea modelelor artistice și arhitecturale anterioare, precum și în cazul preluării unor noi modele. Mai cu seamă în Principatele Extracarpatice se constată o „nesiguranță”, aproape o „timiditate” în identificarea, repertorierea, corelarea, analizarea și sintetizarea creațiilor artistice și

arhitecturale realizate în intervalul amintit. Acest subiect de cercetare i s-a relevat drept autorului comunicării, pe măsură ce ultimul avansa în proiectul de restaurare-consolidare a ruinei Mănăstirii Giulești din marginea de Vest/Nord-Vest a Capitalei (2008–2012). Actuala ruină – a cărei formă actuală datează din a doua jumătate a veacului al XIX-lea – cu toate că a fost cercetată, nu și-a dezvăluit toate tainele. Astfel, ctitoria lui IO Alexandru Ypsilanti Voievod a rămas neîncadrată în vreo tipologie. O adâncire a analizei l-a condus pe cercetător la unele concluzii preliminare, crucial fiind un document identificat de către d-na dr. ist. Oana Popescu în Arhivele Statului-Sibiu: o petiție a arhitectului Johann Rathner. Ulterior, cercetătorul a deslușit posibilitatea creionării unei filiații: arhitectura iezuită din Italia, apoi cea din Sudul Austriei (de exemplu cea din Klagenfurt), Mănăstirea Giulești, Mănăstirea Cernica (biserica Sf. Nicolae, Ostrov și biserica Sf. Gheorghe). Aceștia li s-ar putea adăuga: biserica-paraclis Sf. Mare Muceniță Ecaterina a palatului „Curtea Nouă” („Arsă”), biserica Mănăstirii Sărințar (reconstruită), biserica Mănăstirii Ciorogârla-Samurcășești (cea veche, demolată în 1940–41), biserica Curții Bellu din Goștinari-Giurgiu, alte schituri și mănăstiri. Aceștia edificii eclesiastice li se pot asocia diferite edificii de arhitectură civilă, din toate principatele. O parte din rezultatele cercetării pe această temă autorul le-a publicat deja în „Revista Monumentelor Istorice”. Prin comunicarea de la sesiune Dan D. Ionescu a dorit să prezinte noile concluzii la care a ajuns.

Ultima comunicare din cadrul ședinței, intitulată „Surse ale arhitecturii destinate justiției în Principatele Române în cursul secolului al XIX-lea” i-a aparținut ALINEI-MIHAELA RADU de la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București. În această comunicare autoarea a urmărit identificarea unor filiații stilistic-arhitecturale în ceea ce privește arhitectura destinată justiției din Principatele Române. Alina-Mihaela Radu a prezentat cazurile unor edificii destinate justiției, construite în stil neoclasic între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, a căror analiză ne furnizează informații relevante cu privire la sursele care au stat la baza constituirii modelului arhitectural specific programului și a procesului de modernizare a celor trei principate. Cercetătoarea a prezentat cazul clădirii Curții de Justiție din Târgu Mureș – Tabula Regia (cel mai vechi edificiu destinat justiției din România) ce își menține funcțiunea neîntrerupt până în zilele noastre, în pofida numeroaselor transformări pe care le-a suferit. De asemenea, ea a analizat arhitectura Palatului Ocârmuirii din Iași, pe fundațiile căruia a fost construit actualul Palat al Culturii, inițial Palat administrativ și de Justiție. A fost înfățișat și cazul proiectului Judecătoriei de Ocol situată pe strada Sfânta Ecaterina din București (datat în jurul anilor 1867–1870) ce preia tipologiile spațiale și planimetrice ale unor modele franceze, cum ar fi judecătoriile din Narbonne (construită în 1833) sau Limoux (1845).

Analiza fenomenului de constituire ca sursă pentru modelele arhitecturii neoclasiche destinate justiției din Principatele Române a condus-o pe cercetătoare la ipoteza identificării unei legături între sursele ce au stat la baza cristalizării dreptului modern ca știință în țara noastră și gustul pentru o anumită preferință stilistică, plastică și estetică în același spațiu. Acest fenomen a fost, reflectat în arhitectura clădirilor destinate justiției construite în epocă. Ca o concluzie preliminară, în Transilvania neoclasicismul de factură franco-austriacă a constituit o sursă relevantă pentru arhitectura destinată justiției, în timp ce la București sursa a fost direct arhitectura neoclasică franceză, iar la Iași modelul neoclasic francez s-a transmis pe filieră polonă.

Ședința de seară (orele 16.35 – 17.35) a sesiunii a fost moderată de către EMANUELA CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate ultimele trei comunicări ale sesiunii, dedicate cu precădere restaurării, conservării, consolidării și abilitării obiectelor de patrimoniu.

HRENIUC MIRELA de la Facultatea de Arte Vizuale și Design a Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași a prezentat comunicarea „Analiza stării de conservare a bisericii de lemn „Înălțarea Sf. Cruci” din Horodnic de Jos, județul Suceava”. Autoarea a subliniat că după construcțiile din piatră și cărămidă, cele din lemn pot dăinui dincolo de granița unui veac, semnificând o firească continuitate a civilizației rurale românești. Zona muntoasă a ținutului Sucevei este bogată în lăcașuri arhitectonice din lemn. Mărturie a unei credințe străvechi stă astăzi și Biserica cu hramul „Înălțarea Sfintei Cruci” din comuna Horodnic de Jos (1717), supranumită „Călugărița”. În acest loc a fost zidită în secolul al XV-lea prima mănăstire de maici din Moldova, care a dispărut pe la începutul secolului al XVIII-lea, amintirea ei fiind păstrată de numele cătunului Schit Călugărița. Iconostasul bisericii actuale a fost zugrăvit în anul 1782 și prezintă stilul occidentalizat pentru pictura componentelor și stilul baroc ucrainean pentru elementele de

sculptură policromă. Biserica de lemn din Horodnic de Jos se află într-o stare destul de avansată de degradare, iar documentarea de teren a permis remarcarea unor aspecte de monitorizare a stării monumentului / iconostasului și a evoluției degradărilor preexistente. Cercetătoarea a mai menționat că sunt numeroase biserici de lemn care necesită intervenții de întreținere, conservare și/sau restaurare, însă, acțiunile de monitorizare pot aduce informații privind prioritizarea intervențiilor cu caracter urgent pentru salvarea monumentelor sau a componentelor artistice, înainte de semnalarea unui precolaps sau colaps.

Cea de-a doua comunicare – „Analiza tehnică și formele de degradare a icoanelor pe lemn de școală rusă, secol XIX” – i-a aparținut FLORINEI IANCU de la Muzeul Național de Artă al României. Având ca studiu de caz opt icoane de școală rusă de secol XIX cu tema iconografică a Maicii Domnului cu Iisus pe cruce, autoarea și-a propus să analizeze componentele care formează obiectul cercetării, începând cu panoul, apoi stratul de culoare și terminând cu ultimul strat de protecție. În opinia cercetătoarei, rezultatele obținute în urma analizei tehnice de execuție originală vor conduce către o mai bună înțelegere a formelor de degradare la care contribuie și microclimatul nefavorabil. Aceste informații – care sunt preliminare restaurării – pot trimite către stabilirea unui tratament și a unei metodologii în vederea restaurării icoanelor.

Ultima comunicare din cadrul întregii sesiuni, intitulată „Triptic de călătorie: icoană rusească, 1594; aspecte din timpul restaurării” i-a aparținut MARTEI KLUS de la Muzeul Național de Artă al României. Asemenea comunicărilor precedente, ea a fost consacrată problemelor restaurării. Autoarea a prezentat una din icoanele de mici dimensiuni, din colecția de artă veche românească a Muzeului Național de Artă al României și anume, o icoană sub formă de triptic cu o casetă din metal traforat, decorat cu un strat de mică și cu material textil de diferite culori în care sunt montate trei icoane pictate în tehnica tempera pe lemn, în manieră miniaturală, din secolul al XVI-lea. Din punct de vedere iconografic icoana reprezintă cele 12 Sărbători împărătești (Dodecaorton) împărțite în trei părți, a câte patru scene pe fiecare panou. O serie de imagini făcute în timpul documentației de restaurare, înainte de procesul de restaurare dar și în timpul restaurării au scos în evidență unele aspecte privind tehnica de execuție și starea de conservare a obiectului – toate – cu scopul de a păstra și pune în valoare opera de artă respectivă.

După finalul ședinței de aseară, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 17.35 și 18.00), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

Departamentul de artă medievală*

Expoziția *M.H. Maxy De la avangardă la socialism*, curator Călin Stegorean, comisar de expoziție Patricia Bădulescu, documentare Monica Croitoru, design expozițional Skaarchitects, la Muzeul Național de Artă al României, parterul Galeriei Naționale, în perioada 28 decembrie 2022 – 30 aprilie 2023

Expoziția urmărește să contextualizeze opera unui artist important, nelipsit de controverse, care traversează perioade tensionate cultural și politic. Expoziția cuprinde 95 de lucrări de pictură, 50 de grafică și proiecte de scenografie, piese de artă aplicată, o serie de reviste de avangardă - Integral, Contimporanul, unu, Punct, dar și o selecție de filme documentare realizate în anii 1940–1950.

Dacă expoziția reușește să aducă în atenție un corpus generos de lucrări urmărind un traseu estetic, de la avangardă la realism socialist putem totuși remarca o oarecare distanță față de legăturile semnificative dintre manierele de lucru ale lui Maxy în raport cu aparatul politic, atât la nivelul ideologiei moderniste, cât și la nivelul celei de după al Doilea Război Mondial vizând inclusiv dezghețul politic din România anilor 1960 când artistul operează o încercare de restaurare a discursului avangardist. Acest moment este unul important din punctul meu de vedere pentru că reflectă pe de o parte angajamentul estetic al lui Maxy apropiat de avangardă, iar pe de alta dimensiunea fluctuantă de tipul oportunismului politic care îl plasează într-o relație duplicitară cu arta. Totodată distanța se păstrează și față de rolul de influencer (ca să folosim un termen actual din social media) al artistului și relația sa cu puterea politică, o relație care îl menține ca factor

* Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Artă și Arhitectură – perioada medievală” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.

de decizie mai ales după instaurarea regimului comunist, atunci când devine directorul Muzeului de Artă al RPR/RSR (înființat în 1949). Având această funcție importată Maxy funcționează în paralel atât ca responsabil instituțional cât și ca artist expozant. Ar fi fost interesant de punctat transformările prin care trece Galeria Națională în timpul directoratului longeviv al lui Maxy (până în 1971) acestea punând în evidență "cele două imagini ale lui Maxy din perioada de după 1945: pictor realist socialist și artist de avangardă"¹.



Fig. 1. Imagine din expoziție.

Putem spune că această expoziție, bine panotată cu contribuția Skaarhitects, are mai degrabă un rol introductiv în opera lui Maxy cu o subtilă contextualizare grație succintelor texte explicative și a unor binevenite inserții video cu filme de propagandă, o selecție din Arhiva Națională de Filme ilustrând marșuri și manifestări legionare de la începutul anilor 1940, culminând cu propaganda comunistă.

Dincolo de lucrările din perioada cubist-constructivistă a lui Maxy din anii 1920, regăsim lucrări importante care configurează relația dintre artist și publicațiile de avangardă, precum și contribuțiile sale de scenograf.

De remarcat portretul de femeie D-na Schechter din 1916, cât și picturile care redau scene de box din anii 1930 care se remarcă prin stilul apropiat de realismul american, amintind de George Bellows și Grant Wood. Interesante sunt și lucrările din ultima parte a carierei artistului care vizează mai degrabă o manieră pop-art (Cine sunt ucigașii, 1968, ulei pe carton, Complexul Muzeal Național Moldova, Iași, Muzeul de Artă), atmosfera generală a acestei ultime etape reflectând un soi de căutare și mai eclectică decât înainte, un oarecare apus identitar al unui artist care a spus ce avea de spus cu ceva timp în urmă.

¹ Irina Cărăbaș, *Avangarda românească în viața de dincolo. M.H.Maxy – pictor comunist în Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului*, p. 46.



Fig. 2. Imagine din expoziție.



Fig. 3. Imagine din expoziție.



Fig. 4. Imagine din expoziție.

Figura lui M.H. Maxy este fără îndoială una reprezentativă pentru discursul avangardei interbelice locale și o personalitate care poate înlesni o dezbatere dinamică despre relațiile complicate dintre artist și puterea politică, dintre angajamentul estetic și cel ideologic. Expoziția încearcă să așeze lucrările în cadre estetic-temporale însă lasă loc unor întrebări semnificative și comentarii inconfortabile socio-politic și instituțional legate de modul în care se reflectă disponibilitatea la compromisul estetic, conflictul de interese la nivel instituțional, abilitatea unui artist de a se plasa constant în funcție de context și interese în realitatea ideologică a vremurilor sale și impactul asupra operei.

Olivia Nițș

Expoziția *Victor Brauner, Invenții și magie la Timișoara*, Muzeul de Artă din Timișoara, Palatul Baroc, (17 februarie – 28 mai 2023)

Expoziția dedicată artistului suprarealist român *Victor Brauner, Invenții și magie* s-a deschis la Timișoara în contextul Timișoara Capitală Culturală Europeană. Găzduită de Muzeul de Artă din Timișoara, Palatul Baroc și organizată de către Fundația ArtEncounters și Consiliul Județean Timiș, cu sprijinul Centrului Pompidou expoziția a reunit în jur de 100 de lucrări reprezentative atât pentru perioada în care artistul a activat în țară, cât și pentru cea pariziană. Curatoarea Camille Morando a reunit lucrări de la Centrul Pompidou din Paris, aproximativ 40 de lucrări, 12 lucrări din muzeele din Marsilia și Saint Etienne, și 20 de lucrări din muzee și colecții private din România.

Victor Brauner (1903–1966) s-a născut la Piatra Neamț la data de 15 iunie 1903, fiind al treilea dintre cei șase copii ai lui Herman și Deborah Brauner. Tatăl său era proprietarul unei fabrici de cherestea, pasionat de fotografie și ocultism, practici care îl vor influența pe viitorul artist. Victor Brauner studiază pentru o scurtă perioadă la Școala Evanghelică din Brăila unde devine interesat de botanică și pictură. În 1919 se înscrie la Școala Națională de Arte Frumoase din București însă, având o poziție anti-academistă participă la

o grevă studențească în favoarea alinierii mediului academic la mișcările moderniste, fiind exmatriculat în anul 1921. Activ în cercurile de avangardă înființează în 1924 alături de Ilarie Voronca și Stephan Roll unicul număr al revistei 75 HP introducând noțiunea de pictopoezie. Participă la inițierea revistelor Punct și Integral și la prima expoziție intenționată din țară organizată la Sala Mozart de către revista Contimporanul. Colaborează cu revista suprarealistă Unu în care publică desene.



Fig. 1. Imagine din expoziție.



Fig. 2. Victor Brauner, *Motive (Sur le motif)*, 1937, ulei pe lemn.

În 1930 pleacă în Franța unde închiriaază un atelier în Montrouge unde îi are ca vecini pe Giacometti și Tanguy. În 1932 aderă la grupul suprarealist, iar în 1934 deschide prima expoziție personală de la Paris la Galeria Pierre inaugurată de André Breton. În 1935 se întoarce la București, aderă la Partidul Comunist de care se detașează după 1937, iar în vara lui 1938 pleacă definitiv la Paris. Își pierde ochiul stâng în urma unui conflict cu pictorii Esteban Fraces și Oscar Dominguez, fapt care îi plasează *Autoportretul cu ochiul scos* pictat în anul 1931 în sfera artei premonitorii. Dezvoltă conceptul „realul increat” și experimentează o nouă pictură pe bază de ceară și parafină. În 1948 alături de alți artiști este exclus din grupul suprarealist dorind să propună o reînnoire a mișcării. Brauner revine la în grupul suprarealist în 1959. Pe 15 aprilie 1947 se deschide prima expoziție personală la galeria Julien Levy din New York. Din 1949 Alexandre Iolas devine principalul său negustor, reprezentându-l în SUA și în Europa. Devine cetățean francez în 1963. Moare la 12 martie 1966 la Paris și este înmormântat în cimitirul Montmartre.

Expoziția rafinat panotată te poartă qvasi-labirintic de-a lungul celor 11 săli pe traseul contextelor în care artistul a activat, de la pictopezia inițiată alături de Ilarie Voronca, la perioada turbulentă a războiului, la mitologiile anilor 1950-1960. Poate cea mai semnificativă și intensă parte a operei artistului este cea realizată în timpul războiului, atunci când nu poate părăsi Franța din cauza identității sale de evreu român, fiind nevoit să trăiască ascuns într-un sat din Munții Alpi – Celliers-de-Rousset unde aprofundează preocupările sale în ocultism, alchimie și magie. În 1943 artistul inventează procedeul picturii în ceară, rezultând creații obiectuale apropiate de un univers primitiv, cu elemente folclorice și ritualice pe care le păstrează și le revizitează și mai târziu. Gândirea simbolică a artistului traversează opera sa care reflectă o dinamică aparte în relația cu realitatea adesea marcată de frici, premoniții, un bestiar intern nu întotdeauna agresiv, împlânzit de mitologii, lumi fantastice și imaginare. Există și o zonă ludică, subtilă în arta lui Brauner, interesant de descoperit, dar care și ea se revendică din aceeași preocupare pentru lumile primitive.

Expoziția dedicată lui Victor Brauner la Timișoara se dovedește a fi o inițiativă consistentă și un demers necesar în România, un model expozițional de tip clasic care ar putea reprezenta un act firesc în mediul cultural în care arta poate crea și menține standarde doar cu investiția necesară.

Olivia Nițș

Expoziția *Silvan - un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX*, Muzeul de Artă Craiova, 11 mai – 15 iulie 2023

Completând seria de donații către muzeele de artă ale țării – precum Muzeul Național Cotroceni și Muzeul Național de Artă Contemporană – Adrian-Silvan Ionescu, a donat recent Muzeului de Artă din Craiova 40 de lucrări grafice realizate de tatăl său, Silvan Ionescu (1909–1999), îmbogățind colecția muzeului la 85 de lucrări.

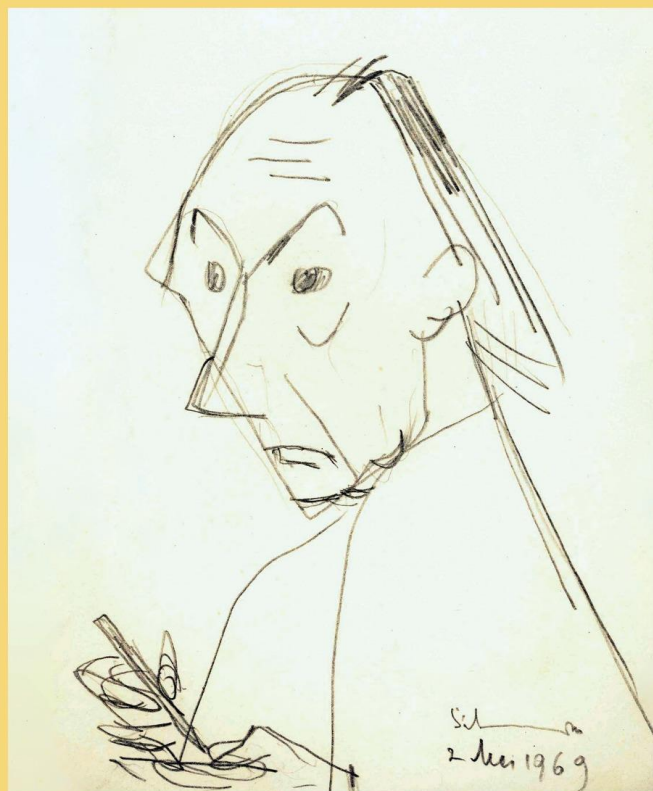
În perioada 12 mai – 15 iulie, Muzeul de Artă Craiova a celebrat acest eveniment prin expoziția *Silvan – un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX*. Cele 40 de lucrări de grafică au fost expuse în Sala Oglinzilor, cel mai spectaculos spațiu al muzeului, și a făcut din expoziție un cap de afiș al „*Noptii Muzeelor*” de pe 13 mai, un eveniment asaltat de sute de vizitatori.

Silvan Ionescu, născut la 30 iulie 1909 în comuna Dobrun, din județul Romanați, a terminat în 1936 Technische Hochschule din Berlin-Charlottenburg, cu diploma de inginer-arhitect, pentru ca, după nici doi ani, reîntors în România, să înceapă o colaborare la cele mai importante reviste culturale din capitală: Univesrul Literar, Viața, Bis, Cortina, Vremea, iar, după război, la majoritatea periodicelor culturale ale țării printre care amintim Luceafărul, Contemporanul, Secolul XX, Teatrul, Viața Românească, Amfiteatru, și publicații din provincie, ca Ramuri, Ateneu, Argeș, Cronica, Steaua, Tribuna.

În timpul studenției la Technische Hochschule intră în contact și se împrietenește cu Herbert von Karajan (1908–1989), viitorul dirijor de renume mondial, cu actrița Brigitte Helm (1906–1996), star al filmelor lui Fritz Lang („Metropolis”, „Femeia în Lună”) și G.W.Pabst („Atlantida”). Tot atunci leagă o prietenie de o viață cu filosoful Petre Țuțea care era atașat al legației românești din Berlin și îl cunoaște pe violonistul și șeful de orchestră Georges Boulanger.

Toate aceste contacte și relații au fost pentru el un prilej extraordinar de a immortaliza istoria pe viu, direct, la cel mai înalt nivel. Se poate spune că Silvan Ionescu a avut norocul de a întâlni oameni foarte

importanți, noroc care a creat o oportunitate în cariera sa artistică. Acest lucru se întâmplă de obicei când ești un om special ce atrage în jurul său o lume extraordinară cu standarde de înaltă calitate în care talentul și inteligența umană au forța unui magnet. Cum poți numi altfel talentul lui Silvan decât acela de a fi omul potrivit cu oameni potriviți la momentul cel mai potrivit!



SILVAN

*un portretist între literații, muzicienii și actorii
secolului XX*

Fig. 1. Afișul expoziției.

Majoritatea portretelor sale, sunt portrete ale unor personalități importante din cultura și arta românească a secolului XX. Silvan făcea parte din acea lume artistică, nu era un outsider sau observator pasiv, dovadă fiind faptul că multe dintre portretele sale sunt făcute pe viu, direct, după model, cu creionul și hârtia în mână. Excepții sunt personajele istorice pe care nu le-a mai prins în viață și care sunt o interpretare a documentelor sau surselor imagistice ale vremii (Cantemir, Creangă, Caragiale, Macedonski).

Sala Oglinzilor dela Muzeul de Artă din Craiova ne pune față în față cu desene după chipurile lui Brâncuși, Cik Damadian, Ion Țuculescu, Marin Sorescu, George Apostu, Const. D. Fortunescu, Elena Farago, Mihnea Gheorghiu, Dumitrescu-Bistrița, Spiru Vergulescu, V.G. Paleolog, I.D. Sârbu, Amza Pellea, Nicolae Herlea, pentru a numi doar câțiva dintre cei care au fost portretizați de artist. Lista ar putea continua cu alte personalități ale căror portrete se află în patrimoniul instituției din donații anterioare: Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Theodor Pallady, Maria Tănase, George Enescu, Valentin Gheorghiu, Liviu Rebreanu, Toma Caragiu, Amza Pellea, Liviu Ciulei, Lucia Sturdza Bulandra, și mulți alții.



Fig. 2. Aspect de la vernisaj. Adrian-Silvan Ionescu rostindu-și alocuțiunea, alături de muzeograful Lucian Rogneanu.
Foto A. Ioniță.

Cum putem defini portretele lui Silvan Ionescu? În cuvântul său critic dela vernisajul expoziției, arhitectul Emilian Ștefăruță, directorul Muzeului de Artă din Craiova, spunea că portretele lui Silvan sunt mai degrabă „portrete de caracter” decât portrete caricaturale. Personal nu pot decât să fiu de acord, pentru că aceste portrete nu au nimic comic, satiric sau grotesc, sunt portrete în care Silvan căuta să descopere adevăratul caracter al modelelor sale. Când mă uit la portretul lui Brâncuși care te întâmpină la intrarea în expoziție, văd un portret „*face to face*”, frontal, față în față, a cărui geometrie sugerează pe de o parte joncțiunea dintre elementele rombice, modulare, ale Coloanei Infinitului și pe de altă parte emanația radială a unui spirit cosmic. Este aceasta o caricatură? Nici pe departe. Cu toate acestea, mulți care se referă la Silvan, îl numesc caricaturist. Acest lucru se întâmplă pentru faptul că Silvan, de-a lungul anilor, a fost o prezență vie în saloanele umorului, la cele de grafică satirică sau la expoziții de caricatură cum a fost Expoziția de caricatură românească de la Berlin din 1985.

În *The Portrait. A Possible Connection between Psychology and Art*, istoricul de artă Irina-Andreea Stoleriu preia un citat al profesorului de istoria artei Nadeije Laneyrie-Dagendela (L'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris), care susține că „*în ierarhia genurilor, portretul ocupă un loc foarte ambiguu*”. În analiza sa, Irina-Andreea Stoleriu remarca faptul că unii dintre portretiști s-au făcut apreciați prin modul în care au reușit să surprindă trăsăturile fizionomice ale personajelor redade sau prin rafinamentul cromaticii alese, dar nu s-au implicat pe deplin în aspectele înțelegerii lor psihologice. În schimb, unii au devenit cunoscuți datorită capacității de a înțelege modelul dincolo de fizionomia sa, încercând să îi sublinieze calitățile interioare.

Se pare că și artiștii au dificultăți în definirea portretului. Rudolf Arnheim are un eseu numit *Caricature, The Rationale of Deformation (To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays, 1992)*, în care menționează o notă de jurnal scrisă de Paul Klee în 13 aprilie 1902. Paul Klee a notat în jurnalul său că a văzut o expoziție dezamăgitoare la Galleria d'Arte Moderna din Roma: „Singurul lucru bun sunt desenele, gravurile și litografiile francezilor. În primul rând, Rodin cu caricaturile sale de figuri nud”. Astăzi, aproape un secol mai târziu, spune Arnheim, nimănui nu i-ar fi trecut prin cap să descrie schițele rapide ale lui Rodin ca fiind caricaturi. Termenul nu a fost menit să pună schițele în acuarelă ale lui Rodin într-o categorie inferioară. Mai mult ca probabil, în acele zile, Klee nu avea alte cuvinte pentru a descrie o abatere conștientă de la reprezentarea realistă în artă. Abia în secolul XX au început să se nască întrebări despre statutul caricaturii în care deliberata violare a standardului naturalistic devine o normă, concludă Rudolf Arnheim.



Fig. 3. Brâncuși.



Fig. 4. Brâncuși.

Revenind la frontalitatea portretului lui Brâncuși prezent în expoziția dela Muzeul de Artă din Craiova, nu poți să nu te întrebi cât a fost pură intuiție sau cât a fost intenție în realizarea sa.

Fața, se știe, este cea mai expresivă parte a corpului uman. Pentru începători desenul portretului din față, frontal, este cel mai dificil pentru că apare plat. În plus atunci când lucrezi în linie, fără umbre, este și mai dificil pentru că unghiurile perspective care oferă tridimensionalitate desenului sunt aproape inexistente. Ce este foarte important este exercițiul pe care îl ai cu linia, și aici Silvan este un adevărat maestru. Desenele din profil sunt mult mai ușoare. Sunt apanajul caricaturii, majoritatea caricaturiştilor le folosesc pentru că permit deformări expresive ale fizionomiei. Dar cât de mult pot să ne spună nouă aceste deformări ale figurii umane despre caracterul sau personalitatea celor portretizați? Studiile de fiziognomie ale lui Johann Kaspar Lavater (1741–1801) au încercat să ne dea un răspuns care astăzi este depășit, pentru că nu poți să judeci caracterul unei persoane doar după aparențele fiziognomice ale feței sau trupului.

În expoziția dela Muzeul de Artă din Craiova sunt prezente mai multe portrete ale lui Brâncuși. În două dintre ele, realizate în creion, Silvan încearcă să se apropie de aparențele fizionomice ale modelului său însă pare mai puțin preocupat de acest lucru în desenul în acuarelă; mai degrabă, exprimă experiența estetică pe care o simte în fața marelui sculptor. O experiență intimă, personală, un *close-up* care ocupă aproape toată pagina. Nu pune distanță între el și model, nu se simte nici o detașare, nici o contingentă, (cum putem vedea în portretul cu Madame Pogany) sau în portretele altor doi sculptori, Gheorghe Apostu și Ion Jalea.

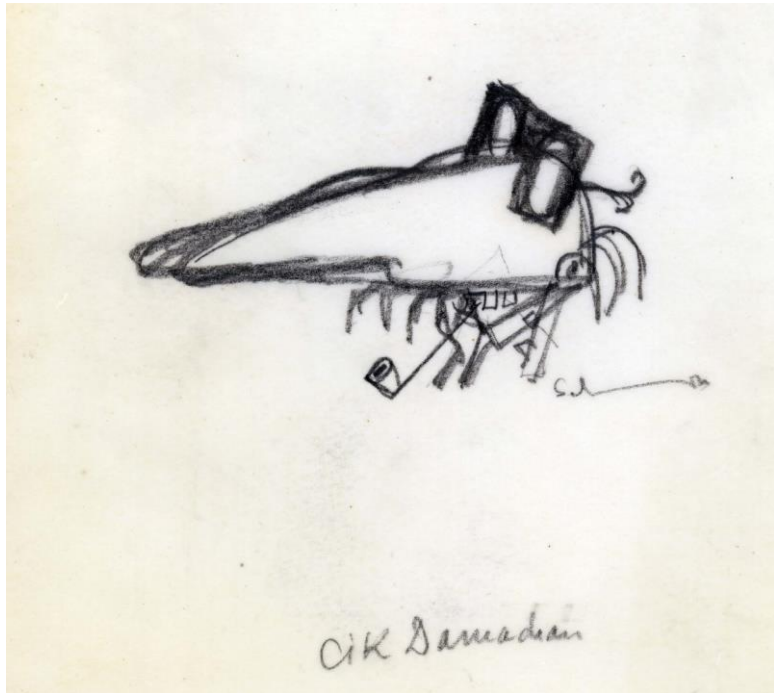


Fig. 5. Cik Damadian.



Fig. 6. Ion Tuculescu.

În mod paradoxal, unele dintre portretele lui Silvan poartă amprenta unui tragism sau devin tragicomice atunci când folosește deliberat exagerările tipice desenului caricatural, ca în desenele dedicate lui Cik Damadian. Când ai acces într-o lume atât de sofisticată de celebrități și personalități culturale, literați, actori, muzicieni, plasticieni, unii dintre ei prieteni apropiați, cariera de caricaturist te poate transforma involuntar într-un fel de bufon al regelui, postură pe care Silvan nu a acceptat-o niciodată. Mai degrabă, așa cum a declarat într-un interviu acordat jurnalistei Georgeta Pop (*Cotidianul* nr. 185, 10 august 1995) „*caricaturile mele sunt mai mult portrete psihologice*”. Oricum le-am numi, portrete psihologice, portrete de caracter, schițe sau caricaturi, portretele lui Silvan Ionescu, care au stat zeci de ani între mapele păstrate cu dragoste și grijă de fiul său, au găsit drumul spre o binemeritată reconsiderare în muzeele din România.

De multe ori aparențele fizice, ca la teatru, sunt suficiente pentru ca să creeze un actor de caracter. Acest truism aplicat caricaturii, nu a fost suficient pentru Silvan Ionescu, care avansează arta portretului la un nivel personal ce trece dincolo de ambiguitatea semnalată de istoricii de artă.

Expoziția *Silvan – un portretist între literații, muzicienii și actorii secolului XX* dela Muzeul de Artă Craiova, organizată în condiții ireproșabile, oferă un exemplu fericit de recuperare istorică a unor valori peste care tăvălugul istoriei ar fi trecut fără milă.

Adrian Ioniță

Expoziția *Drumul către Încoronarea din anul 1922*, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, 25 octombrie 2022 – 31 decembrie 2023

Între 25 octombrie 2022 – 31 decembrie 2023, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” a organizat expoziția *Drumul către Încoronarea din anul 1922*, pentru a marca 100 de ani de la ceremonia încoronării de la Alba Iulia. Muzeul s-a alăturat, astfel, numeroaselor instituții culturale care au comemorat în 2022 rezonantul eveniment istoric.

Expoziția, curatoriată de Cristina Constantin, a fost gândită în jurul câtorva teme: încoronarea din 1881, Primul Război Mondial, vizitele făcute de familia regală în 1919–1920 în provinciile recent alipite, cu evidentă intenție politică, de mediere a contactului între putere și noii locuitori și serbările încoronării din 1922. Fiecare temă a fost ilustrată printr-o varietate de artefacte: documente, drapele ale provinciilor istorice, uniforme, fotografii, decorații, brevete, obiecte ceremoniale, obiecte de artă, piese vestimentare, oferind publicului prilejul de a descoperi bogatul și valorosul patrimoniu deținut de Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”. Nota comună a exponatelor este dată de legătura cu regalitatea: obiecte de artă ce-i înfățișează pe membrii familiei regale (miniaturile pe porțelan ale principelui Carol și principesei Elisabeta, realizate de Carol Pop de Szathmári; busturile din bronz ale principelui Ferdinand și principesei Maria, sculptor Valentino Brustolon, începutul sec. XX), piesa vestimentară a Reginei Elisabeta, uniformele Regelui Ferdinand (uniforma Regimentului 1 Vânători „Principele Moștenitor Ferdinand”) și ale Reginei Maria (uniforma Regimentului 4 Roșiori „Regina Maria”), decorații (colanul Ordinului Ferdinand), obiecte simbolice concepute pentru încoronare (prototipul coroanei regale) sau pentru diverse festivități și ceremonii (trăsura regală de gală).

Prima parte a expoziției, dedicată încoronării din 1881, se deschide, deloc întâmplător, cu un prototip de coroană regală, realizat pentru încoronarea Principelui Carol I. Din motive necunoscute, modelul respectiv nu fost agreat, fiind urmat de alte două proiecte, aproape identice. Prototipul aflat în patrimoniul Muzeului Militar a fost executat, asemeni coroanei utilizate pentru încoronarea Regelui Carol, la Arsenalul Armatei, din metalul unui tun capturat la Plevna în 1877.

Cea de a doua parte a expoziției este dedicată Încoronării din 1922, reconstituirea vizuală a ceremoniei făcându-se prin intermediul obiectelor, dar și al fotografiilor și al materialelor de presă. Organizate pentru a celebra unirea Regatului României cu Transilvania, Bucovina și Basarabia și formarea noului stat, cunoscut sub sintagma România Mare, serbările încoronării au fost concepute ca o suită de manifestări ample, a căror scenografie, elaborată și impresionantă, trebuia să aibă un puternic impact vizual. Evenimentele au presupus o mobilizare masivă a resurselor financiare și eforturilor, într-un context dificil, într-o Românie abia ieșită dintr-un război dur, care a afectat-o economic și uman. Organizarea manifestărilor a început în primăvara anului 1920 prin numirea unei comisii compusă din politicieni, prelați, ingineri, personalități din domeniul artei (George Enescu, Ion Jalea, Arthur Verona, Costin Petrescu) și istoriei (Nicolae Iorga, Alexandru Lapedatu) care trebuia să se ocupe de organizarea evenimentelor, construcția monumentelor, gestionarea invitațiilor și a publicului¹. Lucrările s-au desfășurat greoi, iar

¹ Mircea Hortopan, *Organizarea ceremoniilor încoronării (1920–1922)*, în *90 de ani de la încoronarea de la Alba Iulia*, cat. Muzeul Național de Istorie a României, București, 2012, p. 8–15.

încercările de acaparare a evenimentului de către diverși politicieni au tergiversat evenimentul până în 1922². S-a luat decizia ca manifestarea să se desfășoare la Alba Iulia, orașul în care Mihai Viteazul proclamase unirea celor trei provincii românești, în anul 1599. Simbolistica politică asociată locului conferea, în viziunea organizatorilor, un plus de legitimitate evenimentului. Dar cum capitala administrativă reprezenta centrul puterii politice și al statului, o serie de evenimente au fost organizate în București, pandant celor de la Alba Iulia.



Fig. 1. Prototip al coroanei regale, conceput pentru încoronarea din 1881. Colecția Obiecte Probatorii, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”. Foto: R.C.



Fig. 2: *Carol I al României*, miniatură pe porțelan, Carol Popp de Szathmári. Colecția Picturi, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”. Foto: R.C.



Fig. 3: Spiridon Georgescu, *Întoarcerea de pe front*, 1918; 1936, basoreliev turnat în bronz, Colecția Sculpturi, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”, inv. 11511. (În explicația din expoziție, denumirea lucrării este *Intrarea Suveranilor în București, 1918*)

Elementul inedit al expoziției l-a constituit suita de costume ale voievozilor munteni și moldoveni ce alcătuiau cortegiul istoric³. Parte din manifestările organizate la București, cortegiul istoric reconstitua vizual și într-o manieră performativă istoria românilor, selectând din trecut evenimentele și personajele cele mai reprezentative. Cu conceperea scenografiei și a recuzitei avea să fie însărcinat pictorul Costin Petrescu.

² Ionela Simona Mircea, *Alba Iulia, orașul încoronării, în 90 de ani de la Încoronarea...*, p. 41.

³ Sursele menționează și un cortegiu etnografic, alături de cel istoric, de organizarea căruia trebuia să se ocupe pictorul Arthur Verona. *Ibid.*, p. 13. Puțin documentat, acest cortegiu era alcătuit din primarii localităților din România, în costume populare, specifice zonei din care făceau parte. Mirela-Daniela Târnă, *Cum au sărbătorit românii încoronarea*, în *Revista Bibliotecii Academiei Române*, nr. 14, iulie-decembrie 2022, p. 62, 62.

Costin Petrescu gândește cortegiul istoric sub forma unei procesiuni de 15 tablouri vivante, desfășurate cronologic, în care fiecare tablou înfățișă un eveniment istoric. Istoria debuta cu epoca daco-romană reprezentată de Traian, Decebal, armatele romane și dace, urma „Epoca legendară” cu Dragoș Vodă, Radu Negru, curtea domnească și armata. Ștefan cel Mare, Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Matei Basarab, Vasile Lupu, Dimitrie Cantemir, Constantin Brâncoveanu, Horea, Cloșca, Crișan, Tudor Vladimirescu și Avram Iancu erau considerate de pictor figuri reprezentative pentru trecutul istoric. Pentru secolul al XIX-lea (perioada post 1821), pictorul renunța la personalități în schimbul personajelor colective: tineri revoluționari, țărani, boieri, militari, în timp ce evenimentele istoriei recente erau personificate sub forma alegoriilor: 1848 prin carul Deșteptării, Unirea de la 1859 – carul Unirii, Independența prin carul Redutei de la Grivița, Unirea din 1918 prin carele alegorice Victoria și Unirea¹. Costin Petrescu își propune o reconstituire istorică cât mai fidelă, aplicând în demersul său o abordare arheologică. Din acest motiv specifică, în broșura dedicată evenimentului, sursele utilizate pentru documentarea costumelor, însemnelor heraldice, armelor: „reliquede de la Curtea de Argeș, frescurile timpului”, „documente autentice”².



Fig. 4: *Cortegiul istoric* - costumele domnitorilor (de la stg. la dreapta) Ștefan cel Mare, Ștefan Tomșa, Matei Basarab, Bogdan I, Ștefan I, Alexandru cel Bun și Constantin Cantacuzino, executate de pictorul Costin Petrescu; Colecția Uniforme Militare Românești, „Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand””. Foto: R.C.

Artistul nu era la prima reconstituire istorică. În 1904, cu ocazia sărbătoririi a 400 de ani de la moartea domnitorului Ștefan cel Mare, contribuise la scenografia evenimentului, desenând costumele personajelor istorice³. Abilitățile de pictor istorist, poate și stilul său accesibil, cu inflexiuni academiste, i-au adus aprecierea Casei Regale care-i comisionază proiecte însemnate pentru încoronare: desenarea însemnelor regale, sceptrul Regelui Ferdinand I, coroana și rochia Reginei Maria, mantiile de ceremonie ale suveranilor. Comenzile respective, dar mai ales proiectul cortegiului istoric, i-au oferit lui Costin Petrescu posibilitatea de a-și etala apetența pentru compozițiile cu subiect istoric și predispoziția spre decorativism.

¹ Costin Petrescu, *Programul oficial al cortegiului istoric*, București, 1922, p. 5–13.

² *Ibid.*, p. 6–8.

³ *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea*, (coord. și pref. Adrian-Silvan Ionescu), București, 2020. Fișa Costin Petrescu, autoare Virginia Barbu, p. 181–182.



Fig. 5: *Cortegiul istoric* – costumul domnitorului Ștefan cel Mare. Colecția Uniforme Militare Românești, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand”.
Foto: R.C.

Deși poate părea un truism, ceremoniile de încoronare nu pot fi separate de obiecte. Însă aceste obiecte nu sunt simple accesorii spectaculoase, cu rol ornamental, ci au semnificații multiple: politice, istorice, simbolice, accentuează ideea de putere, autoritate și continuitate istorică a monarhiei, structurează raporturile dintre regalitate și supuși. Ținând cont că muzeul se adresează și publicului nespecialist, nefamiliarizat cu istoria, o mai bună contextualizare a artefactelor și o evidențiere a semnificațiilor politice și simbolice deținute de acestea ar fi fost de dorit. De ce se recurge la o scenografie impresionantă ce mizează deopotrivă pe vizual, performativ, simbolic și istoric? De ce anumite obiecte ocupă un rol central în cadrul scenografiei și cum se explică aspectul lor? Sunt câteva întrebări ale căror răspunsuri credem că ar fi ajutat vizitatorul să înțeleagă atât semnificațiile obiectelor expuse, cât și faptul că are în față un exemplu de instrumentalizare politică a culturii materiale.

Ramona Caramelea

Conferința internațională *Romanian Photography. Local perspective and European trends / Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Biblioteca Națională a României, 8 iunie 2023, Biblioteca Națională a României, Sala Mircea Eliade

Rezultatul colaborării Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” cu Biblioteca Națională a României, conferința internațională, *Romanian Photography. Local perspective and European trends*, a oferit cercetătorilor interesați de fotografie și cultura vizuală un spațiu de dezbateri, schimburi de cunoștințe și abordări. Evenimentul a fost deschis de dr. Adrian Cioroianu, directorul Bibliotecii Naționale a României și de dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Acesta din urmă a subliniat impedimentul limitelor geografice în cunoașterea istoriei fotografiei din Europa de Est, conferința urmărind „să pună România pe harta istoriei fotografiei”.



Fig. 1. Afişul conferinței *Romanian Photography. Local perspective and European trends / Fotografia românească.*



Fig. 2. Deschiderea evenimentului de către dr. Adrian-Silvan Ionescu și dr. Adrian Cioroianu. Foto: Aurelian Stroe.

Prima secțiune a fost deschisă de Hans Cristian Manner cu o minuțioasă analiză socio-culturală a dagherotipurilor erotice (*The erotic daguerreotype. A rather special 19th century media specialty*). Comunicarea a debutat cu definirea categoriei de lucru – dagherotipurile erotice –, autorul atrăgând atenția asupra transformării noțiunii de erotic de-a lungul timpului. Interesat de relevanța dagherotipurilor pentru cercetarea științifică, autorul s-a oprit asupra modelelor, în cvasiunanimitate femei, analizând poziția socială a acestora, ipostazele în care sunt fotografiate, obiectificarea și reducerea la statutul de „obiecte ale dorinței”, lipsite de agentivitate.

Petra Trnkova (Institutul de Istoria Artei, Academia de Științe a Cehiei, Praga) a abordat problema fotografiilor itineranți, Sigismund Gerotwohl și E. Tanner, subliniind provocările cercetării unui astfel de grup: dificultatea documentării și omiterea fotografiilor itineranți din lucrările de specialitate ca urmare a naționalizării demersurilor istorice. Biografiile fotografiilor au constituit un pretext pentru a evidenția o serie de conexiuni și puncte comune între diverse contexte și culturi. Prin implicațiile geografice și transnaționale ale subiectului, comunicarea a conturat o imagine de ansamblu a fenomenului fotografic și a evidențiat mobilitatea și circulația bunurilor și a tehnologiilor în secolul al XIX-lea.

Hilary Roberts, Marea Britanie, și-a construit expunerea (*An introduction to the photographs of Florence Farmborough on the Russian Front during the First World War*) pornind de la fotografiile realizate de Florence Farmborough, profesoară plecată în Rusia pentru a-și câștiga existența predând engleza. Interacțiunea tinerei cu fotografia are loc în timpul conflagrației, când activează ca soră medicală, însărcinată cu trierea răniților. Autoarea a urmărit modul în care Florence Farmborough a documentat vizual evenimentele, prin fotografii de propagandă și instantanee, punctând contextul politic dificil și tensionat, în care susceptibilitățile față de alte naționalități, fie ele din aceeași tabără politică, erau ridicate și se puteau răsfrânge asupra statutului ambiguu al tinerei.

Comunicarea lui Theodor Ulrieru-Rostas (Muzeul Țăranului Român, București) s-a situat la intersecția dintre istoria fotografiei, istoria urbană și istoria arhitecturii prin natura surselor variate utilizate: autorizații de construcție din fondul Primăriei Municipiului București – Serviciul Tehnic, anunțuri din ziare, anuare, calendare. Printr-o minuțioasă reconstituire arheologică și o lectură critică a literaturii secundare, Theodor Ulrieru-Rostas a adus clarificări semnificative cronologiei și topografiei atelierelor fotografice bucureștene.



Fig. 3. Participanți la conferință. Foto: Aurelian Stroe.



Fig. 4. Petra Trnkova, Institutul de Istoria Artei, Academia de Științe a Cehiei, Praga. Foto: Aurelian Stroe.

O fotografie realizată de Iosif Berman i-a oferit lui Cătălin Nicolae (Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”) pretextul pentru o discuție despre „satul african”, organizat în cadrul expoziției Luna Bucureștilor, din anul 1939 și despre practicile colonialiste din Europa. Comunicarea a debutat cu o succintă biografie a lui Iosif Berman, urmată de o discuție despre organizarea și scenografia expoziției, pentru a se opri asupra „satului african”, una dintre atracțiile majore ale evenimentului. Autorul a analizat modul în care presa a prezentat „curiozitatea”, punctând stereotipurile discursive și textele clișeizate prin intermediul cărora a fost construită imaginea „exotică” a populațiilor africane.

Cea de a doua sesiune a fost deschisă de Călina Bârză (MNAC) cu prezentarea unui instrument de lucru deosebit de util cercetătorilor interesați de istoria fotografiei sau de cultura vizuală: baza de date *Daguerrobase project*. Rezultatul unui proiect coordonat de muzeele de fotografie din Rotterdam și Antwerp, la care au participat cercetători din mai multe țări europene, inclusiv autoarea comunicării, *Daguerrobase project* a inventariat și creat o arhivă digitală cu colecții de dagherotipuri de proveniență diversă. Privind lucrurile din perspectiva cercetătorului, poate cel mai mare merit al acestei inițiative a fost cooptarea colecționarilor particulari în proiect, deschizând accesul la colecții private, adesea inaccesibile.

Aurelian Stroe a prezentat în comunicarea *Un viitor pentru trecut. Ultima fototecă „clasică” tematică realizată în România (1992–1998)* fototeca realizată în cursul proiectului *Documentarea patrimoniului săsesc în Transilvania*, coordonat de Oficiul pentru protecția monumentelor din Renania, Comitetul Național German ICOMOS și Sfatul Cultural al Sașilor Transilvăneni din Gundelsheim am Neckar, Germania, la începutul anilor 1990, în contextul emigrării masive a sașilor din Transilvania. Propunându-și ca obiectiv cercetarea, inventarierea și documentarea scrisă și vizuală a patrimoniului arhitectural aparținând comunității săsești, proiectul s-a materializat într-o consistentă și importantă arhivă fotografică, valorificată în prin intermediul unor lucrări științifice și albume.

Radu Igaszaz (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, București) face trecerea de la perspectiva cercetătorului la cea a artistului și ridică, dintr-o perspectivă în care reverberează ecouri etico-ecologice, problema „fotografiilor inutile”, la care s-a ajuns datorită progresului tehnologic și a democratizării mijloacelor de fotografiere.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) a abordat relația sa cu fotografia. Autorul a experimentat mediul artistic din două perspective: întâi ca fotograf, rememorând primele experiențe și ucenicia în atelierul unui profesionist, iar mai apoi ca istoric de artă, când a început să achiziționeze fotografii vechi, pentru a-i servi ca material documentar în activitatea de cercetare. Diversitatea tematică a colecției de fotografii reflectă domeniile de interes ale istoricului de artă, care valorifică propria arhivă vizuală în studiile și lucrările sale de istoria fotografiei, etnografie, istoria costumului, a copiilor, balurilor, mentalităților și manifestărilor artistice din societatea românească de secol XIX.

Fotografiile realizate de artistul vizual Alfred Schuppler în zonele afectate de război din Ucraina, ce compun „o radiografie a disperării și a distrugerii”, au făcut subiectul prezentării *Kairos: clipa eternă și fluxul existenței* (Alfred Schuppler și Carla Francesca Schoppel). Comunicarea lui Bogdan Iorga, *Back to the Past*, cu o puternică notă personală, a mutat discuția către experimentarea trecutului prin reenactment, dar și către rolul celui din urmă în constituirea identității personale.

Ultima sesiune a fost deschisă de Camelia Călin (Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești, jud. Argeș) care s-a oprit asupra portretelor familiei Golescu, evidențiind preluarea de către noua artă fotografică a unor practici din domeniul portretisticii, sesizabile la nivel terminologic și în postura personajelor. Discutând consumul și utilizarea fotografiilor de către familia Golescu, comunicarea a arătat că istoria fotografiei nu poate fi separată de istoria mentalităților, a afectelor și relațiilor interumane.

Sanda Safta (Muzeul Municipal Câmpulung) a trasat o istorie a atelierelor fotografice existente în Câmpulung între sfârșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, în timp ce comunicările susținute de Cristina Boțoghină (Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești) și Dragoș Chistol (Muzeul Național „Brătianu”, Ștefănești) au valorificat fotografii provenite de la două importante familii, Bengescu și Brătianu.

Radu Bârlă (Asociația Renascendis, Râșnov) s-a oprit asupra contribuției lui *Sárdi Elemér* la fotografia glamour. Specializat în fotoreportaj din lumea teatrului și operei clujene, *Sárdi Elemér* a practicat cu succes fotografia glamour, preluând o serie de „rețete” vizuale din cinematografia hollywoodiană.

Adriana Dumitran (Biblioteca Națională a României, București) a trasat o istorie socială a atelierului Julietta din București și a fondatorul său, fotograful Adolf Klingsberg. La scurt timp de la instalarea în țară, Adolf Klingsberg a devenit fotograf al Curții Regale (1909) fapt ce i-a permis accesul la evenimentele politice importante (Războiele balcanice, vizita țarului Nicolae al II-lea al Rusiei la Constanța, Încoronarea de la Alba-Iulia). Proximitatea față de Familia Regală avea să-l propulseze social, aducându-i recunoaștere socială, avantaje simbolice și materiale (titulatura de fotograf al Curții Regale) și o importantă clientelă.



Fig. 5. Expoziția *Caleidoscop*. Fotografii din colecția Cabinetului de Fotografii al Bibliotecii Naționale a României, curatoare Adriana Dumitran. Foto: Aurelian Stroe.

În cadrul conferinței a fost vernisată expoziția de fotografie *Caleidoscop. Fotografii din colecția Cabinetului de Fotografii al Bibliotecii Naționale a României*, curatoare Adriana Dumitran. Valorificând lucrări din colecția Cabinetului de Fotografii al Bibliotecii Naționale a României, expoziția a oferit o retrospectivă condensată a istoriei fotografiei românești. Au fost expuse creații ale celor mai cunoscuți fotografi activi în România din a doua jumătate a secolului XIX până astăzi: Carol Szathmari, Franz Duschek, Franz Mandy, Iosif Berman, Emanuel Tânjeală.

Ramona Caramelea

Expoziția *Meşgul Şehir. İşgal İstanbul'unda Siyaset ve Gündelik Hayat 1918–1923/Occupied City. Politics and Daily Life in Istanbul*, Istanbul Araştırmaları Enstitüsü (Institutul de Cercetări din Istanbul), 11 ianuarie – 26 decembrie 2023

Cu ocazia împlinirii centenarului de când metropola de pe malul Bosforului a fost părăsită de trupele Aliate de ocupație, la Institutul de Cercetări din Istanbul (Fig. 1) a fost organizată o expoziție care aduce în acutalitate acel moment prin documente de arhivă, majoritatea uitate sau inedite, provenind din mai multe țări, unele vecine altele îndepărtate.

În fața vizitatorului contemporan se derulează o istorie prea puțin cunoscută a acelor vremuri ciudate. Imperiul Otoman își trăia cei din urmă ani, ultimul sultan Mehmet al VI-lea (1861–1926, care a domnit între 1918–1922) era confruntat cu o situație anormală, cu orașul imperial ocupat după ce Puterile Centrale fuseseră înfrânte la încheierea Marelui Război. Istanbulul nu era în totalitate europeanizat în acele vremuri deși existaseră contacte constante cu Europa încă din secolul al XIX-lea, după 1848, când în imperiu își găsiseră azil mulți revoluționari din țările central-europene. În vremea Războiului Crimeii, sultanul Abdul Medjid întâmpinase trupele franco-britano-sarde aliate iar capitala sa s-a umplut de militari de diverse arme și naționalități. Soldații otomani din armata permanentă (nizamiye) se mirau că francezii aveau niște trupe de elită, foarte brave, înveșmântate în uniforme asemănătoare celor turcești, zuavii. Dar cu greu puteau să se obișnuiască cu scoțienii purtând kiltul care le lăsa genunchii și gleznelor dezgolite.



Fig. 1. Fațada Institutului de Cercetări din Istanbul, foto ASI.

În 1918, în Istanbul și-au făcut apariția trupe britanice (Fig. 2), franceze și italiene, cu administrațiile aferente în care activau, în egală măsură, bărbați și femei, civili și militari.

Viața s-a schimbat radical: au apărut săli de spectacol (teatru și concert simfonic), cinematografe, cabarete, cârciumi, săli de dans, bordeluri. Curgeau gârlă băuturile alcoolice pentru ocupanții însetați. Publicitatea se făcea în patru limbi. Apăreau periodice în limbile respective.



Fig. 2. Trupe scoțiene din armata britanică mărșăluind în Istanbul.

Cartografii aliați au elaborat un „Plan de Constantinople”, în noiembrie 1918. Această piesă rară a fost împrumutată de la Biblioteca Națională a Franței pentru expoziția de față. Pe ea erau marcate locurile de interes pentru noii veniți, clădiri ale căror destinații se schimbaseră în funcție de nevoile acestora după ce fuseseră rechiziționate: Primăria din Istanbul fusese ocupată de francezi, Ministerul de Război devenise cartierul general al generalului Louis Franchet d’Espèrey, Clubul Teutonia fondat de locuitorii germani ai orașului în secolul al XIX-lea a fost preluat de britanici drept casă de odihnă pentru ofițeri, Hotel Kroecker, proprietate germană, a fost folosit drept închisoare și sediu al poliției aliate, Școala Militară (actualul Muzeu Militar) a fost cartierul general britanic, Academia Militară Kuleli, rechiziționată de britanici, a folosit drept cămin pentru orfanii armeni, cazărmile Yıldız Orhaniye, Ortoköy și Selimyie au fost ocupate, pe rând, de englezi, de francezi, de greci sau de refugiații ruși iar cazărmile Taksim și Duvatpașa, ocupate de francezi, au adăpostit un regiment de tiraliori senegalezi iar, ulterior, au fost date spre folosință refugiaților ruși.

În arhive cinematografice din Franța sau Anglia au fost depistate secvențe filmate în anii ocupației cu parăzi ale trupelor aliate pe străzile orașului sau ceremonii la care participa generalul, viitor mareșal, Franchet d’Espèrey ori aspecte ale vieții cotidiene, cu piețe, străzi, săli de spectacol sau actele de caritate întreprinse de Crucea Roșie Americană.

Au apărut localuri de distracție, neobișnuite și de neconceput până atunci: Maxim Club, fondat de un antreprenor afro-american, Frederick Bruce Thomas, unde se cânta jazz, sau Stella Club (cunoscut cabaret ce i se mai spunea și Grădina-bar Anglo-americană) fondat de englezoaica Bertha Proctor și de același Thomas. De asemenea, muzica clasică începe să își facă loc în săli nou apărute, să fie predată în instituții de învățământ și să ofere un câmp de activitate pentru instrumentiști străini, unii refugiați din alte țări. Viața era foarte voioasă și

scumpă. Începuseră să fie practicate sporturi de echipă, precum fotbalul, pentru că soldații doreau să se simtă ca acasă și să nu-și refuze nimic. Militarii din al Doilea Batalion francez și-au făcut echipa denumită simplu „11”. Englezii își aveau și ei echipa lor și se organizau adesea meciuri urmărite de un public numeros, format în special din camarazii jucătorilor dar și din localnici mai puțin religioși, care încercau să adopte noile distracții. Chiar turcii și-au constituit în acea perioadă o echipă iar pe 23 iunie 1923 a avut loc un meci între această echipă, Fenerbahçe, și o echipă britanică. Englezii își amenajaseră peluzele lor pentru cricket sau crochet.

După înfrângerea trupelor alb-gardiste din Crimeea, în 1921, în Istanbul au ajuns foarte mulți refugiați ruși, fie ei militari, fie civili. Ei duceau o existență precară pentru că nu aveau mijloace să se întrețină și, de multe ori, primeau ajutoare și hrană de la Crucea Roșie Americană sau de la trupele aliate care le-au pus la dispoziție câteva cazărmi pentru a se adăposti, așa cum s-a văzut mai sus. Aceștia au introdus propriile obiceiuri și ocupații. Este cunoscută piesa de teatru „Fuga” de Mihail Bulgakov care descrie foarte realist drama acestor refugiați. Pe niște monitoare erau proiectate secvențe documentare cu refugiații ruși hrăniți de la cazanele militare sau cu odraselele acestora, destul de sărăcuț îmbrăcate, care primeau dulciuri de la Crucea Roșie.

Printre fugari se aflau și destul de mulți plasticieni care s-au organizat, încă din 1921, după ce ajunseseră acolo, în Uniunea Pictorilor Ruși din Constantinopol (Fig. 3) cu care au organizat și câteva expoziții. Prima manifestare a fost un eveniment de doar o singură zi, pe 9 octombrie 1921, care a fost, totuși, vizitată de 600 de persoane, eminente străini ca și ei, dar și câțiva artiști turci. La acest eveniment au participat următorii artiști: Konstantin Astafiev (Astori), Tatiana Alexinsky-Loukina, Vladimir Bobritsky (Bobri), Nikolai Saretzki, Vladimir Ivanoff, Dmitri Ismailovici, Nikolai Petroff, Varvara Rode, Boleslav Cubis și Roman Bilinski. Lucrările au fost, în marea majoritate a cazurilor, de mici dimensiuni, limitele fiind dictate de sărăcia acestor refugiați și scumpetea materialelor necesare plasticienilor. Portrețiștii au găsit mai ușor clientelă pentru arta lor. Spre pildă, Tatiana Alexinsky-Loukina, a executat portretul regelui Constantin I al Greciei sau al celebrului scriitor Arkadi Avercenko, și el expatriat în acel loc. A doua expoziție a grupului a fost găzduită în Cazarma Taksim (cunoscută și drept Cazarma Mac Mahon) și a durat o perioadă mai lungă, o lună întreagă (18 iunie – 18 iulie 1922) (Fig. 4). Pe lângă cei deja menționați au mai participat Nikolai Kalmikoff, Nikolai Baker, Nikolai Vasilieff, Georges Artemoff și Lidia Nikanorova. Pentru această manifestare, artiștii ruși au fost ajutați de ambasadorul american la Istanbul, Foster Waterman Stearns și din arhiva familiei acestuia provin majoritatea documentelor expuse.



Fig. 3. Uniunea Pictorilor Ruși din Constantinopol, 1922, Arhiva Stearns.



Fig. 4. Aspect din a doua expoziție a Uniunii Pictorilor Ruși, Cazarma Taksim, 1922, Arhiva Stearns.

Un alt artist de mare forță, Vladimir Fedorovici Kadulin (1884–1957), grafician și caricaturist, care semna Karelin Mitrich a executat multe desene umoristice inspirate de acele vremuri fără egal. El avea deja experiența acestui gen de grafică umoristică pentru că, în vremurile bune, în ultimii ani ai țarismului, executase o suită de desene cu elevii și elevele din liceele rusești, care fuseseră difuzate drept cărți poștale ilustrate de mare succes, mult prețuite de colecționari. Revoluția bolșevică i-a distrus cariera rusească și l-a îndemnat să emigreze. A dus-o foarte greu la început și, ca să se întrețină, vindea pe stradă micile sale desene, sau băntuia cafenelele și restaurantele pentru a găsi amatori de chilipiruri. Apoi și-a câștigat reputația ca portretist, immortalizând pe regele Greciei, Constantin I și pe primul ministru, Eleftherios Venizelos. Ulterior și-a găsit de lucru la Almanahul Zarnitsy, editat la Istanbul de rușii albi emigrați. Pentru acea publicație a executat ilustrația copertei. În lucrările sale constantinopolitane se întâlneau tipurile specifice acelei vremi: marinari americani beți purtați în spinare, în coșuri, de niște hamali care-i aduceau în port, la bastimentul de pe care proveneau (Fig. 5); un accident produs pe Podul Galata de un harabagiu al cărui cal prăpădit se poticnise exact pe linia de tramvai și răsturnase căruța în care era stivuit calabalâcul unui refugiat (Fig. 6); niște ridicoli muzicanți turci, în stare de ebrietate, cântând cu foc din gură și din scripcă, având dinainte inerentele măslin, pești uscați și păhărele de rachiu (Fig. 7); scene de stradă cu un bărbier tradițional care rădea sau tundea clienții la un colț sau un cizmar care pingelea un pantof în preajma unei cafenele, stând turcește pe un preș; un cafegiu ce umple ceștile pe care un băiețandru cam speriat așteaptă să le ducă pe un talger la clienții din bazar; un medic musulman dar în straie apusene însă cu fes pe cap ce dădea consultații și remedii primitive în public; un negustor de zarzavaturi cocoțat pe spinarea unui măgăruș împovărat de coșurile pline cu verze și roșii pe care le duce spre piață; sau o caraghioasă patrulă a poliției aliate formată dintr-un britanic mândru, cu pipa între dinți și șapca pusă pe-o sprânceană, un carabinieri italian, dolofan și cu mustați în furculiță, învelit în pelerină și cu bicorn vetust pe cap, un francez bosumflat și, mai în spate, un grec cu o căciulă căzută pe ochi, străbătând străzile orașului într-o noapte cu lună (Fig. 8). Toate caricaturile sale erau colorate și respectau nuanțele locale. Mitrich avea un umor irezistibil, o admirabilă știință a anatomiei, a chipurilor expresive, perfect individualizate în funcție de naționalitate și acea genialitate a umorsitului care știe să aleagă subiectul care nu își poate pierde actualitatea și rămâne elecvent peste timp.



Fig. 5. Karelin Mitrich, Doi marinari americani duși de hamali la navele lor după o petrecere monstră, 1923, Colecția Zeynep Çulha.



Fig. 6. Karelin Mitrich, Trafic blocat de o haraba pe Podul Galata, 1923, Colecția Zeynep Çulha.



Fig. 7. Karel Mitřich, Muzicanții turci cu nelipsitele rachiuri, măslina și pești uscați, 1923, Colecția Zeynep Çulha.



Fig. 8. Karel Mitrich, Patrulă a poliției aliate, 1923, Colecția Zeynep Çulha.

La retragerea ocupanților, pe 4 octombrie 1923, orașul a întâmpinat, cu mare entuziasm, intrarea triumfală a trupelor turce. Secvențe filmate cu acea ocazie sau suite de fotografii punctează acest mare eveniment și revenirea Istanbulului la patria mamă.

Curatorii ai acestei interesante expoziții au fost britanicul Daniel-Joseph MacArthur-Seal, care și-a dat doctoratul cu acest subiect generos, și Gizem Tongo, cercetătoare din Turcia care și-a susținut doctoratul în istoria artei cu o temă legată de pictura otomană din timpul Marelui Război.

Expoziția *Orașul ocupat: politică și viață zilnică în Istanbul, 1918–1923* ridică, după un secol, o cortină grea de pe istoria mult-încercată a Capitalei Imperiului Otoman, revelând aspecte inedite dintr-o epocă traumatizantă dar înnoitoare în egală măsură pentru locuitorii de rând și pentru elite din ultimele zile ale sultanatului și în preajma nașterii republicii.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l'art en liberté*, Les Abattoirs, Musée Frac Occitanie Toulouse, 7 oct. 2022 – 5 mars 2023

Eram obișnuit cu oglinda de apă animată de sculpturile voioase și colorate ale lui Niki de Saint Phalle din fața Centrului Pompidou din Paris. Mai văzusem câteva dintre lucrările artistei în diverse muzee ale lumii dar niciodată o expoziție amplă ca aceasta de la Toulouse (Fig. 1). În retrospectiva acestor decenii reprezentative din creația sa, 1980–1990, au fost adunate, din multe muzee și colecții, toate lucrările importante și proiectele elaborate atunci, fie în Europa, fie în America. Pentru prima dată a fost organizată o expoziție de asemenea anvergură pentru această a doua parte a carierei artistei, destul de puțin cunoscută, fiindcă a evoluat în multe părți ale lumii.

Plastician preocupat de contactul direct al amatorului de artă sau al ignorantului cu opera, fără intermedierea muzeelor și galeriilor de artă, Niki de Saint Phalle a fost interesată a lucra pentru spațiul public, cu acces direct la sculpturile sale. Arta de for, arta pentru mase, a fost idealul său. Și nu numai cea menită a ornamenta un spațiu generos dintr-un oraș – o piață, o fântână, un parc – ci și obiecte uzuale dar investite cu mari calități artistice pentru mediul privat, familial: banchete, scaune, fotolii, mese, oglinzi, veioze, bijuterii și chiar parfumuri. Astfel, obiectele banalului cotidian puteau fi transformate în piese de excepție și aveau darul de a insufla o stare de spirit pozitivă acelor care le întrebuițau. Acest țel înalt a reușit să și-l atingă prin tot ce a executat! În anul 2001 a deschis o expoziție la Muzeul de Arte Decorative din Paris în care au fost selectate exclusiv mobile și obiecte de uz curent pe care a intitulat-o *La vie joyeuse des objets*. Acolo și-a prezentat întregul repertoriu de obiecte vesele. Între acestea, câteva scaune antropomorfe: așezându-te pe ele aveai impresia că stai în poala unui domn serios, cu cravată și sacou elegant, care te privește uimit că îndrăznești să îl deranjezi astfel sau pe genunchii unei femei în rochie strident colorată (Fig. 2) ori pe aceia ai unei mame cu păr roșu ce are alături un copilăș de culoare. Căci veselia și spiritual ludic sunt caracteristicile operei artistei. Niki de Saint Phalle nu a încetat să fie copil și să se joace, invitându-i și pe alții, pe toți cei din jur, să intre, fără teamă, în jocul ei. Viața ca joc și arta ca joc au fost principiile după care și-a conceput opera.

Niki de Saint Phalle (1930–2002), fiică a unei familii nobile (tatăl conte francez și bancher, mama actriță americană) a trăit și s-a format în egală măsură pe pământ american și francez. Nu a urmat studii de artă plastică, era mai atrasă de arta teatrală. Dar s-a apucat să deseneze și picteze ca formă de terapie în urma unei depresii și a spitalizării.

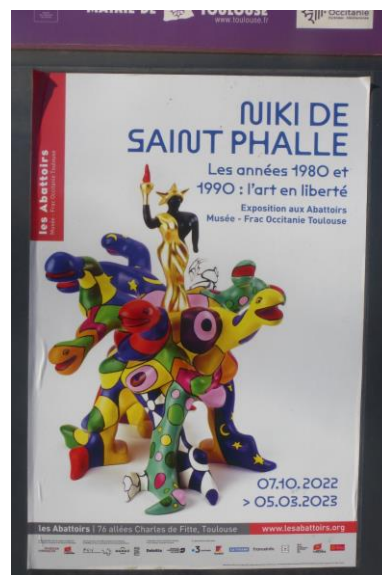


Fig. 1. Afișul expoziției *Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990: l'art en liberté*.



Fig. 2. Fotolii *Charly* și *Clarice*, 1981–1982, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

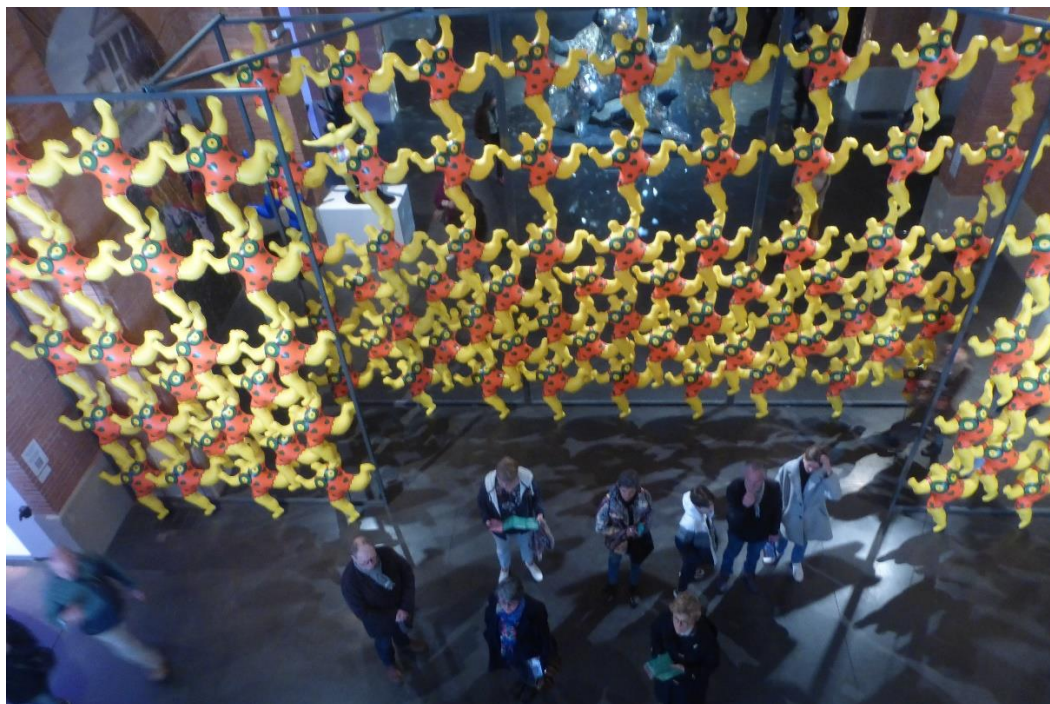


Fig. 3. *Nana Balloon Yellow*, Les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse.



Fig. 4. *Lampă unghiulară*, 1992, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

După debutul ei, mult discutat și controversat, cu „picturile împușcate”, în spiritual artei pop și a meștrilor ce se impuseră în pictura gestualistă, primele lucrări tridimensionale, au fost niște sculpturi cu femei corpulente, în costume de baie strident colorate – intitulate *Nana* (de la romanul omonim al lui Zola), ce păreau preluări volumetrice ale dolofanelor pictate de Botero dar cu nuanțe împrumutate de la Nicolas de Staël. În expoziție era închipuit un paravan sau o draperie din fire ca în casele mexicane, formată din Nane din plastic, gonflabile, ca pentru jocul în piscină a unor copii (Fig. 3). Toate aceste Nane purtau costume de baie roșii. Ulterior, Niki de Saint Phalle s-a orientat spre alte forme și alte subiecte care au eliminat modelele preexistente. O săritură majoră a fost suita de sculpturi filiforme intitulate *Skinnies* (Slăbănoage) care contrastau flagrant cu Nanele din anii precedenți. Aceste contururi modelate din sârmă, cu adausuri de poliester, policrome, vesele, aveau aplicate surse de lumină care ofereau obiectului un aer sărbătoresc. Așa sunt *Zeița Luminii*, *Lampă unghiulară* (Fig. 4) și *Femeia albastră* (Fig. 5). Artista avea să spună, cu entuziasm, despre aceste *Skinnies*: „Am descoperit golul. Sculpturile mele respiră!”

Un bestiar, sub imperiul artei antice sau a celei medievale a catedralelor cu *gargouilles* (scurgeri) cioplite în chip de monștri, a îmbogățit repertoriul artistei: *Sfinxul*, *Diavolul*, *Moartea*, colorate la fel ca toate celelalte lucrări (Fig. 6)). Stâlpii totem din cedru ai indienilor de pe Coasta Nord-Vestică a Americii sau

măștile mexicane folosite de Ziua Morților – *calaveras* – au fost un alt subiect drag sculptoriței, dezvoltat în mai multe lucrări de diferite dimensiuni. Un craniu enorm, acoperit cu cioburi de oglindă, sclipea sinistru, în subsolul muzeului (Fig. 7). Un sfeșnic pornea de la forma unei hârci, colorată oranj (Fig. 8).



Fig. 5. Niki de Saint Phalle alături de *Femeia albastră*, foto Marianne Rosenstiehl, 1992.



Fig. 6. *La Sphynge*, 1983, colecție particulară.



Fig. 7. *Cap de mort 1*, 1988, Niki Charitable Art Foundation.



Fig. 8. *Sfeșnic cap de mort*, 1997, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

Monstrul din Loch Ness este o sculptură impozantă, acoperită, la fel, cu mozaic de oglinzi, care domina întregul parter al muzeului. Fauna și flora au fost, constant, motive de inspirație pentru plasticiană. Ea era și o pasionată ecologistă care s-a implicat în diverse acțiuni de salvare a naturii. În 2001 a fost inaugurată, la Ierusalim, *Arca lui Noe*, un ansamblu monumental compus din 22 sculpturi animaliere.

Șarpele a fost, pentru artistă animalul totem, ființa elegantă, inteligentă, perfidă care putea inspira, în egală măsură, admirație și groază. A folosit șarpele în multe dintre lucrările sale: apare ca „personaj” biblic, malefic, provocator al alungării din Rai, în compoziția *Adam și Eva – Îndrăgostiți* – care are, mai degrabă, aerul unui picnic de familie, unde șarpele este ascuns în spatele celor doi pofticioși convivi (Fig. 9, 10). Corpul filiform al șarpelui și capul cu gura larg deschisă, gata să muște, formează brațele și spătarul unui fotoliu din suita mobilierului (Fig. 11). Tot 2 șerpi încolăciți compun rama unei oglinzi. A schițat chiar o roche, prezentată în expoziție, pe care apărea un șarpe, citat evident după Henri de Toulouse-Lautrec ce o imortalizase, într-un afiș, pe Jane Avril, starul de cabaret, într-o rochie ce avea un asemenea model.

Flacoanele pentru parfumul ce l-a lansat, pe 30 august 1982, la New York aveau forma a doi șerpi încolăciți. La eveniment autoarea l-a avut alături pe Andy Warhol. Esența propusă de ea a avut mare succes și din fondurile obținute și-a subvenționat unul dintre marile proiectele la care visa, *Grădina Tarotului*.

În 1978, începuse elaborarea acestei lucrări de mare amploare, *Le Jardin des Tarots*, la Garavicchio, în Toscana, pe un teren ce-i fusese donat în acest sens. Execuția celor 22 de sculpturi inspirate de cărțile de tarot a durat 20 de ani. Artista a fost diriginte de șantier și, în primii 10 ani, a locuit chiar acolo, într-un apartament ce și l-a amenajat în stomacul *Împărătesei*, una dintre sculpturile cele mai mari din compoziția respectivă. Machetele făcute de ea în teracotă erau mărite la scară, în beton armat, și apoi acoperite cu plăci de ceramică smălțuită. Aceste plăci erau „individualizate”, dacă putem spune așa, pentru că fuseseră modelate pe miezul de beton, apoi desprinse, numerotate, uscate, glazurate, arse și amplasate la locul prestabilit. Aici este imposibil să nu fie făcută o comparație cu felul de lucru al lui Antoni Gaudi și de policromia banchetelor, fântânilor și edificiilor din Parcul Güell din Barcelona care o impresionaseră pe Niki de Saint Phalle în primele sale călătorii europene și-i marcaseră definitiv opțiunea pentru o carieră plastică.



Fig. 9. Adam și Eva. Îndrăgostiți, 1985, (față), Galeria Dalaive, Amsterdam.



Fig. 10. Adam și Eva. Îndrăgostiți, 1985, (spate), Galeria Dalaive, Amsterdam.



Fig. 11. *Fotolinnu cu șerpi*, Muzeul de Arte Decorative, Paris.

Pe lângă lucrări, în expoziție figura o suită de fotografii ale artistei la lucru sau în mijlocul operelor sale, executate de diverși maeștri ai camerei obscure: Leonardo Bezzola (Fig. 12), Giulio Pietromarchi, Marianne Rosenstiehl și Laurent Condominas.



Fig. 12. Niki de Saint Phalle stând pe *Charly*, 1989, foto Leonardo Bezzola (1929–2018), Colecția Bezzola.

Expoziția a fost organizată de Lucia Pesapane, curator independent și Annabelle Ténèze, șef conservator și director al muzeului din Toulouse, cu Audrey Palacin ca asistentă și scenografia arhitectului Pascal Rodriguez.

Poetă, memorialistă, feministă, ecologistă, militantă contra SIDA, artistă complexă, învărtindu-se într-un cerc de plâsmuitori ai frumosului cu esențial aport în primenirea limbajului artistic al secolului XX – Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Daniel Soperri, Jean Tinguely, Arman, César, Jean-Pierre Reynaud și alții – a căror apropiere au stimulat-o și încurajat-o, Niki de Saint Phalle a lăsat o moștenire perenă în statuara de for public sau în plastica mică, intimistă, menită a descreți frunțile înnegurate și a readuce jovialitatea jocului infantil în inimile cele mai împietrite.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Lumea satului în pictura românească*, Muzeul Municipiului București, Palatul Suțu, 15 decembrie 2022 – 20 august 2023

Muzeul Municipiului București a găzduit pe parcursul a opt luni, în intervalul decembrie 2022 – august 2023, expoziția tematică intitulată *Lumea satului în pictura românească*, curatoriată de dr. Elena Olariu.

Lucrările expuse, provenite din Colecția Pinacotecii București, în număr de aproximativ 50, cuprinzând pictură, artă grafică și sculptură, au ilustrat tematici și motive asociate cu mediul rural autohton. Au fost panotate într-o succesiune cronologică, începând cu opere din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea semnate de artiști precum Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Nicolae Vermont, și încheind cu creații reprezentative din a doua jumătate a secolului XX, printre care se remarcă cele ale Luciei Demetriade Bălăcescu, Ion Muscelanu, Ion Stendl. Prin această expoziție s-a urmărit surprinderea și documentarea legăturii dintre artă și mediul rural, oferind astfel privitorilor o incursiune în istoria picturii românești, în care satul și viața tradițională au constituit surse importante de inspirație. Din primul decupaj cronologic reținem lucrările semnate de Sava Henția, precum *Târgul moșilor* și *Țărancă*, ambele realizate în 1886, și pe cele ale lui Ludovic Bassarab, *Târg*, *Care cu boi* și *Peisaj la țară*. Cu toate că ambii artiști au o operă variată și semnificativă pentru istoria artei românești, Sava Henția fiind considerat un clasic al sfârșitului secolului al XIX-lea, iar Ludovic Bassarab un important reprezentant al post-grigorescianismului, creația lor este încă insuficient prezentată curatorial și analizată în literatura de specialitate, motiv pentru care decizia de a-i include în expoziție este cu atât mai salutară.



Fig. 1. Afișul expoziției *Lumea satului în pictura* lui Nicolae Vermont, *Țărancă cu copii*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii



Fig. 2. Ludovic Bassarab, *Târg*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii București.

Scenografia sălilor a fost punctată cu prezența a patru sculpturi: *Maternitate* de Ion Vlasiu, *Fată din Poiana Mărului* de Jana Gertler-Zalman, *Țărancă cu dovleci* de Ion Jalea și *Troiță* de Horia Miculescu. În plus, două casete centrale au îndeplinit rolul de puncte de referință ale expoziției: prima a găzduit lucrarea *Portret de tânără cu maramă* de Nicolae Grigorescu (ulei pe pânză), iar cea de-a doua a adăpostit *Ilustrația la Mitrea Cocor* de Corneliu Baba (cărbune pe hârtie). Grupajul de lucrări expuse a reflectat o varietate de stiluri, perioade și artiști. Ansamblul a fost completat de o vitrină cu obiecte populare din atelierul Ligiei Macovei – icoane, vase de uz gospodăresc și piese de port popular – menite să investigheze interacțiunea dintre reprezentarea artistică și mediul rural, evidențiind, în același timp, obiectul popular ca sursă de inspirație artistică și ca formă tradițională de expresie plastică. Astfel, expoziția *Lumea satului în pictura românească* invită la o analiză a modului în care artiștii au redat satul ca depozitar al patrimoniului cultural, al folclorului și a dinamicii sociale. Dacă în prima sală predomină lucrări asociate unei estetici pitorești, cu accente idilice puternice, cea de-a doua sală este consacrată orientărilor moderniste, culminând cu expresionismul simbolic și decorativ al lui Ion Țuculescu, materializat în lucrările *Păsări* și *Opoziție în verde*, inspirate de motivele artei tradiționale.



Fig. 3. Ion Țuculescu, *Păsări*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii București.

Demersul curatorial ilustrează articularea canonului tematic al universului rural prin intermediul portretelor, tipologiilor țărănești, scene ilustrând ocupații și activități specifice, scene de sărbătoare și joc popular, margini de sat și peisaje. Portretele și tipologiile de țărani – cu accent pe țărânci – reprezintă un element constant pe parcursul cronologiei acoperite de expoziție. În pictura sfârșitului de secol XIX reprezentarea feminină a fost în mare măsură tributară modelului grigorescian la artiști precum Nicolae Vermont – *Țărancă cu copii*. Pe măsură ce avansăm mai mult în timp, maniera, stilul și conceptele picturale se îndepărtează de epigonism, prezentând abordări post-impresioniste sau chiar onirice, așa cum se întâmplă cu lucrările lui Camil Ressu, *Țărânci din Vlaici*, respectiv Margareta Sterian, *La fermă*.

Un alt aspect proeminent, explorat de artiștii români, este reprezentat de ocupațiile și activitățile specifice mediului rural, cum ar fi transportul produselor la târg, muncile agricole, activitățile domestice. Printre exemplele relevante se numără lucrări precum *Întoarcerea de la târg* de Nicolae Grigorescu, *Târg* și *Care cu boi* de Ludovic Bassarab, *Masă țărănească* de Ștefan Popescu, *Femei spălând* de Rodica Maniu Mütznier. Lucrările *La munca câmpului* și *Țărănci* de Camil Ressu, caracterizate de o puternică expresivitate și monumentalitate, ies în evidență în acest context, redând cu empatie o realitate needulcorată, în comparație cu alte lucrări din epocă derivate dintr-o viziune sămănătoristă, sentimentală, golită de autenticitate.

Tema sărbătorilor și evenimentelor este ilustrată prin tablouri cu hore și adunări de săteni: Pan Ioanid, *Horă în sat*, Nicolae Enea, *La poartă*, Lucia Demetriade Bălăcescu, *Consfățuire țărănească*, Ligia Macovei, *Grup de țărănci*. Ceremoniile și riturile de trecere sunt reprezentate în două lucrări de excepție: Arthur Verona, *Botez*, și Camil Ressu, *Înmormântare la țară*. Peisajele rurale cu arhitecturi vernaculare încadrate de natură îmbogățesc tematic canonul ruralității în pictură, cu lucrări semnate de Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Elena Popea. Nu în ultimul rând, trebuie amintite operele care se concentrează pe expresia realistă și psihologică cum ar fi cea a lui Aurel Băeșu, *Capete de expresie*, sau cea cu mesaj militant a Anei Asvadurova Ciucurencu, *1907*, compoziție puternică ce iese în evidență prin mesajul angajant.



Fig. 4. Arthur Verona, *Botez*, ulei pe pânză, Colecția Pinacotecii București

Catalogul¹ care însoțește expoziția propune, alături de fișele tehnice și reproducerile lucrărilor prezentate în expoziție, deschiderea unor perspective istorice și teoretice asupra tematicii rurale în artele plastice prin intermediul a șapte texte critice. Plecând de la contextul cultural european (Liana Ivan-Ghilia,

¹ *Lumea satului în pictura românească = The Rural World in Romanian Painting*, coord.: Elena Olariu, trad.: Liana Ivan-Ghilia, București, 2023.

Occidentul rural și pilda percepției de sine prin artă), trecând prin analizarea fenomenului local marcat de conceptul „specificului național în artă” (Elena Olariu, *Lumea satului în pictura românească*) și reconstituind o parte din istoria Pinacotecii București (Angelica Iacob, *Tematica rurală în expozițiile Pinacotecii București*), studiile și-au îndreptat atenția asupra contribuției lui Nicolae Grigorescu (Cristina Ioniță) și cercetării componente populare a Colecției de Artă „Ligia și Pompiliu Macovei” (Florentina Limban).

Scurta sinteză semnată de Ana Arsinca, *Evocări din cenacul marelui mecena Alexandru Bogdan-Pitești: Camil Ressu la Vlaici*, este notabilă prin faptul că reactualizează biografia lui Bogdan-Pitești, asupra căreia s-au aplecat puțini specialiști, analizând modul în care l-a susținut pe Camil Ressu. Din păcate, autoarea nu face trimiteri la studiile Corinei Teacă² și Angelo Mitchievici, care ar fi putut completa în mod semnificativ analiza³. O altă contribuție demnă de apreciere este cea a Irinei Cîrstea, *Pictorul Ipolit Strâmbu, între modernitate și discurs tradițional: Portul săteanului român*, care prezintă în premieră textul unei conferințe susținute de artist în anii 1920, păstrată astăzi în Fondul Documentar al Muzeului Național de Artă al României, arhiva Ipolit Strâmbu. Pe de altă parte, publicarea acestui material inedit ridică întrebări cu privire la absența operelor lui Ipolit Strâmbu din cadrul expoziției, în care ar fi putut fi incluse tablouri precum *La focul vetrei* (1918) sau, la limita tematică, *Peisaj de pădure* (1908)⁴.



Fig. 5. Camil Ressu, *Înmormântare la țară*, ulei pe carton, Colecția Pinacotecii București.

² Corina Teacă, *Fin de Siècle Biographies: Alexandru Bogdan-Pitești*, în RRHA.BA, t. XLVIII, 2011, p. 51–58.

³ Angelo Mitchievici, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene (sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului XX)*, București, 2011; Id., *Simbolism și decadentism în arta 1900*, pref.: Ioana Vlasiu, București, 2011.

⁴ *Pinacoteca București: repertoriul de pictură*, Vol. I, 2017, p. 189.

Reproducerea care însoțesc textele critice au câteva neajunsuri. În primul rând, sursele imaginilor sau deținătorii lucrărilor nu sunt menționați, ceea ce poate induce pentru o clipă impresia că aceste lucrări aparțin patrimoniului Muzeului Municipiului București (Vincent van Gogh, *Secerător*; Milton Avery, *Spălătoarese mexicane*; Jules Breton, *Femeie cărând spice*). Însă, cu precădere, o problemă semnificativă este lipsa datării lucrărilor, iar această lipsă se regăsește și în catalogul propriu-zis (p. 101–172). Prin absența unui cadru cronologic sistematic, este dificilă configurarea unei imagini globale a evoluției tematicii rurale în plastica autohtonă, ceea ce afectează calitatea catalogului ca instrument de lucru sau material de referință. De exemplu, ar fi fost relevant să avem o datare aproximativă a lucrării lui Camil Ressu, *Peisaj* (p. 48), atât în ceea ce privește contextul tematic dat, cât și în perspectiva unei posibile analize stilistice a operei pictorului.

Totodată, punând în relație textele de catalog și ilustrația aferentă cu selecția de lucrări prezentată în sălile Palatului Suțu, se poate observa o (supra)reprezentarea lui Nicolae Vermont, cu șase opere convenționale în materie de stil, cromatică și mesaj – *Munca la câmp*, *Țărancă cu coș*, *Țărancă cu copii*, *Vânzătoarea de cireșe*, *Țărancă* și *Peisaj* – în defavoarea unei lucrări precum *Doi bătrâni în interior* (p. 27), menționată în studiul său de Liana Ivan-Ghilia pentru duritatea sa frustă (p. 14). Prezentarea unei astfel de lucrări în expoziție ar fi conferit mai multă complexitate discursului curatorial al primei săli, abordând, în mod necesar, și titlul lucrării, care în istoriografia anterioară anului 1989 era cunoscută sub numele de *Doi greviști*⁵ și *Muncitori la masă*⁶. O ultimă observație ce reiese din vizitarea expoziției și din consultarea catalogului vizează unul dintre titlurile lucrărilor lui Ion Țuculescu, care în expoziție figurează drept *Compoziție în verde* și în catalog apare ca *Opoziție în verde* (p. 147)⁷, înțelesuri care pot schimba modul în care privim și interpretăm tabloul.



Fig. 6. Ana Asvadurova Ciucurencu, *Compoziție* – 1907, ulei pe carton, 1967, Colecția Pinacotecii București.

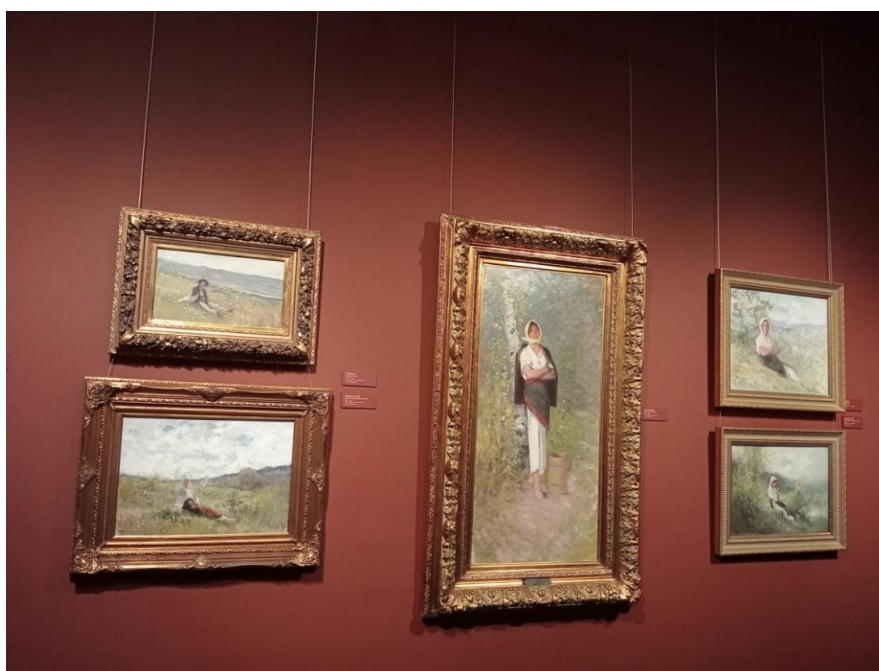
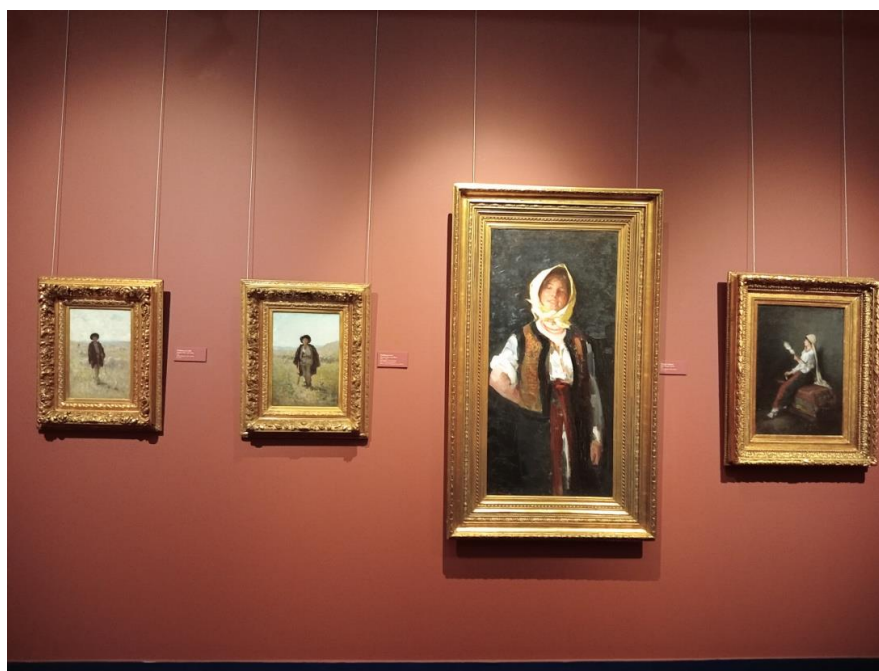
⁵ Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini. 1111 reproduceri*, București, 1970.

⁶ Ion Țuculescu, *Opoziție în verde*, în *Bunuri culturale mobile clasate în Patrimoniul Cultural Național*, <http://clasate.cimec.ro/Detailiu.asp?tit=Pictura-de-sevalet--Tuculescu-Ion--Opozitie-in-verde&k=24C3B66817DC4BDEB0E4ABFF3A152B1C> accesat în 31.08.2023.

În ciuda neajunsurilor din catalog, prin selecția atentă a lucrărilor aduse în fața publicului, expoziția *Lumea satului în pictura românească* a prilejuit o incursiune vizuală în universul rural autohton, relevând nuanțe stilistice și rezonanțe culturale și explorând relația dintre lumea satului și reprezentarea sa în artă. Prin intermediul operelor prezentate, expoziția a documentat parțial evoluția ideii de sat și a modalităților de reprezentare ale acestuia, deschizând perspective asupra subiectului și invitând la o reflecție asupra semnificației ruralității și a valențelor sale sociale și cultural-artistice.

Ioana Apostol

Expoziția *Nicolae Grigorescu – Pictor al ethosului românesc*, MNAR, 15 mai – 17 septembrie 2023.



Aspecte din expoziția *Nicolae Grigorescu – pictor al ethosului românesc*, MNAR 2023

Foto: Corina Teacă

Pictura lui Nicolae Grigorescu din perioada de maturitate, prin puternica sa capacitate de evocare și lirismul atât de seducător, a avut efecte de durată asupra artei românești moderne, una dintre consecințe fiind aceea că a impus în ierarhia tematică scena rurală. Admirația criticii cât și circumstanțele istorice și culturale autohtone au creat premisele unui interes mai larg față de subiectele care descriu realitatea românească în versiunea ei tradițională. Emulația creată în jurul temei rurale a indus anumite așteptări în rândurile consumatorului de artă și a favorizat replicarea ei de artiști mai mult sau mai puțin înzestrați.

Dincolo de epigonismul grigorescian, pentru unii dintre pictorii tineri tema identitară avea să devină un deziderat asumat, deși niciodată împlinit. Prospekțiunile decorative ale lui Apcar Baltazar și compozițiile realizate de Camil Ressu la Vlaici demonstau că noțiune de specific etnic în artă necesita noi abordări care reconsiderau datele culturii vizuale autohtone. Ceva mai târziu, Olga Greceanu reia subiectul într-o încercare de definire a acestui specific, iar Theodor Pallady exersează o autohtonizare a scenelor de interior și a naturii moarte având ca model grafismul picturii (post-)bizantine.

Actuala expoziție dedicată picturii lui Nicolae Grigorescu (1838-1907) de la MNAR readuce în discuție, la nivel generic, conexiunile acesteia cu tema „specificului național”. Puținele texte prezente în expunere nu furnizează multe indicii în legătură cu perspectiva curatorilor. Structurată pe câteva zone tematice subsumate noțiunii de ethos (peisaj și figuri pitorești), expoziția are un caracter encomiastic, fiind proiectată pentru a aminti publicului românesc valoarea operei acestui important artist: „desemnarea sa ca pictor național nu are legătură doar cu aceste teme care îl definesc ca artist în istoria artei românești și universale, ci și recunoașterea talentului și a măiestriei care prin el au atins o culme.” Deși înțelegem dorința organizatorilor de a prezenta lucrări puțin cunoscute sau chiar inedite, în fapt, selecția lucrărilor nu este cea mai fericită, mai mult, pe alocuri auto-sabotează scopul declarat. În plus, alăturările crează un supărător efect de stereotipie care putea fi evitat, și induce fals idea unei creații fundamental repetitive. Marile muzee și colecții din România, Muzeul Național însuși, posedă lucrări superioare ca valoare artistică ce ar fi putut sluji mult mai bine acesui proiect curatorial.

Pendant al picturii, prezența binevenită a unor piese etnografice, costume și obiecte tradiționale, precum integrarea unei secțiuni foto-video toate provenind din fondurile Muzeului „Dimitrie Gusti” din București, salvează întrucâtva expoziția.

Corina Teacă

Expoziția retrospectivă *Carmen Calvo*, 5 mai – 3 septembrie 2023, Muzeul Picasso, Barcelona. Curatori: Emmanuel Guigon, Victòria Combalía.

Creația lui Carmen Calvo (n. 1950, Valencia) a devenit un reper pentru arta spaniolă contemporană încă din anii 1970, dar s-a impus în context internațional în anul 1997 când, împreună cu Joan Brossa (1919–1998), a reprezentat Spania la Bienala de la Veneția.

Personalitate artistică complexă, cu înclinație spre experiment, Carmen Calvo se mișcă cu dezinvoltură printre tehnici și medii, de la modelaj, pictură și grafică, la obiect, colaj, fotografie, instalație și video. Artă sa se raportează permanent la realitate, în mod special la acele momente inconfortabile ale istoriei, vieții sociale ori individuale, accentuând termeni ca: represiune, tabu, abuz, convenții religioase, etc. Abordările artistei fructifică piesele propriului muzeu imaginar, proiectate pe fundalul unui feminism difuz, neangajat ideologic, dar poetizat sub influența lecturilor din Francisco Brines, Paul Éluard, Arthur Rimbaud, Federico Garcia Lorca și a cinematografilei suprarealiste a Luis Buñuel.

Actuala expoziție are datele unei retrospective unde sunt prezentate atât lucrări mai vechi cât și creații recente realizate de Carmen Calvo în perioada pandemiei (seria tematică *Nu este un vis, chiar se-ntâmplă*). Expunerea reușește astfel să ofere o imagine suficient de cuprinzătoare a conținutului și tonalității particulare a operei, cu fațetele ei suprarealiste, ludice, ironice sau morbide. Traseul expozițional include piese care o definesc, piese prin care artista denunță abuzul și stereotipurile privitoare la rolul femeii în societate (*O cușcă în care se trăiește, Manechine*) precum și complexa și dureroasa realitate din Spania perioadei dictaturii franchiste (*Fotografii în alb și negru*).



Afișul expoziției *Carmen Calvo*, Muzeul Picasso, Barcelona, 2023.
Foto: Corina Teacă.



Aspecte din expoziția *Carmen Calvo*, Muzeul Picasso, Barcelona, 2023.
Foto: Corina Teacă.

Pentru a marca împlinirea a jumătate de secol de la moartea lui Pablo Picasso muzeul barcelonez care îi poartă numele a inițiat o serie de evenimente având ca premisă dialogul dintre opera artistului și arta contemporană. Expoziția Carmen Calvo inaugurează această serie.

Timpul care fascinează, serie începută de artistă în anul 2018 ca un joc compus din cărți poștale având reproduceri ale operelor lui Picasso dar și alte tipuri de reprezentări, ar putea părea, în contextul dat, un simplu gest de reverență în fața grandioasei opere a lui Picasso. Și totuși, citările și intervențiile asupra imaginilor cu scopul obținerii unui efect distorsionant, alcătuiesc o construcție conceptuală care nu trădează niciun moment viziunea plastică a lui Calvo. Deconstruind fără inhibiții imaginea lui Picasso, ea rămâne recognoscibilă în toate segmentele creației.

Corina Teacă

Expoziția *Grupul celor patru*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 9 iulie–24 septembrie 2023

Muzeul Național de Artă al României (MNAR) a organizat în această vară (iulie-septembrie 2023) la Muzeul Colecțiilor de Artă (MCA) expoziția „Grupul celor patru (1925–1934): Oscar Han, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza și Francisc Șirato”. Evenimentul continuă demersul instituției de a face cunoscute grupări artistice din trecut care au marcat istoria vieții artistice românești, inițiat prin expoziția „O istorie uitată – Sindicatul Artelor Frumoase din România”, deschisă la MNAR (1 decembrie 2022 – 31 martie 2023, curator Alina Petrescu). O inițiativă ambițioasă ce ar putea genera un program expozițional dinamic și durabil, înscris într-o mai amplă orientare contemporană legată de reconstituirile istorice.



Grupul celor patru: Oscar Han, Ștefan Dimitrescu, Nicolae Tonitza, Francisc Șirato.
Studio Foto Tehnica, 1927, B.A.R.

Organizatorii și-au propus să reconstituie micro-istoria prestigiosului grup de artiști din perioada interbelică, înfățișând publicului o sută de lucrări de pictură și sculptură din patrimoniul muzeal. Distribuite cronologic și grupate pentru fiecare artist în parte, ocupând trei săli ale elegantei clădiri a MCA, lucrările sunt însoțite de diverse materiale informative, panouri și etichete, o vitrină documentară cu cataloage de expoziții, fotografii, cărți poștale, scrisori. Figurile celor patru, așa cum apar peste timp din fotografia ce a circulat din abundență prin toate mijloacele de promovare a evenimentului, sunt surprinse în posturi complet diferite, fiecare privind în altă direcție, priviri însă de o intensitate care-i unește într-un portret dinamic ce definește artistul modern profesionist, înclinat spre teorie și polemică, mânuind cu aceeași virtuozitate penelul, dalta, sau condeiul.

„Cvartetul” Han- Dimitrescu- Tonitza- Șirato, reprezentativ pentru direcția conservatoare a picturii românești din anii '20, dezvoltată în convergență cu „noul clasicism” european, a luat ființă pe coarda prieteniei și a afinităților artistice, a conștiinței valorii de sine și a responsabilității în societate, în afara statutelor sau programelor estetice.

Gruparea s-a desprins din societatea „Arta Română” (1918–1926), care devenise disonantă prin aflulul artiștilor de factură și calitate diversă, dispărând unitatea idealurilor care animaseră nucleul inițial format la Iași, în 1918, din artiștii mobilizați pe front. Ancorați în realitate și atașați de tradițiile culturale românești, cei patru își uneau forțele pentru a se delimita pe de-o parte de tendințele retrograde, postgrigoresciene cultivate mai departe de gruparea „Tinerimea Artistică”, și, pe de altă parte, de excentricitățile avangardiștilor ce propagau unde de șoc în jurul revistei „Contimporanul”, mai cu seamă după Expoziția internațională din 1924.

În cadrul expoziției actuale s-a încercat refacerea, pe firul cronologic, a unor segmente din cele șapte manifestări expoziționale ale grupului. Conform cataloagelor, la prima expoziție din 1926, artiștii au prezentat și opere anterioare, din perioada 1921-1925, fiind acum incluse în prima sală, iar la ultima expoziție a grupului din 1934, Ștefan Dimitrescu, decedat cu un an în urmă, a figurat postum cu un *Autoportret*, care fost astăzi împrumutat de la Muzeul Municipiului București și situat printre alte tablouri ale sale în sala a treia.



Aspecte din expoziția „Grupul celor patru”, în prim plan sculpturile lui Oscar Han: Elegie (bronz, 1926) și Arcașul (bronz, 1934), foto V.B.

Parcursul expozițional s-a desfășurat coerent, punând în evidență etape evolutive ce se pot urmări de la pictura cu subiecte sociale, figuri monumentale, într-un grafism aspru, monocord, inspirat de estetica picturii murale bizantine, până la peisajele, portretele, nudurile și naturile statice care demonstrează rafinarea procedeelelor compoziționale, plăcerea unor acorduri cromatice mai îndrăznețe, efectele tactile ale pastei, un sentiment reînnoit, mai cerebral, al lirismului.

Un rol important în redarea atmosferei de laborator de idei, subiecte, soluții plastice, reflectând colaborarea strânsă a celor patru artiști, care se sfătuiau și se încurajau reciproc înainte de fiecare eveniment anual al grupului, l-au avut mărturiile lui Oscar Han, din cartea sa *Dălți și pensule* (Meridiane, 1970). Curatoarele Liliana Chiriac, Monica Croitoru și Ilinca Damian s-au ghidat în panotarea lucrărilor de descrierile lui Han: în distribuirea tablourilor cei trei pictori „se înțelegeau să câștige o unitate, o armonie” –

fără teorii, pentru a le pune bine în valoare, pe toate – realizând în genere „un acord unitar coloristic”. După panotarea tablourilor, sculpturile lui Han era plasate în locurile libere, fără a strica unitatea expoziției, lucrările mai mari sau mai importante fiind plasate în mijlocul sălii.

O selecție concentrată dintr-un capitol major din istoria picturii românești moderne, întreprinsă cu seriozitate și gust, expoziția a reușit să pună în valoare capodopere uitate sau mai puțin cunoscute ale lui Tonitza, Șirato, Dimitrescu și Han, aducând în actualitate atmosfera tonică și agreabilă a artei lor, confirmând mărturiile din epocă ce descriau expozițiile „Grupului celor patru” ca adevărate sărbători plastice.

Virginia Barbu

Expoziția *Füssli. Entre rêve et fantastique*, Musée Jacquemart-André, Paris, 16 septembrie 2022 – 23 ianuarie 2023

Într-un sfârșit de secol XVIII, dominat de neoclasicism, în care prevalau compozițiile alegorice/mitologice dulcele sau fantezist istorice, elvețianul Henry Füssli (Fig. 1) a fost un fenomen, un nonconformist și un înnoitor al limbajului plastic ajungând să impună un stil „fusilesc” și să-i influențeze pe suprarrealiștii de peste mai bine de un secol.

Născut la Zürich pe 6 februarie 1741 ca fiu al unui doct istoric de artă și pictor, Johann Caspar Füssli, om foarte mădru de cunoștințele sale în literatura și filosofia clasică. Deși își demonstrase atracția pentru arte, cu care fusese familiarizat în familie încă de la vârstă fragedă, tatăl autoritar l-a destinat bisericii pe tânărul Johann Heinrich în vreme ce, pe fratele mai mare îl voiau pictor iar pe mijlociu naturalist (entomolog). A fost înscris la Collegium Carolinum din orașul natal unde, foarte dotat pentru studiul limbilor, a deprins cu ușurință greaca, latina, franceza, italiana și engleză. În 1761 a fost uns pastor și a ținut primele predici, fără entuziasm sau succes la enoriași. Viața de cleric nu era pentru el. La 16 ani a realizat o foarte reușită compoziție cu cheie, în laviu, în care s-a reprezentat sub trei identități, fiecare corespunzând uneia dintre dilemele existenței sale din acel moment: un pictor concentrate asupra șevaletului pe care execută portretul unui bufon apatic așezat în fața sa în vreme ce alt personaj, cu spatele, părăsea încăperea, purtând agățate de centură mai multe picioare umane. În această remarcabilă lucrare de tinerețe a unui om fără studii de specialitate autorul își exprima aspirațiile pentru îmbărtășirea artei (pictorul pasionat), insatisfacția pentru cariera de pastor (nebunul dezabuzat) și intenția de a o lua „la picior”, a fugi din mediul închisat și conservator în care trăia (personajul ce ieșea din odaie, cu picioarele la brâu, în germană *fuss* însemnând picior, de unde-i venea și lui numele).

În 1763 a părăsit Elveția și a călătorit prin Germania cu doi foști colegi iar în 1764 a stat un timp la Londra unde s-a consacrat activității literare traducând în engleză scrierile lui Winckelmann și publicând niște eseuri despre gândirea unui filosof contemporan pe care îl întâlnește, în 1766, și cu care se împrietenește, *Remarks on the Writings and Conduct of J. J. Rousseau* (1767). Frecvența teatrele și cercurile literare dar se preocupa și de artă. La spectacole nu contenea a schița scenele și personajele ce i se derulau prin fața ochilor, pe scenă, făcând astfel un bun exercițiu de crochiuri. S-a apropiat de Joshua Reynolds, unul dintre fondatorii și apoi președinții Academiei Regale de Arte (Royal Academy) care, sesizându-i talentul, îl îndeamnă să se dedice plasticii și să meargă, o vreme, în Italia. Ceea ce a și făcut, timp de 8 ani, între 1770 și 1778, a stat la Roma și



Fig. 1. George Henry Harlow, Portretul lui Füssli, ulei pe lemn, 1817, Yale Center for British Art, New Haven.

a studiat maestrîi renaşterii şi manierismului nu ca toţi ceilalţi confrăţi care se extaziau la formele clasice. Ducea o viaţă liberă, dezordonată, veselă, frecventa bordelurile şi executa schiţe erotice.

După această lungă şi fructuoasă perioadă de formare, ca autodidact, s-a întors la Zürich cu intenţia de a se însura. Îndrăgostit de verişoara unuia dintre prietenii săi de călătorie din tinereţe, o cere de soţie dar tatăl acelei domnişoare îl refuză. Dezamăgit, artistul în devenire se stabileşte definitiv la Londra. Pentru că numele său era greu de pronunţat de englezi şi-l simplifică în Henry Fuseli.

Din lecturi extinse dar şi din practici mai mult sau mai puţin ortodoxe, precum consumul de opiu, artistul devine interesat de subconştient şi de onirism pe care începe să le reprezinte în opera sa. Compoziţia care l-a făcut celebru – şi care este şi cea mai cunoscută din întreaga sa creaţie – este *Coşmarul*, pictură pe care a expus-o în 1782 la Royal Academy. Ca şi acea lucrare de adolescenţă, şi aceasta este încărcată de simboluri şi poate fi supusă la multiple decodificări: tână adormită, aproape căzută din pat, cu braţul atârînd pe podea, are o cămaşă de noapte mulată pe trup; pe pântecul ei este cocoşat un monstru păros, cu privire sângerie şi expresie fioroasă, un „incubus”, un demon violator; dintre draperiile patului cu polog îşi îţeste capul un cal alb, cu ochi exoftalmici, fosforescenţi. Calul alb este simbol al morţii. Unii comentatori au glosat pe tema unui calambur ticluit de spiritualul şi poliglotul pictor: *mare* în engleză înseamnă iapă, iar titlul original al picturii *Nightmare* ar fi putut însemna „iapă noptii”, făcând referiri şi la o posibilă orgie ce se petrecuse în acel gineceu. O altă interpretare ar fi că Mara era un spirit rău din mitologia nordică obişnuit a chinui pe cei adormiţi aşezându-li-se pe piept şi sufocându-i. Lucrarea aceasta a făcut senzaţie, a fost litografiată într-un tiraj de 2.000 exemplare şi difuzată pe scară largă publicului nerăbdător să o vadă şi să încerce a o înţelege. Alţi artişti au fost influenţaţi de ea şi au preluat-o ca model aşa cum a fost cazul pictorului danez Nicolai Abraham Abildgaard sau sculptorului francez Eugène Thivier iar Mary Shelley a fost inspirată în romanul ei cu Frankenstein.

Obsedat de acest subiect, Fuseli a executat trei variante ale *Coşmarului*. Îşi căpătase deja porecla de „elveţianul nebun”!

Acesta a fost doar începutul, lansarea. Pasionat de teatru şi de dramaturgia lui Shakespeare, s-a apucat să ilustreze scene din operele bardului, mai toate petrecându-se noaptea şi aflate la graniţa dintre realitate şi vis: *Romeo şi Julieta*, *Hamlet şi fantoma tatălui său* (Fig. 2), *Cele trei vrăjitoare apărând lui Macbeth* (Fig. 3), *Lady Macbeth luând pumnalele* (Fig. 4), *Lady Macbeth somnanbulă*, *Titania şi Bottom transformat în măgar* şi *Puck* din „Visul unei nopţi de vară”, *Beatrice*, *Hero şi Ursula* din „Mult zgomot pentru nimic”. Aceste picturi au făcut parte dintr-o Galerie Shakespeare, pe care o iniţiase gravorul, editorul şi consilierul municipal, viitor Lord Primar al Londrei, John Boydell. În Galeria Shakespeare, inaugurată pe 4 mai 1789 pe Pall Mall la numărul 52, au figurat 34 picturi semnate de cei mai importanţi artişti ai momentului: Joshua Reynolds, Benjamin West, George Romney, Richard Westall, Angelica Kauffman, John Opie, Joseph Wright of Derby, James Northcote şi, evident, Fuseli. Galeria a avut mare succes şi a fost vizitată de un public numeros, dar din societatea înaltă sau de mijloc, aceea cu stare căci intrarea costa un shilling ceea ce reprezenta echivalentul salariului pe două zile de lucru al unui muncitor. Bani obţinuţi au slujit la gravarea lucrărilor expuse şi închegarea unui volum infolio cu ilustraţii la opera marelui Will. Succesul a fost atât de mare iar galeria a avut vizitatori neîntrerupt timp de 10 ani, în pofida războaielor intermitente pe care Anglia le avea cu Franţa imperială a lui Napoleon I.

Aceasta i-a îmboldit şi pe alţii să iniţieze asemenea antreprize iar Fuseli a răspuns invitaţiei editorului Joseph Johnson de a picta o suită de pânze cu subiecte din opera lui John Milton. A lucrat, cu înfrigurare la ceea ce considera a fi opera vieţii sale şi, pe 20 mai 1799, a fost vernisată Galeria Milton formată din 40 de picturi. Dar, proiectul a fost un fiasco, publicul nu a vizitat expoziţia şi banii nu au putut fi recuperaţi aşa că, în iulie au închis-o.

Dar, picturile lui Fuseli s-au păstrat şi impresionează şi azi: *Viziunea lui Milton*, *Visul ciobanului*, *Linişte*, *Alungarea din Paradis*, etc. Un alt proiect a fost ilustrarea „Cântecului Nibelungului” cu toţi eroii nordici Siegfried, Hagen, Brunhilde, Krimhilde, Alberich, Gunther – bună ocazie pentru artist de a exersa tema nudului (Fig. 5).

Din 1801, Fuseli a devenit profesor al Royal Academy unde a predate arta antică, arta timpurilor moderne şi „invenţia” (compoziţia). Din 1805 a fost numit conservator al colecţiei de la Royal Academy.

A fost cel mai erudit artist al timpului său. A fost apreciat în epocă, în egală măsură, de confrăţi ca şi de literaţi şi de oameni politici: William Blake, Johann Wolfgang von Goethe, regale George al III-le al Angliei s-au aflat printre adiratorii săi. Mişcarea Sturm und Drang a fost puternic influenţată de opera sa.



Fig. 2. Hamlet și spectrul tatălui său, ulei pe pânză, 1793, Fundația Magnani-Rocca, Parma.



Fig. 3. Cele trei vrăjitoare, ulei pe pânză, după 1783, The Royal Shakespeare Company Collection, Stratford-upon-Avon.



Fig. 4. David Garrick și Hannah Pritchard în rolurile lui Macbeth și Lady Macbeth, peniță și acuarelă, 1766-1768, Kunsthau Zürich.



Fig. 5. Krimhilde vede în vis pe Siegfried mort, creion și laviu, 1805, Kunsthaus Zürich.

După un curs la Royal Academy artistul s-a plânsă că nu se simte prea bine. Nu am mai părăsit patul pentru câteva zile iar ultimele sale cuvinte au fost rostite în latină – vechea sa pasiune pentru limbi – iar pe 15 aprilie 1825 a închis ochii, ducându-și secretele și pasiunile în lumea umbrelor, unde se simțise atât de bine încă din timpul vieții.

Rod al colaborării dintre mai multe muzee și colecții de stat ori particulare din Europa și Statele Unite, expoziția *Füssli. Între vis și fantastic* – ai cărei curatori au fost Christopher Baker, director al departamentelor de artă europeană și scoțiană și de portrete de la National Gallery of Scotland, Andreas Bayer, șeful catedrei de istoria artei de la Universitatea din Basel și Pierre Curie, conservator general al patrimoniului Muzeului Jacquemart-André – a readus în atenția publicului opera unui mare artist care a premers și influențat nu numai romantismul ci și simbolismul și, mai târziu, suprarealismul.

Adrian-Silvan Ionescu

