

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ediția a XV-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România” (București, Muzeul Național de Artă al României, 3 decembrie 2018)

În premieră, sesiunea a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49-53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de două instituții: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (orele 10.00 – 10.40), un cuvânt de salut din partea gazdelor a fost rostit de către arh. LIVIU CONSTANTINESCU, director general interimar al Muzeului Național de Artă al României. A urmat alocuțiunea academicianului RĂZVAN THEODORESCU, vicepreședinte al Academiei Române, președinte al Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual, care a evidențiat aportul cercetătorilor artei medievale și premoderne în acumularea și diseminarea de noi cunoștințe referitoare la cultura și spiritualitatea spațiului românesc, inclusiv în pregătirea și editarea fundamentalului tratat al Academiei Române „Arta din România: din Preistorie în Contemporaneitate”.

Cuvinte de salut din partea instituțiilor organizatoare ale sesiunii au fost pronunțate de către dr. ADRIAN-SILVAN IONESCU, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, și de către OCTAV BOICESCU, director adjunct științific al Muzeului Național de Artă al României.

Ședința de dimineață (10.45 – 12.30) a fost moderată de către dr. CONSTANTIN CIOBANU, șeful compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate patru comunicări științifice.

Prima din aceste comunicări – având titlul „Geme și camee din colecția Muzeului Național de Artă al României” – a fost cea a dr. CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea comunicării a amintit faptul că Muzeul Național de Artă al României deține o colecție de 82 de geme și camee. Dintre acestea, 56 sunt geme-intalii – cu decorația gravată în adâncime (la care se adaugă trei sigilii ale statului român) și 26 sunt camee sculptate în relief. Trei sferturi din aceste pietre au montură de inel, restul fiind broșe, sigilii propriu-zise, cercei, un pandantiv, iar câteva sunt lipsite de montură. Colecția a rămas necunoscută până în anul 2018 când cele mai multe dintre piese au figurat în expoziția „Metamorfoze. Camee și geme din colecția Muzeului Național de Artă al României”, în perioada 28 iunie – 28 octombrie. Expoziția a fost organizată în urma unei cercetări mai ample, care a inclus determinarea tipologiei pietrelor și metalelor din care sunt lucrate bijuteriile, studierea provenienței acestora, stabilirea unor datări pe criterii stilistice, studierea iconografiei pieselor de glicptică și a calităților lor artistice, studierea tipologiei inelelor.

Gemele și cameele din colecția muzeului sunt databile din antichitatea greco-romană până în perioada modernă, între secolele IV-III înainte de Hristos și secolul al XIX-lea. Dintre piesele cele mai reprezentative ale colecției remarcăm o pseudo-gemă de sticlă roșie din perioada elenistică, reprezentând-o pe zeița greacă a dreptății, Dike; un inel de epocă romană (secolul I după Hristos), cu o intalie în agat reprezentând-o pe zeița Victoria și inscripția de la împăratul Titus Vespasianus Augustus; o pseudo-gemă camee din sardonix-shell, reprezentând o scenă de îmbălsămare; câteva intalii cu grylloi; inele cu portrete de zei și eroi, un somptuos inel din secolul al XIX-lea, cu o camee reprezentându-l pe împăratul Marcus Aurelius etc.

Autoarea a atras atenția asupra faptului că pe lângă piesele provenite din săpături arheologice sistematice, mai mult de jumătate din totalul de geme și camee aflate în custodia Muzeului Național de Artă al României (46 din 82) provin din fosta colecție adunată de Dimitrie Papazoglu în perioada 1830-1892. De aceea, prezentarea succintă a vieții și activității lui Papazoglu, precum și a destinului colecției sale, pot aduce

informații suplimentare în ceea ce privește istoria acestor obiecte de artă de valoare incontestabilă aflate pe teritoriul României.

Comunicarea dr. VLAD BEDROS de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a avut genericul „*În mormânt cu trupul... și iconografia trinitară de tipul Synthronoi în arta moldovenească*”. Autorul și-a propus să analizeze iconografiile problematice cu semnificație trinitară, care vehiculează conjuncții ale imaginii Celui Vechi de Zile cu cele ale lui Hristos Emanuel, Hristos Pantocrator, a Tronului Hetimasiei sau a columbei Duhului Sfânt. Cea mai percutantă imagine din acest repertoriu, marcată din nou de un cert aer occidental, este cea îndeobște etichetată drept *Sfânta Treime Nou-testamentară* sau *Synthronoi*, ilustrare particulară a unui imn liturgic pentru sâmbăta mare și utrenia Învierii („*În mormânt cu Trupul*”). De la sfârșitul secolului al XV-lea, în bisericile din Balcani, acest imn a generat o nouă temă, ilustrată fie în proscomidiar fie în narthex. După toate aparențele, tema *Synthronoi* pare a avea și rădăcini în iconografia bizantină târzie, în sensul că iconografia trinitară occidentală a fost re-elaborată în conformitate cu tendințe proprii Bizanțului. Faptul acesta este probat de încorporarea tipului iconografic Cel Vechi de Zile ca alegorie a Tatălui, aflată în siajul unor anterioare explorări ale iconografiei bizantine cu scopul configurării unei imagini a naturii divine de dinaintea Întrupării, preocupare nespecifică mediului occidental, în virtutea diferitei teologii trinitare. În Bizanțul post-iconoclast și tot mai marcat de polemica anti-latină, tipurile iconografice Emanuel și Cel Vechi de Zile, reunite ulterior în compoziția de tip *Paternitas*, ținesc tocmai la ideea monarhiei Tatălui, esențială pentru teologia trinitară răsăriteană, și în egală măsură pe distincția dintre persoanele Sfintei Treimi. Dar dacă *Paternitas* trimite la monarhia Tatălui, *Synthronoi* face referire primordial la „șederea de-a dreapta”, exprimată răsplat de *Troparul Sâmbetei Mari*.

„Icoanele de la Urisiu de Jos din 1539: câteva reflecții pe marginea surselor de inspirație și a formației iconarului” a fost titlul comunicării dr. ANA DUMITRAN de la Muzeul Unirii din Alba Iulia. Publicate pentru prima dată de academicianul Marius Porumb acum patru decenii, cele două icoane de la Urisiu de Jos – *Maica Domnului cu Pruncul flancată de profeți și Sfântul Nicolae cu scene din viață* – donate la 1539 de nobilul Luca din Urisiu bisericii din localitatea de reședință au stârnit constant admirația și interesul istoricilor, bucurându-se de numeroase reveniri și completări, care au subliniat importanța acestor piese pentru istoria artei moldovenești și transilvănene deopotrivă. Rămas anonim și localizabil doar în preajma unui atelier „aulic”, autorul lor și-a văzut și el activitatea întregită cu încă cinci icoane: una de la Siliștea-Neamț, dăruită de marele vistiernic Dan în 1549, și patru donate bisericii sârbilor din Constantinopol în 1539 de voievodul Ștefan Lăcustă, dintre care una s-a pierdut în intervalul 1899-1953, iar celelalte trei au fost mistuite de un incendiu în 1955.

În legătură cu icoanele de la Urisiu, Marius Porumb a putut stabili o pătrundere a repertoriului decorativ aparținând Goticului târziu și Renașterii mult mai timpurie decât se credea până atunci, iar Marina Sabados, în încercările ei de definire a stilului picturii pe lemn din Moldova secolului al XVI-lea, a subliniat importanța acestor icoane pentru identificarea raporturilor picturii moldovenești cu spațiile înconjurătoare, demonstrând că, deși prin aspectul monumental ele reproduc modele constantinopolitane ale epocii paleologe, modul de dispunere a scenelor laterale le apropie mai mult de icoanele carpatice decât de cele grecești sau rusești, iar fundalul decorat în relief nu descinde din sculptura în lemn practică pe scară largă în Moldova la sfârșitul secolului XVI, ci din altarele gotice ale Europei Centrale și din icoanele pictate pentru rutenii din nord-vestul Ucrainei, sudul Poloniei și sud-estul Slovaciei de astăzi.

Cum originea acestor influențe este emanentă occidentală și cum difuzarea lor poate fi urmărită în întreg arealul ortodox, este mai corect să ne îndreptăm privirile spre regatul polono-lituanian, cu care Moldova epocii a avut numeroase legături, de toate genurile, care au presupus inclusiv stăpânirea unui teritoriu polonez în bună măsură locuit de populație ortodoxă, decât înspre sudul Dunării, de unde sigur au venit soli ai artei post-bizantine molipsiți la rândul lor de gustul pentru gotic, dar al căror impact asupra picturii moldovenești nu poate fi deocamdată estimat. Zugravul icoanelor de la Urisiu a fost, deci, un foarte bun stăpân al meșteșugului, instruit într-un atelier „aulic” local, sau undeva în sudul regatului polono-lituanian, sensibil interesat de anumite detalii decorative care poate făceau deja parte din repertoriul meșterilor moldoveni, dar care denotă și o anume apetență pentru moda ilustrată de icoana așa-zis carpatică. Conștient sau nu, acest pictor s-a delimitat de contemporanii săi prin predispoziția pentru așezarea personajelor și chiar a scenelor de mici dimensiuni sub arcade simple, tri- sau multilobate, cu o oarecare înclinație spre aplatizarea în special a arcului principal, dar al cărui semn distinctiv îl reprezintă capitelul compozit al colonetelor torsadate pe care se sprijină aceste arcade, format dintr-un bulb rotund dublat de un buton puternic scos în relief, peste care este așezat un al doilea bulb, oval, reliefat și el cu ajutorul unor

muchii ondulate și din care țâșnește o floare cu trei petale. Discret și în același timp minuțios, decorul geometric și floral cu care a împodobit fundalurile și aureolele îl recomandă, de asemenea, ca pe un iscusit mânuitor al instrumentelor cu care diversele elemente erau imprimate în grundul moale, într-o căutare aproape febrilă de noi forme și combinații.

În comunicarea sa „Maestrul picturii retableului din Mediaș: monogramistul MSP – atelierul și opera; noi cercetări” dr. DANA JENEI de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a accentuat faptul că *retablul* din corul Bisericii Sf. Margareta din Mediaș (cu ciclul Patimilor lui Cristos) format din opt scene păstrate pe fețele exterioare ale aripilor, este considerat un ansamblu de importanță primordială pentru studiul artei medievale târzii din Transilvania. Pictura acestui *retablu* constituie unul dintre studiile de caz ale proiectului de cercetare în consorțiu „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale și premoderne din patrimoniul național” (PN-III-P1-1.2.-PCCDI-2017-0812/53 PCCDI) dezvoltat de mai multe instituții de cercetare din București și din Cluj-Napoca. În acest context, studiul propus de cercetătoare revizuieste bibliografia existentă, la care se vor adăuga și rezultatele investigațiilor multidisciplinare preconizate. Pictorul din Mediaș, a cărui monogramă a fost descoperită de Dana Jenei pe spatele altarului, ascunsă între vrejurile vegetale ale picturii, a fost identificat ipotetic cu *Magister Stephanus Pictor din Sibiu*, dar lucrarea este o operă de atelier, la care și-au adus contribuția mai mulți autori, după cum demonstrează studiul stilistic.

Sedința de după-amiază (12.45 – 15.00) a fost moderată de către EMANUELA CERNEA, șefa secției de artă medievală a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate cinci comunicări.

Prima a fost cea intitulată „Un panaghiar de la sfârșitul secolului al XV-lea, descoperit la Suceava”. Autoarea comunicării – dr. MONICA DEJAN de la Muzeul Bucovinei – a amintit faptul că în Evul Mediu, orașul Suceava a fost, mai bine de 150 de ani, capitala Moldovei. Pe parcursul timpului, călători străini au vizitat urbea și au descris monumentele aflate aici: cetatea, bisericile și alte monumente. Grație artefactelor descoperite în Cetatea Sucevei, la Biserica Mitropoliei și în alte locuri ne putem crea o imagine referitoare la nivelul civilizațional atins de această fostă capitală. Colecția medievală a Muzeului Bucovinei din Suceava păstrează multe obiecte legate de istoria orașului și a locuitorilor săi (domnul țării și familia sa, nobilii, clerul, oamenii de rând ș. a.). Unul dintre cele mai importante artefacte din muzeu – un panaghiar – a fost descoperit acum mai bine de o sută de ani. Primele informații despre obiect au fost publicate în 1910 de către curatorul Alfred von Peyersfeld, în catalogul colecției muzeului. În 1929, într-un nou catalog al muzeului se menționa că artefactul a fost găsit „în mormântul unui episcop”, probabil în biserica metropolitană Sfântul Gheorghe (Mirăuți) din Suceava. Ulterior, panaghiarul a fost menționat în mai multe lucrări, dar fără date suplimentare referitoare la proveniența sa. Datorită stării de conservare destul de bune și a statutului său simbolic, această piesă din colecția muzeului sucevean are o valoare remarcabilă. Or, panaghiarul, în calitate de obiect religios particular – legat de ritual religios al *Panaghiei*, cognomen al Maicii Domnului – putea fi folosit doar de un înalt ierarh al bisericii.

Analogiile panaghiarului din Suceava pot fi găsite în Rusia – la Novgorod și la Iaroslavl –, unde era tradițional cultul *Maicii Domnului a Semnului* (rus.: *Bogomater' Znamenie* – o versiune rusă pentru celebrul tip iconografic bizantin al *Panaghiei Platytera* sau a *Blachernitissei*). În orașul Novgorod, de exemplu, de la sfârșitul secolului al XV-lea și pe tot parcursul secolului al XVI-lea au existat și erau cunoscute ateliere unde se confecționau *panaghii* și alte obiecte religioase purtând imaginea *Maicii Domnului a Semnului* (*Bogomater' Znamenie*).

Cea de a doua comunicare – având titlul „Câteva note referitoare la iconografia ciclului vieții Sfântului Gherasim de la Iordan: cazurile Humorului și Voronețului” – i-a aparținut dr. CONSTANTIN CIOBANU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autorul a făcut o prezentare de ansamblu a evoluției iconografiei Sf. Gherasim de-a lungul secolelor, de la prima imagine cunoscută, păstrată în pictura murală a mănăstirii Sfântul Antonie din Novgorod și până la unele icoane din secolul al XVII-lea sau până la unele manuscrise ilustrate din secolul al XVIII-lea. Un rol deosebit a fost acordat descrierii scenelor care conțin *Istoria leului Sfântului Gherasim*, păstrate în picturile murale moldovenești din secolul al XVI-lea. Această *istorie* este inspirată de unul din capitolele *Limonariului sau Livezii duhovnicești* a lui Ioan Moshu și are multe asemănări cu *Povestea leului Sfântului Ieronim*. Cercetătorul a subliniat faptul că frescele mănăstirilor Humor și Voroneț au păstrat inscripțiile slavone, datorită cărora astăzi putem reconstrui conținutul ciclurilor murale dedicate acestei *istorii*.

A urmat comunicarea „O Evanghelie din epoca lui Matei Basarab, păstrată în biblioteca Patriarhiei Ierusalimului: repertoriul inedit al ilustrațiilor sale”, prezentată de arhimandritul POLICARP CHIȚULESCU de la Biblioteca Sf. Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. Autorul comunicării a amintit de faptul că daniile domnitorului Matei Basarab s-au îndreptat spre întreg Răsăritul ortodox, astfel că până astăzi se descoperă noi și noi opere de artă, mărturii ale climatului de pace din vremea sa, în care au trăit și au creat numeroși artiști. Evanghelia Anastasis nr. 1 din biblioteca Patriarhiei Ierusalimului, realizată în anul 1646 sau 1647, aparține condeiului lui Isaia, un copist ucenic mai îndepărtat din celebra școală de miniatură, inițiată de episcopul Luca al Buzăului. Acest manuscris era cunoscut până acum doar pentru câteva picturi în plină pagină, în timp ce alte peste 150 de miniaturi, letrine și frontispicii din cuprinsul său au rămas necunoscute; manuscrisul este important și pentru faptul că furnizează informații biografice despre copistul amintit. În prezentarea sa, autorul comunicării a împărțit decorația manuscrisului în mai multe grupe: miniaturi în plină pagină, frontispicii, miniaturi casetate, litere inițiale, ornamente de final de text. Cele mai frumoase miniaturi sunt, conform opiniei autorului, cele în plină pagină: portretele evangheliștilor Ioan, Matei și Marcu (cel al lui Luca lipsește din manuscris) și de asemenea, reprezentarea Mântuitorului Iisus Hristos în mijlocul zodiacului care simbolizează Cosmosul creat de Cuvântul lui Dumnezeu. Cel mai bogat inventar miniaturistic al manuscrisului Anastasis nr. 1 este format din cele 71 de scene iconografice, executate cu penița, în tuș negru și colorate cu culori pe bază de apă (încât dau impresia unor acuarele). În realizarea episoadelor care ilustrează pericopele evanghelice, artistul dovedește capacitatea de a da proporție și echilibru imaginilor zugrăvite, mai ales atunci când înfățișează mai multe personaje sau mulțimi. Acestea din urmă sunt sugerate prin conturul capetelor, în timp ce personajele principale se regăsesc în prim-plan, de proporții mai impunătoare. Analizând repertoriul miniaturistic al Evangheliei Anastasis nr. 1, Isaia ni se descoperă ca un artist talentat, creativ, rafinat care îmbogățește astfel, atât repertoriul propriu (care până azi nu conținea și acest manuscris), cât și pe cel al școlii de miniatură din Țara Românească, din care el face parte.

Cea de a patra comunicare din cadrul ședinței i-a aparținut restauratorului din București LAURENȚIU BOZGĂ și a avut genericul „Date noi privind iconografia picturii murale din pronaosul mănăstirii Tismana”. Autorul a subliniat faptul că recenta restaurare a ansamblului de pictură murală de secol XVI din pronaosul mănăstirii Tismana oferă o nouă perspectivă de interpretare a iconografiei intrărilor. Un unicum iconografic îl constituie reprezentarea sfintei Maria Egipteanca din intradosul intrării, pictată în pandant nu cu Zosima, ci cu sfântul Cuvios Eufrosin Bucătarul. Imaginea o înfățișează pe cuvioasa Maria Egipteanca cu mâinile ridicate în rugăciune spre Maica Domnului, iar nu în gestul de așteptare a euharistiei. Această reprezentare poate fi explicată prin textele hagiografice care descriu momentul de revelație pe care Maria Egipteanca îl are la Ierusalim, când, o mână nevăzută o împiedică să intre în biserică, lucru ulterior posibil numai în urma rugăciunii către Maica Domnului și făgăduinței de schimbare a vieții prin pocăință. În paralel, sfântul Eufrosin este reprezentat ținând în mâna dreaptă ramura cu mere, un detaliu iconografic relativ bine conservat din imaginea originală, care a și făcut posibilă identificarea acestuia în absența inscripției, ca simbol al Raiului la care omul are acces prin kenoză. În opinia autorului comunicării, juxtapunerea celor doi cuvioși în cadrul iconografiei intrării, ca veritabile paradigme de mântuire, constituie o particularitate iconografică inedită.

Ultima (cea de a cincea) comunicare din cadrul aceleiași ședințe a avut titlul „Urmele ascunse ale unei vechi rânduiri. Obiecte și imagini găsite la temeliiile bisericilor”, fiind prezentată de către drd. IULIA DAMIAN de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul acestei comunicări autoarea și-a propus să analizeze rolul a două categorii de obiecte descoperite în mod uzual în timpul săpăturilor arheologice, anume cărămizile cu modele arhitecturale incizate și vasele de sticlă de tipul candelor. Ceea ce s-a urmărit a fost corelarea datelor culese din săpături cu posibilele indicații documentare scopul fiind aprofundarea semnificației funcției simbolice a acestor obiecte în ceea ce se numea în timpurile mai vechi „rânduiala punerii temeliei bisericii” – un ritual destul de puțin documentat și cercetat în spațiul românesc, dar care poate (la rândul lui) să fie deosebit de relevant pentru tema insuficient elucidată a procesului medieval de ctitorire. Bazându-se pe descoperirile semnalate în literatură, autoarea a studiat 7 exemplare de cărămizi cu modele arhitecturale și inscripții incizate, datând din secolele XVI-XVIII (de la fosta mănăstire Aninoasa din jud. Buzău, mănăstirea Clocociov, mănăstirea Hurezi, palatul brâncovenesc de la Potlogi) și 7-8 vase de sticlă de tipul candelor, datând din secolele XIV-XIX (de la mănăstirile Cotmeana, Cozia, Snagov, Tutana, Cernica, dar și de la biserici de secol XVI din județele Buzău și Prahova și de la biserica Sf. Nicolae-Alba din București). Cu toate că amplasate în locuri diferite, aceste obiecte „invizibile ochiului” erau puse la fundația lăcașurilor de cult sau a chiliilor în cadrul ritualurilor de întemeiere, cel mai probabil ca gest de

asigurare a unei prezervări îndelungate, opinia autoarei fiind că o utilitate tehnică a acestor obiecte ar fi exclusă din cauza fragilității lor. Cu toate că implicarea acestor obiecte în obiceiul punerii temeliei nu este atestată în literatura de cult sau în cărțile de tipic, ea apare menționată în secolul al XV-lea la Simeon de Tesalonic, putând fi presupusă și mai târziu, în anumite pasaje din cronicile brâncovenești.

Ședința de seară (ora 15.30 – 18.00) a fost moderată de către dr. VLAD BEDROS, cercetător științific gradul III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și decan al Facultății de Istoria Artei la UNARTE. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate ultimele cinci comunicări ale sesiunii.

Prima dintre ele a fost „Reprezentările Apocalipsei: câteva note asupra unei ferecături de Evangheliar și contextul ei” a doctorandei ANITA PAOLICCHI de la Universitatea din Florența. Autoarea a analizat o ferecătură de Evangheliar realizată în secolul al XVII-lea la comanda voievodului Șerban Cantacuzino de un meșter argintar din Brașov (pentru a fi donată Mănăstirii Cotroceni în anul 1681) și păstrată actualmente în colecțiile Muzeului Național de Artă al României. Această ferecătură se evidențiază prin decorul cu scene din *Apocalipsa lui Ioan Teologul*, ale căror prototipuri pot fi ușor recunoscute în gravurile realizate de Cranach cel Bătrân în primele decenii ale secolului al XVI-lea pentru a ilustra *Biblia luterană*. Or după cum s-a observat de către cercetători, acest motiv decorativ este absolut inedit în tradiția vernaculară. În general, *Apocalipsa* – înțelesă ca un ciclu extins de scene și nu doar ca o reprezentare a *Judecății de Apoi* – este o temă care apare târziu în producțiile artistice locale: în frescă, primul caz se găsește în pridvorul deschis al mănăstirii Sucevița, dacă acceptăm datarea lui de la sfârșitul secolului al XVI-lea sau de la începutul secolului al XVII-lea, în timp ce, în Maramureș, frescele cu această temă apar numai la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Totuși, frescele mănăstirii Sucevița, chiar dacă ar fi realizate anterior ferecăturii, nu sunt în niciun caz o comparație utilă pentru studierea acestei probleme, deoarece tehnica și aria de referință culturală sunt foarte diferite. Dacă lărgim zona de investigație la întreaga lume bizantină pentru a găsi un posibil model pentru acest obiect de argintărie, observăm până în a doua jumătate a secolului al XVI-lea „o absență aproape totală” de reprezentări de teme apocaliptice. Prima reprezentare extinsă a *Apocalipsei*, cunoscută în lumea ortodoxă, se află la Muntele Athos, la Mănăstirea Dionisiou, unde – între anii 1552 și 1568 – a fost realizat un ciclu de fresce cu 24 de episoade apocaliptice, curând imitate și în alte mănăstiri de la Sfântul Munte. Faptul că frescele sunt anterioare nu înseamnă, totuși, că acestea trebuie considerate drept prototip pentru ferecătura de evangheliar. De fapt, diferența între modul în care acest prototip este receptat la Muntele Athos și în Țările Române este frapantă: pictorii de la Athos nu prea înțeleg modelul, ei doar îl copiază, adaptându-l stilistic culturii vizuale bizantine; din contra, argintarii sași din Transilvania, care împărtășesc aceeași cultură confesională cu Cranach îl înțeleg cu mult mai bine și știu să-l adapteze la nevoile ctitorului valah, de rit ortodox. Ferecătura analizată nu este totuși o excepție, alte ferecături cu tematică apocaliptică, asemănătoare din punct de vedere stilistic, au fost produse de același atelier pentru fundații ortodoxe aflate în afara granițelor Transilvaniei – de la Ierusalim și până la Sfântul Munte. În finalul comunicării, autoarea a subliniat ecoul larg pe care aceste ferecături de producție transilvană l-au avut în secolele următoare, când au ajuns să fie reproduse în calitate de daruri eclesiastice.

În comunicarea „Cine a fost maestrul zugravului Constantinos?”, dr. ELISABETA NEGRĂU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a propus o serie de ipoteze privind formația pictorului Constantinos, cunoscutul șef al principalelor șantiere de zugravi cantacuzine și brâncovenești. Autoarea a relevat numeroase similarități compoziționale și cromatice ale operei lui Constantinos cu frescele zugravului Ioan Scutaris din Gramosta, de la biserica mănăstirii Ravena (Albania, circa 1660) și cu pictura de icoane a unui maestru necunoscut din Veria, activ înainte de 1668 la biserica vechii Mitropolii din oraș. Similitudinile stilistice și iconografice i-au permis Elisabetei Negrău să formuleze ipoteza unei participări a zugravului Constantinos, atunci tânăr, la executarea unora dintre icoanele-prăznicar ale vechiului iconostas al catedralei mitropolitane Sf. Pavel din Veria, cu puțin înainte de 1668. Concluziile comunicării au privit probabilitatea unei colaborări timpurii dintre Constantinos și Ioan Scutaris din Gramosta, primul fiind, cel mai probabil, – în tinerețe – ucenic al celui din urmă, iar ulterior, a unei întâlniri, în cadrul șantierului de la Vechea Mitropolie din Veria, cu maestrul icoanelor împărătești ale catedralei. Ambele contacte au avut o contribuție importantă în formarea repertoriului compozițional și a stilului pictorului Constantinos, iar maestrul picturii brâncovenești își va îmbogăți în mod definitoriu și fără precedent orizontul iconografic prin contactele cu rafinatul teolog și iconograf român, arhimandritul Ioan de la Hurezi.

În comunicarea „Biografia unui zugrav de epocă brâncovenească: dezvăluirile unei inedite inscripții rășinărene”, dr.-ul ȘTEFAN IONESCU-BERECHET de la Facultatea de Teologie Ortodoxă a Universității din București, a căutat să elucideze câteva noi aspecte privitoare la originea și activitatea lui Hranite zugrav, reprezentant de seamă al Școlii de pictură de la Hurezi. Autorul comunicării a semnalat o posibilă înrudire a zugravului amintit cu neamul Hraniților din Oltenia și din Orașul de Floci, atestat documentar în secolele XVI-XVIII. Potrivit ipotezei lansate de către istoricii Laurențiu Rădvan și Ștefan Gorovei acest neam este descendent din familia Araniti-Comnen, originară din Albania. Pe de altă parte, pornind de la o inscripție din 1785 aflată în pridvorul bisericii Sf. Parascheva din Rășinari, publicată în 2017 de Ioan Abrudan și analizată *in situ* de către autorul comunicării, este atestată legătura lui Hranite cu orașul Câmpulung Muscel, inclusiv legăturile cu zugravii câmpulungeni și musceleni de epocă brâncovenească, activi de asemenea și în cadrul Școlii de la Hurezi. Comunicarea lui Ștefan Ionescu-Berechet a fost încheiată printr-o amplă prezentare a lucrărilor lui Hranite zugrav – ce îmbracă marea schimă în 1749, la mănăstirea Bistrița-Vâlcea, sub numele de Pahomie.

Comunicarea doctorandei CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a avut titlul „Grigorie zugravul și dascălul său Ioan: trasee tranzitorii între Orient și Occident la finalul secolului al XVIII-lea”. Autoarea a subliniat faptul că Grigorie zugravul, semnat în diverse etape ale vieții sale cu supranumele de Papathodor, Popovici și Frujinescu, este, fără îndoială, cel mai important reprezentant local al curentului occidentalizant în arta Țării Românești de la finalul secolului al XVIII-lea. Conform datelor descoperite de monograful său principal, Constantin Săndulescu-Verna, într-un caiet de schițe care i-a aparținut pictorului, Grigorie s-a născut lângă București, în satul Frunzănești, în familia preotului zugrav Tudor, și a fost dat la ucenicie în 1766, la vârsta de 16 ani, unui anume maestru Ioan / kir Iancu. Împreună, cei doi au călătorit timp de nouă ani în spațiul vest-balcanic și au semnat iconostasele mănăstirii Lepavina din Croația și bisericii Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul din Székesfehérvár, Ungaria. Revenit în țară, pe la 1776, Grigorie a început o carieră prolifică de zugrav de icoane, lucrând, în același timp, pictură în frescă, la biserica Icoanei din București, și tablouri în ulei, ca de exemplu ampla pânză istorică reprezentându-l pe Nicolae Mavrogheni împărțind daruri oștenilor participanți la luptele împotriva austrieșilor (1789), expusă la Muzeul Național de Artă al României. Până recent, însă, identitatea maestrului Ioan și anvergura europeană a carierei lui Grigorie nu erau cunoscute în spațiul românesc. Istoriografia locală mai veche l-a identificat în mod eronat pe Ioan cu șeful unei școli de pictură de la Râmnicu Vâlcea sau cu Ivan rusul, conducătorul Școlii de la Căldărușani. Ceva mai recent, C. Săndulescu-Verna și Marina Sabados, au avut intuiția originii sale aromânești și l-au plasat corect în arealul balcanic, dar fără a-i descoperi precis identitatea. În comunicarea sa Cristina Cojocaru a pus în legătură directă cercetările românești referitoare la acest subiect cu cele din Serbia (Aleksandra Kučević), Bulgaria (Emmanuel Moutafov) și Bosnia-Herzegovina (Ljiljana Ševo), identificându-l prin argumente documentare pe „kir Iancu” cu Jovan Četirević Grabovan, aromân originar din Albania, autorul frescelor din altarul și naosul Catedralei Episcopale din Roman și probabil al icoanelor prăznicare de la biserica Manea Brutarul din București. Cariera acestui zugrav are un traseu remarcabil pentru epoca respectivă, unind la propriu Occidentul și Răsăritul, pe axa Ohrid-Moscova via Budapesta și București, fapt ce oferă – conform autoarei – o perspectivă cu totul nouă asupra relațiilor culturale care animau mediul pictorilor valahi în secolul al XVIII-lea.

Ultima comunicare din cadrul sesiunii a fost cea a EMANUELEI CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României și a ADELAIDEI CHIROȘCA de la Muzeul Național de Istorie a Moldovei din Chișinău (Republica Moldova). Având titlul „*Maica Domnului Îndurerată*: circulația temei iconografice în spațiul românesc”, această comunicare s-a situat în cadrul cercetărilor de tipologie a icoanelor mariale. Autoarele au subliniat faptul că, în mod surprinzător, *Maica Domnului Îndurerată* este cel mai frecvent reprezentată în pictura pe sticlă transilvăneană, deși tema iconografică nu este una dintre cele mai cunoscute în arta post-bizantină. Pentru o vreme s-a considerat că acest tip iconografic a fost creat special aici pentru a păstra vie amintirea lacrimilor miraculoase ale icoanei *Maicii Domnului de la Nicula*. Ulterior s-a stabilit că prototipul acestei imagini este icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului revelată în anul 1739 la Ahtârka, localitate din regiunea Harkov, aflată astăzi pe teritoriul Ucrainei. Încercând să identifice resorturile care au făcut ca această imagine să devină atât de populară în Transilvania, autoarele au descoperit că «șarmul» acesteia a fost cultivat aici datorită calității miraculoase a icoanei de *a fi protectoarea românilor aflați în bejenie*. Succesul ei în Țările Române se explică printr-o dublă coincidență. Pe de o parte, în anul revelării icoanei, localitatea Ahtârka și alte regiuni din jur erau locuite de familiile ostașilor moldoveni ajunse aici în anul 1711, într-un exil asumat, alături de voievodul Dimitrie Cantemir. Aceste familii sunt, astfel, cele dintâi beneficiare ale minunilor icoanei de la Ahtârka. Datorită exilaților, multe dintre povestirile miraculoase

legate de icoana de la Ahtârka au putut fi transmise cu repeziciune în Țările Române, unde încep să circule rapid și în număr mare copii ale acestei icoane. Pe de altă parte, mitropolitul de atunci al regiunii Harkov – Antonie – era și el moldovean, și mai mult decât atât a fost cel care a organizat campania de „legitimare” a calităților miraculoase ale icoanei. Având metania la Mănăstirea Putna, este firesc ca cea dintâi copie cunoscută a icoanei de la Ahtârka din spațiul românesc să ajungă aici, iar acest lucru se întâmplă încă din 1768, grație mitropolitului Iosif Putneanu. După această dată, se constată o explozie a modelului iconografic în toate cele trei provincii istorice românești, dar mai ales în zone de conflict militar sau de graniță, cum sunt acelea ale icoanelor pe lemn de la Bunești și Titireciu de la jumătatea secolului al XIX-lea sau al icoanelor de sticlă din Sudul sau Nordul Transilvaniei. În opinia autoarelor comunicării, acest lucru demonstrează faptul că pictorii locali au fost seduși mai degrabă de puterile miraculoase ale prototipului iconografic, recunoscut pentru protecția garnizoanei militare formată din etnici români de la Ahtârka, decât de calitățile artistice ale modelului.

După finalul ședinței de seară, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 18.00 și 18.30), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

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

Sesiunea omagială *Ion Frunzetti, magistrul nostru: un secol de la naștere*, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, 28 noiembrie 2018

Anul 2018 a marcat 100 de ani de la nașterea istoricului și criticului de artă Ion Frunzetti (n. 20 ianuarie 1918, Bacău – d. 11 septembrie 1985, București), prilej cu care Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a găzduit o sesiunea omagială dedicată regretatului magistru. Sala de consiliu a Institutului de Istoria Artei a reunit numeroși discipoli și colaboratori ai lui Ion Frunzetti, cărora li s-au alăturat Laura Frunzetti, fiica istoricului, și Valentin, nepotul său.



Fig. 1. Ion Frunzetti, fotografie obținută prin amabilitatea doamnei Florica Cruceru.

Întâlnirea a fost moderată de directorul Institutului, dr. Adrian-Silvan Ionescu, fost student și discipol al lui Ion Frunzetti. Cuvântul de deschidere a aparținut academicianului Răzvan Theodorescu, vicepreședinte al Academiei și președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române, care a vorbit despre vocația incontestabilă a lui Ion Frunzetti pentru istoria și filosofia artei, acesta fiind un deschizător de drumuri încă de la începuturile carierei, când a publicat, în primul număr al revistei „Analecta”, din 1943, studiul *Desenul lui Leonardo ca expresie a experienței sale spirituale*. A evocat apoi anii de colaborare de la Institutul de Istoria Artei, unde au fost colegi și coordonatori ai acestui lăcaș de cultură, Frunzetti fiind director, iar vorbitorul adjunctul său.

Adina Nanu, istoric de artă, a rememorat cu multă căldură anii studenției sale de la Facultatea de Litere și Filosofie din București, atunci când urma cursurile de Istoria artei și Estetică ținute de G. Oprescu și, respectiv, Tudor Vianu, ale căror seminarii erau conduse de eminenții Ion Frunzetti și Edgar Papu. Doamna Nanu a vorbit despre deosebita admirație cu care îl audia pe Ion Frunzetti, care excela în mod special în cuvântările sale despre sculptură. Din pleiada de studenți, discipoli și colaboratori ai lui G. Oprescu, Ion Frunzetti se distingea ca fiind cel mai spiritualizat dintre aceștia, care a venit spre istoria artei cu trăirea sa proprie și autentică de poet, și nu doar cu vastul bagaj al cărților de istoria artei.

Evocarea a continuat cu alocuțiunea doamnei Florica Cruceru, cercetător, muzeograf și fost director al Muzeului de Artă din Constanța, și, în același timp, editoarea scrierilor postume Ion Frunzetti¹. Florica Cruceru le-a vorbit celor prezenți despre strălucitoarea personalitate a lui Ion Frunzetti, rămas egal cu sine de-a lungul anilor, subliniind, în primul rând, talentul liric al acestuia, evident încă din anii adolescenței împărțite între Focșani, Oradea, Arad și Timișoara². De asemenea, doamna Cruceru a vorbit despre impecabilele traduceri realizate de Ion Frunzetti³, dar și despre faptul că aceasta a cochetat cu desenul. La rândul său, a subliniat preocuparea specială pe care Ion Frunzetti o avea față de arta sculpturii, pentru care stă mărturie ultimul volum îngrijit de Florica Cruceru: Ion Frunzetti, *Despre sculptori*. Creionând și aspecte mai puțin discutate ale personalității istoricului, doamna Cruceru a vorbit despre pasiunea acestuia pentru muzică, matematică și astrologie, subliniind în încheiere obligația posterității de a-l cunoaște pe acest proteic om de cultură.



Fig. 2, 3. Sesiunea omagială Ion Frunzetti, magistrul nostru: un secol de la naștere, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ioana Vlasiu, istoric de artă, a discutat despre contribuțiile profesionale ale lui Ion Frunzetti ca director al Editurii Meridiane, comisar al mai multor ediții la Pavilionul românesc la Bienala de la Veneția, profesor și critic de artă. Doamna Vlasiu a subliniat contribuția esențială adusă de Ion Frunzetti istoriei sculpturii, încă de la textul publicat în 1938 în „Arta și tehnica grafică”, text care rămâne și astăzi unul de referință. În opera sa istorică și critică, Ion Frunzetti a avut o constantă abordare filosofică – l-a interesat istoria artei ca o istorie

¹ *Scrieri – prietenii mei artiștii*, Constanța, Europolis, 1997; *În căutarea tradiției*, București, *Studii critice*, București; *Disparate*, București, 2002; *Despre sculptori*, București, 2018.

² *Risipă avară*, București, 1941; *Greul pământului*, București, Universul literar, 1943; *Maree*, București, Editura Forum, 1945; *Ostrovul meu*, ESPLA, 1957; *Dragostele aceleași inimi*, 1967; *Tărmurile clipei*, 1983.

³ Arthur Rimbaud, *Iluminările precedate de poeme din „Primele versuri”*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1945; Walt Whitman, *Fire de iarbă* (împreună cu Mihnea Gheorghiu), București, Editura de Stat, 1950; William Shakespeare, *Regele Ioan. Comedia erorilor. Romeo și Julieta* (împreună cu Dan Botta, Dan Dutescu), București, Editura pentru Literatură și Artă, 1955; Lev Tolstoi, *Nușele și povestiri* (împreună cu Valeria Sadoveanu, Al. Ștefănescu-Medeleni, Ion Radu, Iulia Constantinescu, Ecaterina Antonescu), București, A.R.L.U.S. „Cartea Rusa”, 1955; Victor Hugo, *Oamenii mării* (împreună cu Milton Fanny Lehrer), București, Editura Tineretului, 1955; Tirso de Molina, *Don Gil de Ciorap-Verde: comedie în 3 acte* (împreună cu Eugen Schileru), București, Fondul Literar al Scriitorilor din R.P.R., 1957; Lev Tolstoi, *Război și pace* (împreună cu N. Parocescu), București, Cartea Rusa, 1959; William Thackeray, *Bălciul deșertăciunilor: un roman fără erou* (împreună cu Constanta Tudor), București, Editura pentru Literatură, 1963; Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (împreună cu Edgar Papu), București, Editura pentru Literatura Universală, 1965; Lope de Vega, *Comedii* (împreună cu Aurel Tita, Teodor Balș, Mihai Dragomir), București, 1972.

a filosofiei aplicate. Nu s-a oprit la culegerea materialului documentar, acesta fiind doar baza de la care pornea interpretarea și problematizarea. Totuși, Ion Frunzetti nu se cantona nici în simplul comentariu de sorginte literară, ci mergea mai departe cu analiza limbajului formal al artei, de unde și deosebita contribuție metodologică adusă ca istoric studiilor vizuale românești.

Ruxandra Demetrescu, teoretician al artei, profesor la Universitatea Națională de Arte și fostă studentă a celui evocat, s-a aplecat asupra moștenirii lui Ion Frunzetti în domeniul studiilor vizuale autohtone, acesta fiind unul dintre primii istorici de artă români care au abordat domeniul nu numai din perspectiva documentului, ci și din cea a interpretării. Doamna Demetrescu a trasat în câteva fraze biografia intelectuală a lui Ion Frunzetti, care s-a dezvoltat în siajul culturii interbelice, moștenitoare a spiritului german de secol XIX-XX, împărțind această filiație culturală cu Tudor Vianu, Ștefan Nenițescu și Lucian Blaga. Reperele bibliografice fundamentale ale profesorului Frunzetti erau Erwin Panofsky, Alois Riegl și Aby Warburg, cu acesta din urmă împărțind caracterul fragmentar, dar inspirat, al scriiturii, dar și interesul pentru etnografie și astrologie. Lor li se alătură Matteo Marangoni cu a sa *Saper Vedere* din 1933. Ruxandra Demetrescu și-a încheiat expunerea accentuând importanța actului poetic pentru Ion Frunzetti, care spunea că *s-a născut ca să vadă și să spună ce a văzut*.



Fig. 4. Adrian-Silvan Ionescu, Portretele lui Ion Frunzetti.

Sesiunea omagială a fost închisă în chip elocvent de Ruxandra Dreptu, istoric de artă și ea o fostă studentă a magistrului, care a recitat poezia *Colind*, semnată de Ion Frunzetti, și a fost completată de o frumoasă micro-expoziție amenajată la etajul Institutului de Istoria Artei, cu portretele lui Ion Frunzetti realizate de bunul său prieten, Silvan, părintele actualului director al Institutului.

Ioana Apostol

Conferința *Cultural Identity, Geography of Encounter & the Politics of Space/Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art*, Columbia University, New York, 3 aprilie 2019

La invitația domnului Alexander A. Cooley, Director al Harriman Institute / East-Central European Center, din cadrul Columbia University, din New York, în data de 3 aprilie 2019, am participat la Conferința internațională *Cultural Identity, Geography of Encounter & the Politics of Space / Time. A Reflection on the Tyler Collection of Romanian and Modern Art (Identitatea culturală, geografia întâlnirii și politica spațiului / timpului. Reflecții asupra Colecției Tyler de artă românească și modernă)*. Evenimentul a fost organizat de Harriman Institute, în parteneriat cu Institutul Limbii Române, și s-a desfășurat în impozantul sediu al Low Library, clădire iconică a universității newyorkeze și un adevărat templu al cunoașterii¹.

¹ Clădirea a fost construită în anii 1894-1897, ca bibliotecă centrală universitară, după planurile arhitectului Charles Follen McKim (1847-1909), la solicitarea lui Seth Low (1850-1916), pe atunci președintele Universității Columbia, care a finanțat

Colecția Tyler² a fost constituită de diplomatul și finanțistul american de origine australiană Geoffrey Tyler (1928-2012), care în anii 1970-1980 a fost reprezentant al International Monetary Fund în România. Colecția are o importantă componentă de artă românească, grație relației de prietenie pe care Tyler a cultivat-o cu medicul-pictor Corneliu Petrescu (1924-2009). Atracția față de lucrările acestuia, pe care le-a achiziționat masiv sau care i-au fost uneori oferite de artist, i-a stârnit lui Tyler interesul și pentru alți artiști români ai vremii, cu care a construit relații. Pe unii a ajuns să îi cunoască personal, prin intermediul prietenului său, în calitate de „consilier”, și le-a cumpărat operele direct din atelier. Lucrările altor artiști le-a descoperit în expozițiile deschise la București sau în magazinele Fondului Plastic, pe care obișnuia să le frecventeze. Așa se explică prezența în colecția Tyler a unor nume majore ale plasticii românești contemporane, între care: George Apostu, Corneliu Baba, Horia Bernea, Geta Brătescu, Ștefan Câlția, Zamfir Dumitrescu, Ion Alin Gheorghiu, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Octav Grigorescu, Sorin Ilfoveanu, Ovidiu Maitec, Sultana Maitec, Ion Musceanu, Georgeta Năpăruș, Paul Neagu, Ion Nicodim, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Silvia Radu. Cea mai mare parte a colecției – cca 1500 de picturi, sculpturi, obiecte de artă decorativă, semnate de artiști români și străini, precum și icoane, cărți, cataloage, fotografii, scrisori – a fost donată la University of Tasmania, din Hobart, Australia, de soții Geoffrey și Frances Tyler, în 2011 (cu un an înainte de decesul colecționarului). O parte mai mică a colecției se află în SUA, la reședința din Washington, DC, a văduvei Frances Tyler.

În cadrul conferinței, am susținut prelegerea *Post-Byzantine Travels in Space and Time: The Icon's Gold Leaf Defies "The Golden Age". Marin Gherasim & Corneliu Petrescu in the Tyler Collection (Incursiuni post-bizantine în spațiu și timp: aurul icoanelor sfidează „Epoca de Aur”. Marin Gherasim și Corneliu Petrescu în colecția Tyler)*. Cei doi artiști din patrimoniul colecției Tyler asupra cărora m-am oprit – Marin Gherasim (1937-2017) și Corneliu Petrescu – au creat atât în timpul regimului comunist din România, sub teroarea cenzurii, cât și după Revoluția din 1989, care a adus libertatea de expresie. Ei s-au numărat printre puținii care în acea vreme – așa numita „Epocă de Aur” – nu au făcut compromisuri și nu au aderat la direcția picturii „oficiale”/ „omagiale”, executate în stilul realismului-socialist și menite a preamări „realizările” epocii (scene cu șantiere, fabrici, țărani pe ogoare roditoare, gospodării de partid etc.) și, mai ales, cuplul prezidențial, alimentând cultul personalității dictatorului și soției sale. Dimpotrivă, Gherasim și Petrescu au practicat o artă puternic spiritualizată, cu rădăcini în tradiția bizantină și post-bizantină, și au rămas constanți față de propriul crez artistic. Cu toate acestea, operele lor prezintă diferențe, atât la nivelul limbajului plastic și al tehnicii, cât și la nivel conceptual. Am ales foița de aur / fondul de aur, întruchipând lumina și ordinea divină³, ca metaforă a capacității lucrărilor celor doi artiști de a transmite legătura cu tradiția artei (post)bizantine, reinterpretată în cheie contemporană. În acest sens, am considerat că picturile lor erau „aducătoare de lumină”, în „epoca întunecată” a regimului totalitar. Pe de altă parte, doar Petrescu folosește efectiv foița de aur în lucrările sale. Artistul se dovedește a fi foarte versatil, trecând cu ușurință de la un registru stilistic la altul, de la o epocă la alta. Lucrările sale sunt inspirate atât de tradiția (post)bizantină, ce a dominat arta veche românească (conform canoanelor de reprezentare determinate de concepția teologică, se refuză iluzia adâncimii, se practică perspectiva axonometrică și chiar „inversă”, iar elementele figurate se păstrează în bidimensionalitatea suprafeței-suport), cât și de Evul Mediu occidental, romanic sau gotic (folosirea cu bună știință a perspectivei clasice renascentiste pentru a crea volumetriei și iluzia adâncimii). Foița de aur, abundent întrebuințată de Petrescu, devine la el un leit-motiv, trimițând mai degrabă la o perioadă medievală generică, la nostalgia vremurilor de demult, exaltând totodată prețiozitatea materiei însăși (aurul). Este o manieră post-modernă de a opera cu „citate” din istoria artei, din diverse stiluri și epoci. În schimb, la Marin Gherasim, odată cu cristalizarea stiului său unic și inconfundabil (după o scurtă perioadă din tinerețe, în care a „cochetat” cu expresionismul-abstract), opțiunea pentru bizantinism a fost una profund asumată, corespunzând organic valorilor creștin-ortodoxe care îi călăuzeau viața și creația. Geometriile epurate din lucrările sale sunt o căutare permanentă a esențelor, a arhetipurilor, a unei tradiții bizantine cu rol formator, de fundament al construcției identitare. Pentru Gherasim, crearea imaginii picturale are sensul unei zidiri spirituale: „*Temelie, zidire, cupolă devin metafore ale edificării imaginii. Arhitectura imaginii – un*

construcția cu un million de dolari și a denumit-o în memoria tatălui său, Abiel Abbot Low. Edificiul este conceput în stil neoclasic, cu o fațadă cu coloane ionice și acoperire cu cupolă, amintind de Panteonul din Roma. Pe treptele din fața bibliotecii se află sculptura în bronz „Alma Mater” (1903), executată de Daniel Chester French, ca alegorie a universității.

² Vezi: <https://tylercollection.omeka.net/>

³ Cf. Nicolai Gusev, Mihail Dunaev, Rafail Karelin, *Îndrumar iconografic*, vol. I, București, 2007, p. 76-77.

corespondent al arhitecturii spirituale.” – nota în jurnalul său de pictor, la 11 februarie 1984⁴. „Aurul bizantin” este prezent în pictura lui, dar nu ca fundal, ci pentru redarea elementelor figurate, și nu sub forma foiței de aur, ci încorporat ca pulbere în relieful pastei de culoare, ce este adesea „incizată”, pentru a crea o rețea rectangulară, printr-un procedeu tehnic propriu, pe care a dorit să îl țină secret. Cele două studii de caz, prezentate în paralel, au configurat noțiunile de spațiu/ timp și identitate culturală – teme în jurul cărora s-a coagulat conferința – ca elemente-cheie, înglobate de opera de artă, în abordarea colecției Tyler.

Ceilalți doi invitați au fost dr. Jeff Malpas, unul dintre cei mai cunoscuți filosofi postkantieni și postheideggerieni contemporani, profesor la University of Tasmania, și Rachael Rose, artist vizual și curator al colecției Tyler.



Fig. 1. Eduard Andrei în timpul conferinței de la Columbia University.



Fig. 2. Poză de grup la finalul conferinței (de la stânga la dreapta):
Jeff Malpas, Rachael Rose, Mona Momescu, Eduard Andrei, Christopher Caes.

⁴ Marin Gherasim, *A patra dimensiune* (ediția a II-a revizuită), Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 246. Idem, *Geometria magmei: jurnal de pictor*, Pitești, 2012, p.32.

Dr. Jeff Malpas a susținut prelegerea *Placing the Tyler Collection – The Work of Corneliu Petrescu* (*Localizarea colecției Tyler – Opera lui Corneliu Petrescu*), prezentând colecția din perspectiva filosofică a binomului spațiu-timp, în relație cu identitatea culturală. Acesta și-a început discursul cu afirmația că „orice colecție de artă este depozitarea memoriei și sensului”, subiect esențial pentru filosofia post-heideggeriană. Analiza sa a abordat „plasarea” în spațiu, și mai ales în context, a unei colecții de artă asamblate în perioada totalitară, aspect ce definește identitatea colecției, deoarece „identitatea este direct influențată de spațiu, iar ființa umană este modelată fundamental de locul/locurile în care trăiește”. În felul acesta, argumentează Malpas, identitatea colecției Tyler este profund marcată de locul de origine a majorității operelor componente și, specific, de spațiul social/istoric în care a fost alcătuită. Analiza a abordat distincția dintre „spațiu”, categorie utilizată adesea în sens metaforic, și noțiuni precum „interconectivitatea”, care explică, atât în accepție largă, filosofică, precum și, în particular, cu referire la colecția de artă în discuție, modul în care „locul/locurile” devin fluide prin conectivitatea „obiectelor”, căci „locul” este fundamental legat de materialitatea obiectului. Opera de artă, ca obiect, circumscrie un loc, creează un spațiu propriu, prin urmare o „lume” – a afirmat Malpas, interpretând definiția heideggeriană a operei de artă. Aplicată asupra colecției Tyler și mai ales asupra „conectivității” create de „obiecte” între Petrescu și Tyler, teoria lui Malpas a demonstrat cum, traversând spații, această colecție afirmă identitatea artei românești și instituie o „lume” într-un „loc” în care e puțin cunoscută.

La rândul său, Rachael Rose a vorbit despre *Tyler Collection – the Art of a Friendship* (*Colecția Tyler – arta unei prietenii*), referindu-se la istoricul colecției, cu accent pe relația amicală Tyler-Petrescu. Curatoarea a ales să examineze parcursul artistic al lui Corneliu Petrescu prin prisma libertății interioare, reflectate în pasiunea pentru arta bizantină și interpretările personale ale acesteia, în contextul ideologiei stricte a regimului comunist. Prelegerea a evidențiat rolul esențial al relațiilor umane în depășirea restricțiilor politice absurde, precum și succesul pe care lucrările lui Corneliu Petrescu, inspirate de Bizanț și ortodoxism, ca și de folclor, l-au avut în mediile occidentale.

Invitații au fost prezentați publicului de dr. Christopher Caes, Acting Director of the East-Central European Center, și de dr. Mona Momescu, titulara Catedrei „N. Iorga” de limba și cultura română, de la Columbia University.

În cadrul evenimentului, a fost organizată și o expoziție cu o selecție de lucrări reprezentative, provenind din Colecția Tyler, ce a inclus opere semnate, între alții, de Ștefan Câlția, Silvia Radu, Ion Pacea, Corneliu Petrescu, precum și câteva afișe ale unor expoziții din Bucureștii anilor 1960-1980.

Evenimentul s-a bucurat de mediatizare atât în SUA, cât și în România, pe site-ul Harriman Institute sau în jurnalul cultural al TVR. În afara publicului academic obișnuit de la diverse specializări ale Columbia University, la eveniment au participat oameni de cultură și membri ai corpului diplomatic român. Printre cei prezenți s-au numărat: dr. Samuel Albert, profesor de istoria artei la Fashion Institute of Technology New York; Adrian Zuckerman, nominalizat ca viitor ambasador al SUA în România; Esther Cohen, vicepreședinte al Gallery RIVAA; actrița Anda Onesa; Frances Tyler, văduva colecționarului; Dorian Branea, directorul ICR New York, și echipa sa. Se intenționează ca textele prelegerilor să fie publicate într-un volum, eventual și cu contribuții ale altor autori.

Eduard Andrei

Expoziția *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923*, Sala Th. Pallady, Biblioteca Academiei Române, 21 mai – 20 iunie 2019; Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, Brașov, 28 octombrie 2019 – 15 februarie 2020

În a doua parte a lunii mai, s-a deschis, la Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române, expoziția *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923*. Manifestarea este rodul colaborării dintre Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și E. O. Hoppé Collection at Curatorial Assistance din Pasadena, California, instituția deținătoare a întregii arhive a celebrului fotograf.

O întrebare absolut legitimă se impune încă de la început: cine a fost acest Hoppé, nume aproape necunoscut marelui public și chiar specialiștilor, pentru că nu este aproape deloc menționat în istoriile fotografiei redactate între 1960 și 2000? Totuși, el a avut o viață foarte lungă și foarte bogată, manifestându-se cu succes în majoritatea genurilor fotografice (portret, peisaj natural sau industrial, compoziție cu personaje, reportaj) și abordând, cu mare succes, publicistica, fiind un condeier de real talent.



Fig. 1. Afișul expoziției. Grafica Sorin Chițu.

Faptul că a fost uitat și vasta-i operă a ieșit din circuitul expozițional sau de cercetare s-a datorat unei nefericite și neinspirate manevre pe care a făcut-o chiar el în ultimii ani ai vieții: în 1954, obosit și copleșit de amplul material strâns de-a lungul unei cariere aureolată de celebritate, artistul în etate de 76 de ani și-a vândut, la un preț modest, întreaga arhivă (clișee pe sticlă și pe film, copii ale fotografiilor, inventarul clișotecii și notele personale) unei biblioteci londoneze, Mansell, care se ocupa cu furnizarea de imagini cu subiecte diverse pentru ilustrarea de cărți și reviste, acordând și dreptul de reproducere al acestora. Arhiva Hoppé a fost răspândită în acea bibliotecă, în funcție de sistemul de organizare tematică a acesteia: portrete de personalități politice și culturale sau de oameni obișnuiți, peisaje exotice, etnografie, arhitectură, obiceiuri, etc. Abia după 1995, când biblioteca s-a desființat, opera lui Hoppé a putut fi reconstituită, în urma unei munci de-a dreptul titanice de identificare, aproape bucată cu bucată, și adunată într-un singur loc, la Curatorial Assistance din Pasadena. Din acel moment a putut fi făcut cunoscut publicului acest imens tezaur iconografic, în care se regăsește civilizația și cultura de pe cinci continente de-a lungul unei jumătăți de secol.

Emil Otto Hoppé (1878-1972) s-a născut la München, într-o familie bogată cu ascendență hughenotă. Crescut și educat la Viena, Paris și în orașul natal, fusese destinat de părinți unei cariere în finanțe. Dar chemarea sa către arte a fost mult mai puternică. A urmat cursuri serale și duminicale de arte plastice ajungând

chiar să fie elev, pentru scurt timp, al marelui pictor academist Franz von Lenbach. Părinții i-au găsit un post foarte bun și de mare perspectivă în China. Traseul spre Extremul Orient l-a purtat mai întâi la Londra unde s-a hotărât să se oprească o vreme. Dar și-a găsit acolo aleasa inimii și însurându-se, s-a stabilit în capitala Marii Britanii. Câțiva ani a lucrat la sucursala londoneză a lui Deutsche Bank. În timpul liber s-a dedicat fotografiei, ca amator. Dar, această artă l-a captivat cu totul și, în 1907, s-a decis să se dedice unei cariere de fotograf profesionist. În scurt timp a devenit portretistul monden cel mai căutat și cel mai bine plătit.



Fig. 2. Imagine din expoziție, Sala Th. Pallady.

Ca portretist de studio a avut realizări notabile în domeniu din care enumerăm doar câteva nume provenind din lumea artelor și literaturii care îi pozaseră în primele decenii ale secolului: dansatoarele Ana Pavlova, Tamara Karsavina și Vaslav Nijinsky din Baletul Ruse ale lui Serghei Diaghilev, romancierii Thomas Hardy și Henry James, sculptorul Jacob Epstein sau teoreticianul mișcării futuriste Filippo Tommaso Marinetti, după care au urmat George Bernard Shaw, Rudyard Kipling, Ezra Pound, T. S. Eliot, Herbert George Wells, Arthur Conan Doyle, Rabindranath Tagore, Aldous Huxley, Maurice Maeterlinck, Feodor Chaliapin, Pietro Mascagni, Jules Massenet, Richard Strauss, Edward Elgar, cineastii germani Fritz Lang și Leni Riefenstahl și oamenii de stat Georges Clemenceau, Benito Mussolini, Tomas Masaryk, Mustafa Kemal Attaturk ca, mai târziu, să fie invitat la Buckingham Palace pentru a-l fotografia pe regele George al V-lea și pe regina Mary, apoi pe George al VI-lea și pe regina Elizabeth.

În 1912 Hoppé și-a câpătat cetățenia britanică. Anul următor și-a stabilit studioul și locuința într-o impozantă casă cu patru etaje și 27 de camere din selectul cartier South Kensington. Aceasta aparținuse lui Sir John Everett Millais, celebrul pictor preraphaelit. În autobiografia sa, *Hundred Thousand Exposures. The Success of a Photographer*, publicată în 1945, artistul preciza cât de important a fost pentru cariera sa și pentru câștigarea unei clientele de elită închirierea acestui elegant studio din centrul orașului, la care se ajungea cu ușurință.

În vara anului 1923, fotograful a întreprins o călătorie de șase săptămâni în România. Om de înaltă cultură, cu vaste lecturi și un bogat muzeu imaginar, E. O. Hoppé cunoștea, desigur, literatura de călătorie a secolului trecut atunci când a pornit în acel voiaj ce a avut drept rezultat, în 1924, publicarea unui interesant volum de memorii, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wandering in Rumania*, onorat cu o prefață a Reginei Maria. Ce-i drept, pentru începutul secolului XX, memorialul de voiaj era deja un gen depășit. Apăruseră agențiile de turism și ghidurile de specialitate care făcuseră inutile asemenea scrieri personale. Dar Hoppé împletea în personalitatea sa complexă un spirit de intelectual din secolul al XIX-lea cu unul al epocii moderne, deschis către ultimele descoperiri ale tehnicii, în special fotografice. De aceea a simțit dorința să-și

împărtășească, în scris, cu mult umor și autoironie, experiența de voiaj ilustrând-o cu 32 imagini fotografice deși portofoliul său românesc se ridica la aproape 400 de expuneri. Avusese, poate, în minte să publice un album monografic, așa cum avea să facă peste câțiva ani cu imaginile adunate din Marea Britanie, Statele Unite, Germania, India, Australia și Noua Zeelandă.

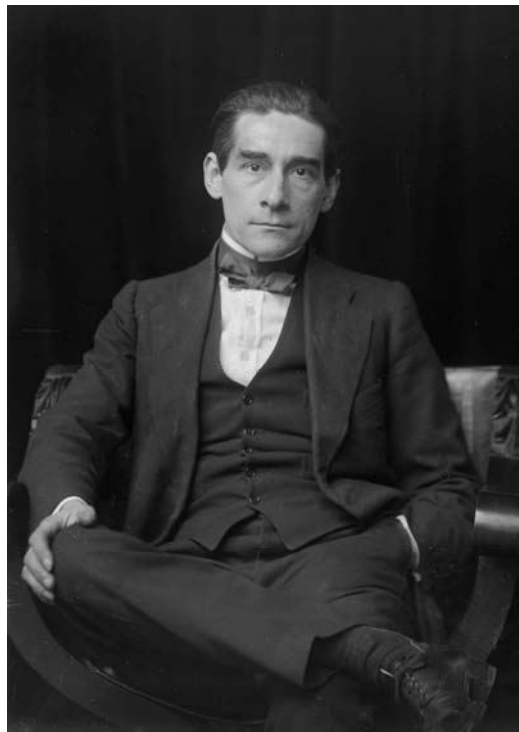


Fig. 3. E. O. Hoppé, Autoportret, c. 1920, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 4. Dr. Ionescu, Director al Pescăriilor, împreună cu E. O. Hoppé în Balta Brăilei, mâncând pepene, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

Se documentase temeinic înainte de a porni la drum și primise prețioase informații de la personalități ale României cu care avusese contacte la Londra precum consulul general Marcu Beza și miniștrii plenipotențieri succesivi Nicoale Mișu și Nicolae Titulescu. Beneficiase de sfaturi în legătură cu modul de viață al comunităților țigănești, cu obiceiurile și folclorul lor de la un specialist de primă mărime, Konrad Bercovici.

Sugestia de a vizita țara noastră i-o dăduse un diplomat român cu care era amic și care locuia peste drum de el, Gheoghe Boncescu, atașatul economic al Legației României la Londra. După Marele Război, fotograful începuse să fie atras mai mult de tematica străzii, de peisajul urban, de chipurile expresive ale lumii mici din cartierele sărace, atât de depărtate de acelea ale elitei sclivisite cu care era constant confruntat în elegantul său studio unde le lua portretele pentru sume apreciabile. Așa că perspectiva unei călătorii într-o țară străină, total necunoscută, l-a încântat și nu a întârziat să pornească în marea aventură, în lunile toride ale lui 1923.

La București a fost întâmpinat de Nicolae Mișu, Ministrul Palatului, care i-a aranjat diverse întâlniri cu ministrul de externe I.G. Duca, cu membrii Academiei Române, cu Grigore Antipa. Apoi a cutreierat orașul și a cunoscut restaurantele, bucătăria locală, piețele aglomerate și foarte colorate. Într-o zi a vizitat Mănăstirea Țigănești, într-o altă a mers la Curtea de Argeș. Apoi a fost invitat la Sinaia, să ia prânzul cu familia regală, la Castelul Pelișor. Regina Maria a menționat în jurnalul ei prezența celebrului fotograf pe care l-a luat, a doua zi, cu automobilul regal într-o plimbare la Bran, pentru a-i arăta castelul proaspăt renovat și mobilat după gustul ei. În toate aceste ocazii, Hoppé a luat o suită de imagini foarte elocvente, portrete regale, peisaje în jurul castelelor, tipuri umane întâlnite în cale. S-a aflat în suita monarhilor când aceștia au efectuat o vizită oficială la Sibiu, documentând amănunțit frumosul oraș medieval. Au urmat călătoriile pe cont propriu în Transilvania trecând prin Brașov, Făgăraș, din nou Sibiu, apoi Săliște, Alba Iulia, Zlatna, Abrud, Brad, Deva, Simeria, Vințul de Jos. O altă incursiune a întreprins în sud-est, în Balta Ialomiței și a Brăilei, la Măcin, Tulcea și pe malul Lacului Razelm, unde l-a avut drept gazdă și ghid pe corpulentul, jovialul și mâncăciosul dr. Ionescu. După care s-a îndreptat spre nord-est, în ținutul Herței, unde i-a întâlnit pe țărani ruteni cărora le-a făcut niște admirabile portrete.



Fig. 5. Regina Maria a României în costum popular, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 6. Principesa Ileana în costum popular, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 7. Pregătirea prânzului într-un sat lipovenesc, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 8. Fusul este tot timpul în mâna femeii, Transilvania, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 9. Palatul principesei Martha Bibescu, Mogoșoaia, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 10. Centrul orașului Sibiu, © 2019 E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 11. Imam proprietar de cafea, Măcin, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

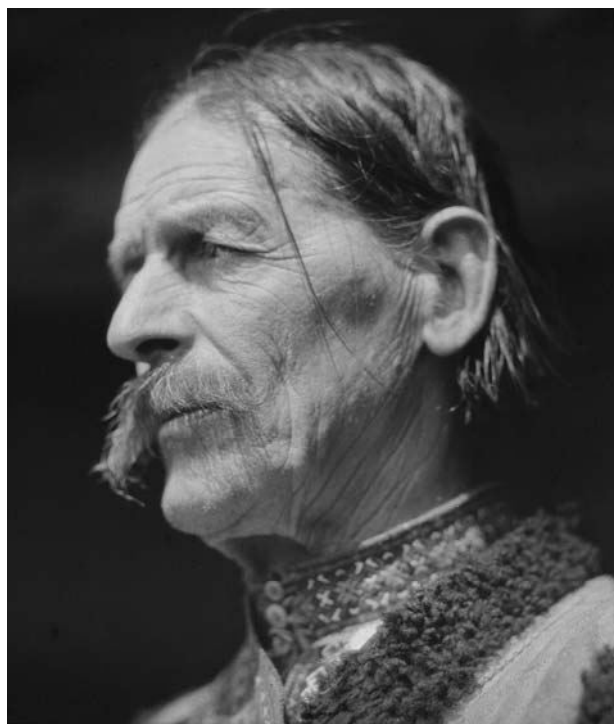


Fig. 12. Bătrân țăran rutean, Bucovina, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

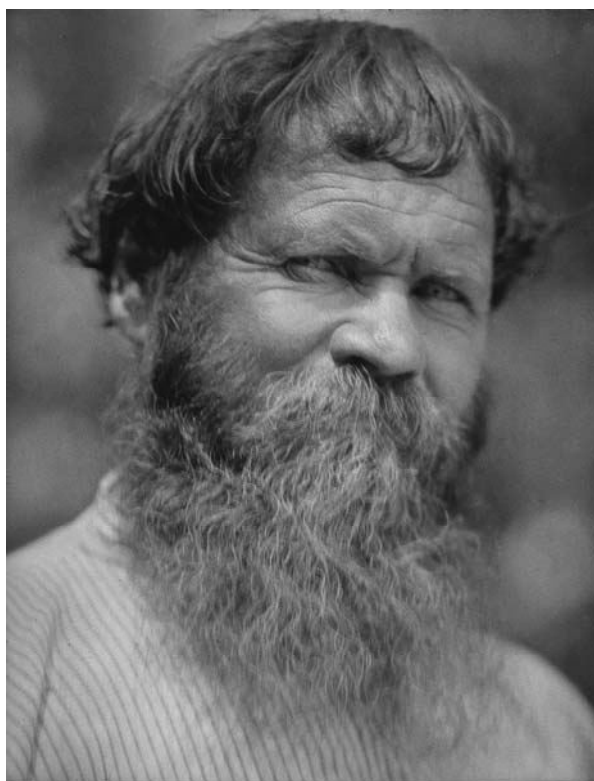


Fig. 13. Lipovean, Balta Brăilei, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 14. Bătrân evreu cu pălărie, Bucovina, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 15. Călugăriță, Mănăstirea Țigănești, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.



Fig. 16. Silueta unui călugăr, Curtea de Argeș, © 2019
E. O. Hoppé Estate Collection at Curatorial Assistance.

În expoziția de față a fost făcută o selecție prin care să fie evident portretul de țară pe care îl imaginase Hoppé. Din București artistul nu a ales prea multe colțuri demne de interes: o stradă comercială, biserica Domnița Bălașa, biserica rusă, turnul de poartă al Mănăstirii Radu Vodă și Turnul lui Țepeș Vodă din Parcul Carol. La Mogoșoaia a fotografiat palatul brâncovenesc și biserica din afara incintei reședinței principesei Martha Bibescu. Atras de viața romilor, a vizitat mai multe sate din jurul Capitalei unde a imortalizat chipurile copiilor cu ochi scilpitori și veseli, ale mamelor ostenite și ale bătrânilor cu obrazul zbârcit. Lipovenii din Baltă l-au fascinat: bărbile mari, tunsoarea cu castronul, nasurile borcănate, ochii cu privirea șireată și ironică le-a surprins pe clișeele sale. Peisajul Deltei, lotcile la mal, papura bătută de vânt, coloniile de cormorani, o pădure seculară de sălcii sunt tot atâtea teme care l-au pasionat în acele locuri. La Măcin a vizitat moscheea la vremea rugăciunii, apoi a surprins trăsăturile imamului ce era și proprietarul cafenelei locale, fie în exercițiul funcțiunii, fie odihnindu-se la o cafea, cu un consătean. Un vânzător ambulant de bragă i-a atras atenția prin pitorescul său și l-a pozat. O tânără și frumoasă călugăriță de la Țigănești impresionează prin delicatețea trăsăturilor. Podul Minciunilor și scările care leagă centrul orașului cu piața din afara incintei Sibiului sunt luate din mai multe unghiuri, montante sau plonjante. Țărăncile ardelence apar totdeauna cu fusul în mână. Dar și câteva doamne de societate au mimat torsul atunci când i-au pozat, gătite în straie de sătence. De altfel, pe regina Maria și pe principesele Maria, devenită recent regina Serbiei, Ileana și Elena a Greciei, soția prințului moștenitor Carol, le-a portretizat-o de mai multe ori în port țăranesc.

Într-un recent articol intitulat *Pe urmele lui Kurt Hielscher*, se afirma că acesta „pe la 1930, a fost primul care a cercetat România proaspăt devenită mare, privind prin obiectivul său natura, clădirile și oamenii”¹. Totuși, fotografii germane pășeau pe urmele ce Hoppé le lăsase cu câțiva ani buni înaintea sa. Iar albumul *Romania* din 1933 apărea în aceeași colecție „Orbis Terrarum” unde fuseseră editate și albumele confratelui britanic. Dacă opera lui Hoppé, în toată complexitatea ei, a rămas lungă vreme necunoscută, totuși, publicațiile sale – albumele, cărțile, articolele și ilustrațiile din periodice – puteau fi consultate în biblioteci și astfel primatul tematic și valoarea creației validate în patrimoniul mondial.

E. O. Hoppé, a descoperit aproape de unul singur România și, datorită micilor sale accidente și aventuri, a intrat în dialog cu oameni de toate categoriile, a aflat detalii deosebite, s-a familiarizat cu obiceiurile, a pătruns în mod admirabil spiritul și mentalitatea locală, în ansamblu și în particular, atât în mediul rural cât și în cel urban. Observa, nota, desena și fotografia cu aparatul său de buzunar. S-a înțeles cu toată lumea și toată lumea l-a înțeles și l-a ajutat, deși era străin!

În 1923, E. O. Hoppé a executat primul și cel mai veridic portret fotografic de țară – portretul României Mari – lăsând o moștenire iconografică de mare valoare care, prin această expoziție, a văzut lumina simezei în integralitatea sa, prima dată după 96 de ani de la realizare.

Pentru a însoți această manifestare ce reprezintă o premieră pe plan mondial au fost publicate două volume: catalogul expoziției *Portretul unei țări. România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923* (Ed. Oscar Print, București, 2019, 120 p. + il.) și albumul *E. O. Hoppé – Photographs of Greater Romania, 1923* (Curatorial Books, Pasadena, 2019, 140 p. + il.)

La pregătirea și montarea expoziției și-au adus o esențială contribuție: Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și echipa sa formată din Anca Vitan, Alina Popescu, Dragoș Andriana, Eugen Costache; de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” au colaborat Ioana Apostol, Ramona Caramelia, Sorin Chițu, Eduard Andrei și Marian Țuțui iar în echipa americană s-au remarcat prin efortul de copiere a imaginilor, încadrare a lor și documentația aferentă realizării albumului Bjarne Bare, Michelle Drago și Marika Lindeberg. Curatori ai expoziției au fost Graham Howe și semnatarul acestor rânduri.

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința *Academicianul G. Oprescu – profesor, ctitor, donator*, Aula Academiei Române; inaugurarea Muzeului de Artă al Academiei Române „G. Oprescu”, 27 noiembrie 2019

După conferința organizată în 20–21 octombrie 2019 de Institutul de Istoria Artei, seria manifestărilor dedicate personalității istoricului de artă G. Oprescu a continuat cu evenimentul patronat de Academia Română: *Academicianul George Oprescu – profesor, ctitor, donator*. Desfășurat în ziua de 27 noiembrie 2019, cu prilejul aniversării a 138 de ani de la nașterea lui G. Oprescu, evenimentul a inclus o sesiune

¹ Evantia Barca, *Pe urmele lui Kurt Hielscher*, în „Magazin Istoric” nr. 1(622)/ianuarie 2019, p. 29.

omagială dedicată fondatorului Institutului de Istoria Artei, urmată de deschiderea oficială a Muzeului de Artă „G. Oprescu”.



Fig. 1. Conferința Academicianul George Oprescu – profesor, ctitor, donator, Aula Academiei.
De la stânga la dreapta: acad. Ion Dumitrache, acad. Ioan-Aurel Pop, acad. Victor Voicu.

În cadrul conferinței aniversare desfășurate în Aula Academiei Române au luat cuvântul acad. Ioan-Aurel Pop, președintele Academiei Române, acad. Răzvan Theodorescu, vicepreședinte al Academiei Române, președintele Secției de Arte, Arhitectură, și Audiovizual, și dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei. Cei trei vorbitori au evocat personalitatea profesorului și istoricului de artă G. Oprescu, prilej de a evidenția importanța actului de donație prin care colecția de artă și imobilul din str. dr. Clunet ce o adăpostește au intrat în patrimoniul Academiei Române.

Acad. Ioan-Aurel Pop a făcut o scurtă incursiune în biografia lui G. Oprescu ce a debutat cu contribuțiile profesionale ale acestuia în calitate de membru al noului corp profesoral din Universitatea „Regele Ferdinand I” din Cluj. Expunerea a conturat personalitatea complexă a lui G. Oprescu: fondator de școală, creator de valori intelectuale și de instituții, critic, colecționar și promotor al artelor, membru al generației marilor intelectuali interbelici, colaborator cu personalități marcante precum Vasile Pârvan și Sextil Pușcariu. Mănat de spiritul datoriei culturale, G. Oprescu a urmat exemplul înaintașilor săi, Toma Stelian, Ioan Kalinderu, dr. Ion Cantacuzino, și a pus la dispoziția iubitorilor de artă impresionanta sa colecție de tablouri, grafică, ceramică și textile, donând-o Academiei R.P.R.

Discursul acad. Răzvan Theodorescu, intitulat *G. Oprescu în amintirea mea*, a conturat portretul unui intelectual sensibil, o adevărată instituție în sine, ce și-a adus contribuția la numeroase realizări în țară și peste hotare, de la anii petrecuți la Liga Națiunilor ca secretar al Comisiei Internaționale pentru Cooperare Intelectuală, la cariera în învățământul superior începută la Universitatea din Cluj și continuată la cea din București, la însemnata sa activitate muzeistică desfășurată la Muzeul „Toma Stelian” și la nou-înființatul Muzeu de Artă din fostul Palat Regal și, în fine, la fondarea și conducerea timp de douăzeci de ani a Institutului de Istoria Artei. G. Oprescu a fost pentru studenții și colaboratorii săi mai tineri nu numai profesorul și mentorul, dar și protectorul lor, mai ales a celor vulnerabili în fața unui regim autoritar care își îndrepta constant instituțiile de represiune politică împotriva „cadrelor” din Institut ce nu corespundeau din punct de vedere ideologic cu linia oficială impusă de partid: Emil Lăzărescu, Teodora Voinescu, Ion Frunzetti, Harry Brauner, Theodor Enescu, Remus Niculescu și alții.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei, a întregit efigia introducând în discuție latura de diplomat cultural, colecționar și conaisseur a lui G. Oprescu. Bucurându-se în anii 1920–1940 de șansa de călători prin toată Europa, G. Oprescu a putut vizita marile muzee, clădindu-și un vast muzeu imaginar și o solidă cultură vizuală ce a stat la baza alcătuirii colecției sale de artă. În timp, muzeul

imaginar s-a transformat într-un muzeu real, amenajat în casa din strada dr. Clunet, construită după proiectul arhitectului G. Negoescu întocmit în anul 1928, un muzeu care, în spiritul deschiderii culturale a colecționarului, unește Europa cu Orientul, arta veche cu cea modernă, arta populară cu cea cultă. Vorbitorul a subliniat că pentru G. Oprescu¹ colecția de artă a fost în același timp un spațiu de studiu, de visare și de inspirație, și nu întâmplător ea reunește lucrări semnate de artiștii de care profesorul s-a ocupat în textele sale de critică. Preocuparea sa față de domeniul artei populare, documentată publicistic încă din anii 1920², este ilustrată de vasta colecție de obiecte de ceramică tradițională, covoare și scoarțe țărănești, și punctată decorativ în biroul profesorului Oprescu de soba cu cahle transilvănene de secol XVIII.

Apetența lui G. Oprescu pentru arta grafică depășește interesul științific și se reflectă în numeroasele desene și gravuri din colecția personală, o parte din ele păstrate, conform dorinței profesorului, pentru expunere în casa din str. dr. Clunet, restul operelor fiind donate încă din timpul vieții Cabinetului de Stampe al Academiei³.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu a prezentat și colecția de pictură românească ce conține importante opere semnate de cei trei mari maeștri ai picturii românești de secol XIX, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu, dar și de reprezentanți ai secolului XX, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Iosif Iser, Eustațiu Stoenescu, Max Arnold, Jean Al. Steriadi, două lucrări avangardiste semnate de M.H. Maxy și o serie de lucrări realizate de Dumitru Ghiață.

În ceea ce privește arta europeană, colecția conține exponate din toate epocile importante ale istoriei artei, de la Renaștere și până în secolul al XIX-lea, lucrări reprezentative ale școlilor italiene, olandeze și franceze semnate de David Teniers cel Tânăr, Maurice Q. de la Tours, Th. Géricault, G. Courbet, Henri Rousseau. Colecția de sculptură, impresionantă prin diversitate, include opere antice, clasice, moderne și contemporane, de dimensiuni mici și medii, atât din spațiul european, cât și din cel al Orientului Apropiat, Mijlociu și Îndepărtat.

Sesiunea aniversară din Aula Academiei s-a încheiat cu proiectarea unui film documentar dedicat casei și colecției de artă Oprescu, realizat de departamentul de comunicare al Academiei Române în colaborare cu Televiziunea Română⁴, și a fost urmată de inaugurarea Muzeului de Artă al Academiei Române „Acad. G. Oprescu”. În cadrul demersului comemorativ, Aniversarea G. Oprescu 138 a fost marcată de redeschiderea, după mai bine de 40 de ani, a muzeului ce îi poartă numele și reintroducerea în circuitul public muzeal a importante sale colecții de artă, îndeplinind astfel dorința profesorului consemnată testamentar.

Deschiderea oficială a casei G. Oprescu s-a desfășurat în prezența gazdelor: academicienii Răzvan Theodorescu, Ioan Dumitrache, secretar general al Academiei, și Victor Voicu, vicepreședinte al Academiei, și directorul direcției Patrimoniu a Academiei Române, Dumitru Dinu. Au luat cuvântul Adrian-Silvan Ionescu, curatorul-șef al expoziției permanente și Ioana-Elena Secu, custodele muzeului. Printre invitații care au onorat cu prezența evenimentul inaugural s-au aflat personalități marcante ale lumii culturale, ale criticii și istoriografiei de artă precum Ioana Vlasiu și Adina Nanu, Virgil Ștefan Nițulescu, directorul Muzeului Țăranului Român, arhitectul Șerban Sturdza, membru corespondent al Academiei Române.

În amenajarea muzeului, s-a dorit reconstituirea atmosferei casei și expunerii inițiale a obiectelor de artă conform dorinței donatorului. Pornind de la materialul documentar vizual (fotografii ale interioarelor dinainte de ocuparea abuzivă a casei) s-au expus la parter tablouri de David Teniers cel Tânăr, Maurice Quentin de la Tour, Alessandro Magnasco, Adolphe Monticelli, Francisco Domingo y Marqués, Theodor Aman, Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Pătrașcu, Eustațiu Stoenescu, ce figurau în expoziția originală.

Scara ce duce de la parter la etaj adăpostește tablouri de Theodor Pallady, Camil Ressu și Dumitru Ghiață. Acesta din urmă, la consacrarea căruia au contribuit G. Oprescu și prietenul și colaboratorul său Henri Focillon, este bine reprezentat în colecție, câteva tablouri figurând și în camera de lucru de la etaj.

¹ Pentru descrierea amănunțită a colecției G. Oprescu a se vedea Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, *Tezaurul Academiei Române. Colecții de artă*, vol. V, București, Editura Academiei Române, 2014, p. 1–164.

² Gheorghe Oprescu, *Artă țărănească la români*, București, Cultura națională, 1922; George Oprescu, “Peasant Art in Roumania” în *The Studio*, Special Autumn Number, 1929.

³ Ioana Vlasiu, *George Oprescu – colecționar* în *Tezaurul Academiei Române. Colecții de artă*, vol. V, p. 1.

⁴ Muzeul de artă „G. Oprescu” al Academiei Române (fragment),

<<https://www.youtube.com/watch?v=MSL4JL5f5W8&feature=em-uploademail>> accesat în 2 decembrie 2019.

Pictor amator descoperit ca laborant al Institutului Cantacuzino, Ghiață a fost încurajat de către Oprescu să își urmeze chemarea către arte.

În alte două săli de la etaj a fost expusă o suită de gravuri ce creează o senzație intimistă, impresie accentuată de spațiile mici.

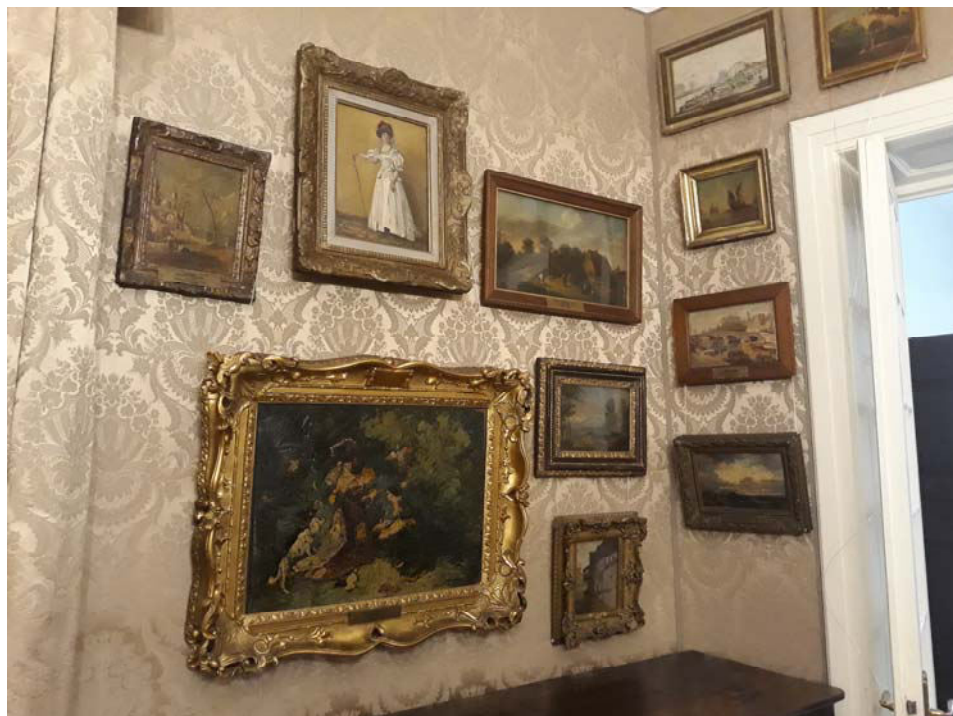


Fig. 2. Muzeul „Acad. G. Oprescu” – registru dominat de lucrările lui Ion Andreescu (*Femeie în costum*) și Adolphe Monticelli (*Scenă în parc*).



Fig. 3. Muzeul „Acad. G. Oprescu”. Exponatele eclectice din sălile de la parter reflectă gustul artistic și deschiderea culturală a colecționarului.



Fig. 4. Colț din biroul lui G. Oprescu, Muzeul „Acad. G. Oprescu” (parter).

Sculpturi de Ion Jalea, Cornel Medrea, Milița Pătrașcu, Gheorghe Anghel stau alături de valoroase lucrări în marmură din antichitate, sculptura medievală cu tematică religioasă (Capul încoronat al Sfintei Fecioare), îngeri în adorație din perioada Renașterii, alegorii, subiecte mitologice și tematică animalieră din secolele XVII-XIX.

Plecând de la cerința testamentară a lui G. Oprescu, muzeul îi dezvăluie vizitatorului „mentalitatea și gustul unui colecționar român” din prima jumătate a secolului XX⁵. Nota dominantă a colecției G. Oprescu o reprezintă diversitatea; opțiuni tematice variate – portrete, nuduri feminine, varii tipologii umane, scene de gen, teme exotice, naturi statice, peisaje, compoziții cu tematică religioasă – perioade istorice ce conturează o cronologie extinsă, tehnici diverse, reflectă deschiderea culturală a colecționarului.

Renovarea și reamenajarea muzeului Oprescu, reintegrarea lui în circuitul muzeistic în consonanță cu dorințele donatorului, privite în context comemorativ, se constituie într-un gest de recunoștință al Academiei Române pentru donatorul acestui valoros patrimoniu. Pentru ca gestul să fie deplin, se impune angajarea permanentă a unor specialiști (muzeografi, conservatori) care să supravegheze și să conserve obiectele cu valoare patrimonială aflate în Muzeul „Acad. G. Oprescu”.

Ioana Apostol și Ramona Caramelea

Lansarea sintezei *Arta din România, din preistorie în contemporaneitate*, Academia Română, 9 iulie 2019

Pe 9 iulie 2019, în Aula Academiei Române, a fost lansat tratatul de istoria artei *Arta din România, din preistorie în contemporaneitate*. Publicat în două volume de Editura Academiei Române împreună cu Editura Mega din Cluj, tratatul a fost coordonat de academicienii Răzvan Theodorescu, Vice-Președinte al Academiei Române și Președinte al Secției de Artă, Arhitectură și Audio-Vizual și Marius Porumb. Evenimentul a urmărit să sărbătorească o reușită academică: publicarea unei sinteze a artei românești din preistorie în contemporaneitate și a reunit un public numeros alcătuit din membrii Academiei Române, universitari, cercetători științifici, reprezentanți mass media. Sesiunea a fost deschisă de către președintele Academiei Române, Ioan-Aurel Pop. Au urmat apoi discursurile profesorului Mihai Bărbulescu, membru

⁵ Alin Ciupală, *Testamentul academicianului George Oprescu întemeietorul Institutului de Istoria Artei al Academiei Române*, în „SCIA-AP” serie nouă, tom 4 (48), p. 153–158, București, 2014, p. 156.

corespondent al Academiei și al doamnei Georgeta Roșu, membră a Academiei Române, care au subliniat rolul culturii materiale și importanța volumului.

Acad. Răzvan Theodorescu a amintit în alocuțiunea sa că *Arta din România...* a apărut la cincizeci de ani de la tipărirea anteriorului tratat de istoria artei¹, prilej cu care a amintit contribuția profesorului George Oprescu la apariția primei sinteze. Diversificarea interpretărilor și nuanțelor în cei cincizeci de ani ce s-au scurs de la precedentul tratat, reconsiderarea cercetărilor, deschiderea spre istoriografia europeană și conectarea metodologică la recente direcții de cercetare au făcut necesară noua sinteză.

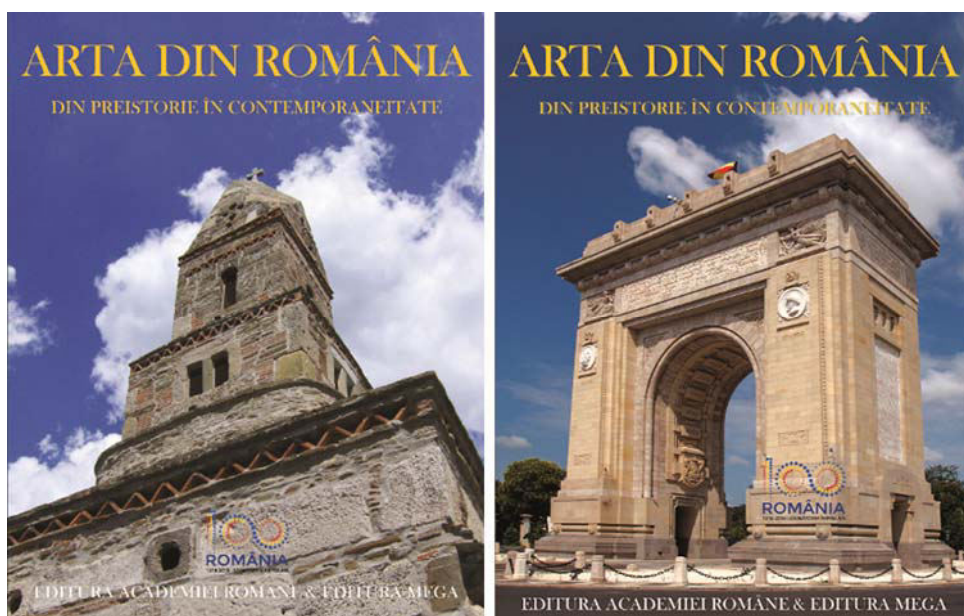


Fig. 1. Cele două volume lansate.



Fig. 2. Imagine de la lansare, Aula Magna, Academia Română.

Acad. Marius Porumb a punctat în alocuțiune, pe lângă importanța lucrării, faptul că arta românească se prezintă ca o sinteză unică, originală, în permanentă conexiune cu tradițiile și direcțiile artistice europene.

¹ *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, București, vol. I, 1968, vol. II, 1970.

Evenimentul a fost încheiat cu un recital oferit de cvartetul de coarde al Universității Naționale de Muzică București, ce a încântat auditoriul cu bucăți din Mozart, Béla Bartók, George Enescu și Ciprian Porumbescu.

Inițiatorii proiectului au dorit ca lucrarea să fie un mod de a marca intelectual Centenarul Marii Uniri, o contribuție a istoricilor și criticilor de artă, și „o frescă a fenomenului artistic românesc” destinată specialiștilor din domeniu sau din domenii conexe, studenților și publicului nespecialist. Intenția coordonatorilor a fost de a oferi un tablou comprehensiv, o privire de ansamblu asupra fenomenului artistic românesc sau din spațiul românesc pe durată lungă. De altfel din punct de vedere cronologic, cele două volume acoperă întreg parcursul istoric al umanității. Primul volum debutează cu prezentarea artei populare din România (arhitectura, așezările, ocupațiile, manifestările artistice, obiceiuri și port popular, pictura și sculptura) și continuă cu o perspectivă asupra manifestărilor artistice de la începuturi, de la o producție artistică subsumată domeniului religios, până în perioada romană, considerabil mai diversă sub aspect spiritual. În același volum sunt incluse manifestările artistice din secolele V-XVII.

Volumul al doilea continuă excursul din secolul al XVIII-lea până în contemporaneitate. Sunt abordate arhitectura, sculptura, pictura, grafica, artele decorative din secolul al XVIII-lea, dominat de Baroc și începuturile Clasicismului. Capitolele tratând secolul XIX relevă mutațiile profunde ale limbajelor stilistice, redefinirea criteriilor estetice, canoanelor, sincronizarea artei la modelele occidentale sinonime cu modernitatea, precum și legăturile cu marile centre europene. Cea de a doua parte a volumului analizează traseul vieții culturale și artistice în secolul XX, de la instrumentalizarea politică a artei și politicile culturale ale regimului comunist ce au modificat instituțiile, concepțiile și identitățile artistice, la cultura vizuală contemporană marcată de libera exprimare și globalizare.

O listă bibliografică și un index (din păcate parțial) completează textele, oferind o informație extrem de prețioasă cititorilor. Tratatul se remarcă printr-o excelentă calitate grafică a ilustrațiilor, iar materialul vizual bogat oferă posibilitatea unei lecturi paralele narațiunii și evidențiază diversitatea artistică din România.

Elaborarea unei asemenea sinteze a fost un proiect laborios ce a coagulat un număr semnificativ de cercetători din institute de cercetare și centre universitare din București și țară. Câteva contribuții din tratat au fost semnate de următorii cercetători de la Institutul de Istoria Artei: Adrian-Silvan Ionescu, Constantin Ciobanu, Cristina Cojocaru, Dana Jenei, Corina Teacă, precum și de foștii colaboratori ai institutului Tereza Sinigalia, Ioana Vlasiu, Marina Sabados, Irina Cărăbaș, Cristian Robert Velescu.

O sinteză a istoriei artei este utilă nu numai din perspectiva unui instrument de cunoaștere oferit cititorilor, ci reprezintă și o oportunitate de a reconsidera anumite clișee istorice, de sincronizare la un context istoriografic contemporan, de a pune în circulație abordări noi și informații inedite, demersuri posibile numai într-o istoriografie lipsită de constrângeri ideologice, din păcate inexistentă atunci când a fost elaborat primul tratat de istoria artei. Din acest motiv, *Arta din România, din preistorie în contemporaneitate* poate fi considerată și un efort de recuperare istoriografică.

Ramona Caramelea

Congresul Internațional de Studii Sud-Est Europene, ediția a XII-a, București, 2–6 septembrie 2019

Le Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, așa cum s-a numit la prima sa ediție, ținută la Sofia în 1966, s-a reîntors la București după 20 de ani, interval în care s-a desfășurat succesiv la Tirana, Paris și Sofia. Principala manifestare științifică a *l'Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen* (AIESEE), fondată la inițiativa României, sub patronaj UNESCO, în 23 aprilie 1963 la București, prestigiosul congres este cea mai importantă întâlnire dedicată studiilor balcanice și sud-est europene existentă în prezent în spațiul internațional.

Ediția a XII-a a fost organizată de Academia Română în parteneriat cu AIESEE, în perioada 2-6 septembrie 2019, având ca temă generală *Dinamicile politice, sociale și religioase din Sud-Estul Europei*. S-au alăturat ca parteneri Universitatea din București, care a găzduit cele mai multe dintre sesiunile și evenimentele congresului, Biblioteca Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, Arhivele Naționale, Biblioteca Națională, Muzeul Național de Artă, Muzeul Național de Istorie, Muzeul Țăranului Român, New

Europe College, Festivalul George Enescu și Universitatea Națională de Muzică din București, care au contribuit cu sesiuni științifice, evenimente expoziționale, concerte și lansări de carte. Congresul a avut ca participanți peste 400 de specialiști din circa 30 de țări. Lucrările, desfășurate în 35 de sesiuni paralele, au acoperit o tematică extrem de generoasă, analizată din perspectiva principalelor discipline umaniste: istorie, arheologie, drept, filologie, lingvistică, istoria artei, religie, etnografie, folclor etc., întinse pe o arie temporală care cuprinde aproape cinci milenii, din Antichitatea timpurie până în perioada contemporană, cu o ușoară preponderență cantitativă a studiilor dedicate perioadei medievale. În comparație cu ediția anterioară care a avut loc la Sofia în 2015, unde au participat în jur de 330 de cercetători organizați în 25 de sesiuni, numărul mărit de participanți și de comunicări științifice reflectă un interes în continuă creștere pentru aria sud-estului european, în special printre generațiile mai tinere de specialiști. Acest fapt este îmbucurător, având în vedere atât aparenta neîncredere actuală în manifestările largi de tipul congreselor, cât și în existența ca realitate a spațiului sud-est european și în viitorul unor astfel de studii, obiecții pe care Andrei Timotin, președintele comitetului național al AIESEE, le-a evocat în discursul inaugural al congresului. Caracterul esențial interdisciplinar al cercetărilor dedicate spațiului sud-est european, subliniat de Acad. Răzvan Theodorescu, secretarul general en titre al AIESEE, atrage în prezent în special generațiile mai tinere, formate într-un spirit științific orientat să răspundă necesităților unei lumi globalizate. În acest sens, la congres au fost prezente teme privind raporturile istorice ale Sud-Estului european cu Orientul apropiat, cu spațiul caucazian, cu Europa centrală dar și cu spațiul ucrainean și rus.

În continuare, vom semnală contribuțiile în domeniul istoriei artei, remarcate de noi la actuala ediție. Întrucât toate rezumatele comunicărilor au fost deja publicate, atât online cât și în format tipărit, ne vom concentra pe tematicile generale abordate și pe principalele orientări în cercetare reflectate de lucrările prezentate la congres. Acestea s-au structurat, în principal, pe trei direcții.

Pe de o parte, studiile de artă s-au încadrat în discuții mai largi privind configurațiile culturale care au generat creațiile artistice, ca de pildă în sesiunile *From Ani to Romania: History, Tradition and Iconography*, dedicată relațiilor culturale și artistice româno-armene, și *Georgia and South-Eastern Europe: Byzantine Heritage and Common Cultural Path*, în care au fost prezentate studii dedicate relațiilor culturale dintre Georgia și Bizanț în Evul Mediu. Tot din această categorie fac parte și lucrările care au analizat utilizarea cultului icoanelor și al sfinților ca o formă de reflectare a puterii politice – într-o perioadă în care aspectul politic și cel religios erau, desigur, difuz delimitate. În acest sens, semnalăm sesiunile *The Religious Rhetoric of Power in Byzantium and South-Eastern Europe* (organizatori Ivan Biliarsky și Andrei Timotin) și *Devotion and Pious Donations to the Holy Places within the Ottoman Empire* (coordonator Radu Păun).

Au fost prezentate relativ puțin numeroase studii aplicate de istoria artei. Cele mai însemnate contribuții au privit arta din perioada bizantină și post-bizantină. În acest sens, sesiunea *The Afterlife of the Byzantine Monuments in Post-Byzantine Times*, moderată de Elena Boeck (DePaul University, Chicago), a adunat cele mai multe analize asupra picturii, artelor aplicate și arhitecturii bizantine și post-bizantine, prezentate de specialiști afiliați unor universități cu o excelentă reputație internațională în studiile de artă bizantină, ca Princeton, Yale sau Universitatea din Michigan, dar și de tineri cercetători valoroși din Italia, Grecia sau România. Demne de semnalat sunt și contribuțiile în istoria artei bizantine și post-bizantine prezentate de tineri cercetători la sesiunile *The Byzantine Heritage in South-Eastern Europe in the Middle Ages* (organizatori Srdjan Pirivatrić, Andrei Timotin și Ernest Oberländer-Târnoveanu) și *Orthodoxy, from Empire to Church. Social Manifestations and Cultural Forms of Faith* (coordonator Petre Guran).

Cea de-a treia categorie de studii a fost cea dedicată conservării patrimoniului artistic. Sesiunea *Conserving the Cultural and Artistic Heritage in South-Eastern Europe*, coordonată de Acad. Sabina Ispas și Tereza Sinigalia, a adunat studii foarte variate din toate ariile patrimoniului cultural, ca de pildă arheologia Antichității timpurii, codicologia, pictura murală, relicve și icoane, biserici și școli medievale, locuri ale memoriei, folclorul și muzica populară, riturile funerare și religioase populare, dintr-o arie care se întinde din Albania până în Cappadocia și Trapezunt și din Ucraina și România până în Grecia insulară.

Repere demne de semnalat pentru istoricul de artă, din perspectivă interdisciplinară, sunt și studiile asupra unor texte hagiografice sau de literatură populară păstrate în ediții medievale, despre apocrifele Maicii Domnului, istorii apocaliptice, Viața lui Adam și a Evei, Legenda celor trei copaci din Paradis, Antihrist, Judecata de Apoi sau Iov, reunite în principal în sesiunea *Biblical Apocrypha in South-Eastern Europe. Variation and Transmission from Antiquity to Modern Times* (coordonatori Anissava Miltenova, Emanuela Timotin). Acestora li se adaugă consistenta sesiune dedicată literaturii fanariote, prezentată de Lia Brad

Chisacof și Jacques Bouchard. De asemenea, micro-sesiunea organizată de Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Circulation of Goods, Circulation of People in South-Eastern Europe (17th–early 19th centuries)*, în cadrul unui proiect european ERC desfășurat la New Europe College din București, oferă informații utile privind cultura materială sud-est europeană și circulația ei în această perioadă.

În încheiere, considerăm nu mai puțin important de menționat evenimentele expoziționale deschise cu ocazia congresului: *România și Sud-Estul Europei. Mărturii istorice din colecțiile Muzeului Național de Istorie al României* (Muzeul Național de Istorie al României, 4.09.2019 – 30.09.2019), *Manuscrise bizantine din colecția Bibliotecii Academiei Române* (Biblioteca Academiei Române, 4.09.2019), *Spații fluente. Hărți ale spațiului dunărean, 1650-1800* (Biblioteca Națională a României, 2.09.2019 – 15.10.2019). Cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la expoziția *Ikônes melkites*, co-organizată de Virgil Cândea în mai-iunie 1969 la Muzeul Ibrahim Sursock din Beirut, istoricul de artă Charbel Nassif (Universitatea din Leiden) a ținut o conferință în 4 septembrie, la Biblioteca Sf. Sinod, despre școala de pictură de icoane și de manuscrise din Alep (sec. XVII-XVIII). Dintre cărțile lansate, menționăm apariția primelor două volume din lucrarea *Constantin Basarab Brâncoveanu. Portret domnesc și retrospectiva unei epoci (1654-1714)* de Claudiu Turcitu, care publică numeroase documente inedite din Arhivele Naționale și Arhivele de Stat Otomane de la Istanbul. Nu în ultimul rând, notăm apariția, cu ocazia congresului, în cadrul colecției Bibliothèque de l'Institut d'Études Sud-Est Européennes (BIESEE) coordonată de Institutul de Studii Sud-Est Europene din București, a unui volum în care sunt republicate principalele contribuții în istoria artei românești și balcanice ale reputatei cercetătoare Maria Ana Musicescu, *Tradition et innovation dans l'art du Sud-Est européen du XVI^e au XIX^e siècles*, ed. Oana Iacubovschi (BIESEE, 5), Istros, Brăila, 2019, 274 p.

Elisabeta Negrău

Expoziția *Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea*, Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române, 2-17 septembrie și 4-20 octombrie 2019

Beneficiind de două intervale de prezentare, segmentate de o altă programare, în Sala Th. Pallady a fost organizată o expoziție dedicată duioasei vârste a inocenței: *Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea*. Expoziția a avut drept inițiator pe dr. Nicoleta Roman, cercetător științific II la Institutul de Istorie „N. Iorga” care, în 2012, datorită unui grant, a organizat conferința „Copilăria românească între familie și societate (sec. XVII-XX)”, ale cărei comunicări s-au concretizat, câțiva ani mai târziu, într-un volum cu același titlu apărut la Ed. Nemira (2015). Subiectul, aparent minor și oarecum frivol comparativ cu marile teme abordate în istoriografia națională, s-a dovedit recompensant prin abordările sociologice, demografice, juridice, sanitare, politice și culturologice, spre a nu mai vorbi de acelea imagologice și iconografice care revelau și aspectele palpabile, fizice, ale vârstei infantile. Pentru a da o mai mare extindere acestui proiect, tânără cercetătoare a propus Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” organizarea unei expoziții cu piese din patrimonial Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române și din câteva colecții particulare. Am îmbrățișat, cu entuziasm, idea de a încheia o expoziție în care să fie reconstituit, prin operă grafică sau fotografie, portretul copilului din veacul al XIX-lea.

Demersul nu era cu totul nou: în 2004, la Muzeul Militar Național, două experimentate și pasionate muzeografe, Cornelia König și Viorica Neagu, au coordonat o frumoasă expoziție intitulată *Copiii și copilăria în fotografia secolului al XIX-lea* în care au fost reunite expodate de mare valoare provenind din patrimoniul mai multor instituții muzeale din București și din țară, precum și din câteva colecții particulare. Prin această iconografie bine selectată a fost realizat un profil veridic, duos și elocvent, al vârstei infantile din România veacului al XIX-lea. Manifestarea a fost însoțită de un catalog bilingv, de 64 de pagini, bine ilustrat, care prin tirajul limitat s-a transformat astăzi într-o adevărată piesă de colecție.

Până la această memorabilă expoziție, portretul infantil nu s-a bucurat de interesul cercetătorilor și nici în literatura de specialitate națională nu au fost elaborate lucrări care să-l aibă drept motiv principal de studiu.

Prin strădania pasionatei și priceputelor truditore ale Cabinetului de Stampe, Alina-Monica Popescu și Anca Gabriela Vitan, a fost depistat un important număr de fotografii și de lucrări de grafică, executate în creion, tuș, cărbune, cretă, conté, sanguină, guașă sau acuarelă, care au ca subiect principal copilul. În expoziția de față predomină chipul copilului de la oraș, provenind din clasele sociale medii și din elită, adică acelea care își permiteau să investească în portretizarea progeniturii, fie de către un plastician profesionist fie de un fotograf.

Lucrări semnate de Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Carol Popp de Szathmari, Carol Storck, Ion Georgescu, Ștefan Luchian, Iosif Iser, Apcar Baltazar, Nicolae Tonitza, Gheorghe Petrașcu, Friedrich Miess, Octavian Smigelschi, Gabriel Popescu și Sabin Popp păstrează trăsăturile gracile și naive ale unor copii, fie chiar odraselele artiștilor (Fig. 1), fie modele aduse de părinți spre a fi immortalizate, pentru aducere aminte, la vârsta întrebărilor. Un caz special este acela al lui Sabin Popp care a executat, la 19 ani, un autoportret ce-l prezintă cu un aer deja matur, introvertit, concentrat, introspectiv (Fig. 2). Este prezentată și o amuzantă fotografie a aceluiași artist, la frageda vârstă de 3 ani, când purta plete, pozând îmbrăcat în costum de marinar, cu un mare cerc pe umăr și...o țigaretă în guriță – desigur o glumă a părinților săi! Câteva desene de Szathmari, Grigorescu și Luchian fac excepție de la nota generală, citadină, a expoziției, deoarece prezintă copii din mediul rural, îmbrăcați ponosit dar îmbujorați și voioși, prinși în jocul lor cotidian. Așezată comod, o țărăncuță din desenul lui Grigorescu privește, cu ochi nostalgici, având capul lăsat pe umăr (Fig. 3); o alta, desculță, cu fustă roșie, ține ridicată la nas un buchețel de flori pe care le miroase, cu nesaț (Fig. 4). *Prichindeii* lui Luchian, în haine peticite, de iarnă, țin în mânuțe felii de pâine privind, concentrat, în afara cadrului (Fig. 5).



Fig. 1. Gabriel Popescu, Daniel, fiul artistului, cărbune.

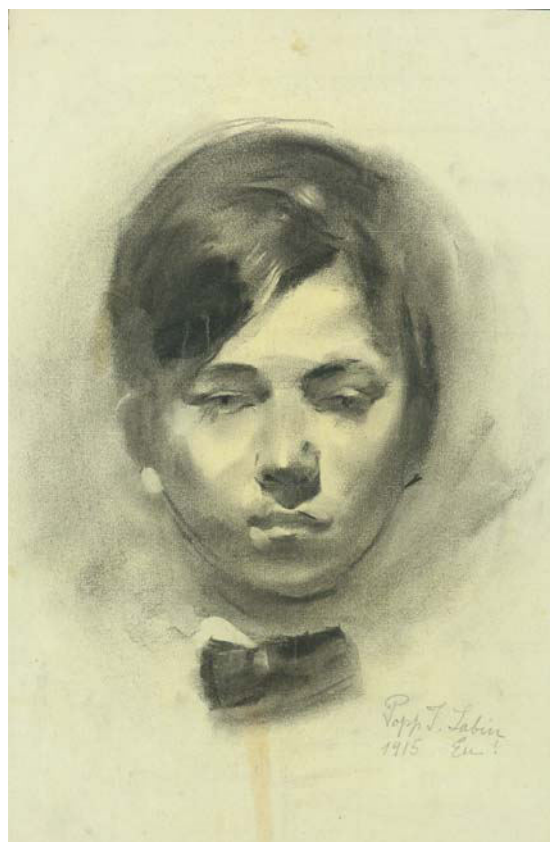


Fig. 2. Sabin Popp, Eu!, cărbune.

Schițe fugare în peniță sau mină de grafit ale unor atitudini sau mișcări, ori studii bine individualizate de portret, definesc un tip infantil specific acelor vremuri: cuminte, supus, sfios, cuviincios și cuvios, ușor trist și/sau speriat, timorat de prezența autoritară a părinților, având privire întrebătoare, gânditoare, visătoare. Chipurile erau serioase, solemne, înghețate într-o sobrietate de om matur. Sub influența vastelor mijloace de informare și de distracție de azi, acest tip nu mai există fiind înlocuit de acela al copilului atotștiutor, sigur pe sine, voluntar, impertinent și arrogant, care consideră că totul i se cuvine și că este stăpânul propriilor părinți. Seriozitatea de pe figurile micilor făpturi immortalizate pe suportul fotosensibil al fotografului se datora și lungimii timpului de expunere necesar la mijlocul secolului al XIX-lea. În acea vreme nu era posibil să fie luate instantanee, în consecință nu putea fi surprins surâsul ori zâmbetul pe clișeul de sticlă cu colodiu umed.



Fig. 3. Nicolae Grigorescu, Țărăncuță, cărbune și estompă.



Fig. 4. Nicolae Grigorescu, Fetiță cu un buchetel de flori, acuarelă.



Fig. 5. Ștefan Luchian, Copii – Prichindeii, acuarelă.



Fig. 6. Ion Georgescu, Fetiță cu câine, acuarelă.



Fig. 7. Iosif Iser, În parc, guașă.



Fig. 8. I. Spireseu, București, Băiețel în uniformă de cuirassier, cabinet.

Într-o singură acuarelă datorată sculptorului Ion Georgescu, reprezentând o fetiță care ține în poală un cățel alb, chipul micuțului model este destins de un zâmbet larg, plin de voieșie copilărească (Fig. 6).

Iosif Iser a surprins, cu mare forță de sintetizare, atmosfera din parc: într-o schiță, un domn vârstnic, plin de demnitate, cu melon și baston, se plimbă pe o alee însoțit de o fetiță cu bonetă roz și palton roșu; în alta, o doamnă blondă, cu pălărie și veșminte verzi, își ține de mână progenitura înfocolită cu glugă și capă bordată cu blană albă; în ultima, o doică a scos la aer un bebeluș pe care îl ține în brațe și două fetițe mai mărișoare, cu scufii de dantelă (Fig. 7).

Fotografia infantilă a avut o sintaxă proprie, bine încheată, care o urma pe aceea a adulților: copilul era impostat frontal sau trei sferturi, într-o atitudine demnă și sobră. Aducerea odraslei la fotograf era un eveniment la fel de mare ca și acela al imortalizării părinților. Se alegeau veșmintele cele mai elegante sau chiar se venea cu mai multe schimburi, spre a se face mai multe portrete, cu diverse ținute. La fel ca la maturi, vestimentația copilului constituia, pentru contemporani și pentru viitorime, marca statutului social. Indiferent de posibilitățile materiale ale familiei, copilul trebuia să pară, cel puțin în imaginea pe care i-o lua fotograf, prosper și fericit. De aceea, erau folosite hainele de sărbătoare de tăietura cea mai modernă.

Pentru băieți erau preferate uniforme militare care erau atât ținută de gală – și cadou mult râvnit pentru marile sărbători de peste an (Sf. Nicolae, Crăciun, Paște, ziua de naștere sau onomastica) – cât și strai de joacă. Iar, dintre arme, cea preferată era cavaleria, cu toate specialitățile ei locale sau europene: cavalerie ușoară (roșiori, călărași, husari) sau cavalerie grea (dragoni, cuirasieri Fig. 8). Urma apoi marina, care a avut o lungă persistență în timp în moda copiilor, chiar până la mijlocul secolului XX. Și aici surveneau unele variații în funcție de anotimp: era purtată bluză bleumarin sau albă, cu guler larg, răsfrânt pe spate, pălărie de pai sau de material impermeabil, lucios, ori beretă de postav, cu panglici atârând pe spate (Fig. 9). Unii dețineau și cabana (mantaua scurtă) pentru vreme rece. Ținuta marinărească era folosită și de fetițe care, în loc de pantaloni, purtau fustiță cu trei șnururi cusute pe poale (Fig. 10). Prinții și principesele din familia regală a României pozau adesea îmbrăcați ca marinari, mai ales prințul Nicolae care chiar a îmbrățișat, mai

târziu, cariera navală: cu ocazia vizitei, la Sinaia, a arhiducelui Franz Ferdinand, moștenitorul tronului Austro-Ungariei, în 1909, ca și la aceea a țarului Nicolae II și a familiei imperiale a Rusiei, la Constanța, în 1914, micul prinț a purtat bluza albă, cu guler albastru, și cravata neagră de lustrin a mateloților.



Fig. 9. Fotograf necunoscut, Băiețel în uniformă de marinar, cabinet.



Fig. 10. Franz Mandy, București, Bebe și Nadejda Oteteleşanu în uniforme de marinari, carte de vizită.

Nu erau rare cazurile când copilul era fotografiat în compania unui animal preferat, prieten patruped de toate zilele, un cățeluș de obicei. Unii copii erau aduși la fotograf cu jucăriile proprii: în special cu păpuși, căluți, triciclete (Fig. 11), cercuri (Fig. 12), mingi, săbiuțe, puști și chiar tunuri de mici dimensiuni etc. Dar, de multe ori, însuși fotografii posedau o bogată recuzită în care se aflau obiecte menite să atragă atenția modelului și să-l facă să se concentreze pentru a sta nemișcat cele câteva secunde necesare luării fotografiei. Portretele de copii călări pe bidivii de lemn erau cele mai frecvente. Nu erau însă rare cazurile când fotografii de oraș sau de provincie erau invitați la moșia unui client pentru a-i fotografia odrasla încălecată pe un ponei sau chiar pe un cal adevărat.

Existau părinți care impuneau poza și obiectele ce-l înconjurau pe copil. Unii, care încurajau talentul muzical al progeniturii, o așezau pe aceasta în fața unei pianine. Alții, cu înclinații intelectuale, ce-și doreau copiii cărturari, cereau să fie immortalizați cu o carte deschisă în mână, ca și când ar fi fost întrerupți dintr-o lectură captivantă. Un tată pasionat, probabil, de aventuri cinegetice, și-a dorit să-i fie immortalizați cei doi băieți în costume de vânătoare, cu șepcuțe de catifea, tolbe și cuțite la șold, iar în mână o puști de jucărie.

Fetițele erau îmbrăcate în rochii cu crinolină sau cu turnură, la fel ca mamele, evident, păstrând dimensiunile potrivite vârstei lor. Aceste rochii nu erau lungi până la pământ, ca la persoanele mature, cărora nu le era permis a li se vedea glezna. Dimpotrivă, fusta se oprea sub genunchi sau la jumătatea gambei. În vremea crinolinei, era elegant ca, pe sub poală, să se vadă marginea de dantelă a pantalonilor purtați pe dedesubt și botinele de piele fină. Când pozau în toaletă de plimbare, plăpânde modele aveau pe cap bonetele acordate toaletei generale iar, pe timp nefavorabil, scurteci ori burnusuri la fel ca ale celor mari. Schimbarea modelor sau a anotimpurilor, când copiii erau înnoiți cu articole vestimentare de sezon și din ultimul jurnal de specialitate, era un bun prilej de a fi vizitat un studio fotografic. Datorită acestui fapt se păstrează valoroase documente iconografice privind îmbrăcămintea de iarnă a odraslelor din lumea mare (Fig. 13).



Fig. 11. Karl Hahn, Craiova,
Bebe Kindilide pe tricicletă, carte de vizită.



Fig. 12. D. Heitler, Craiova,
Atena Zaharula „Zaha” Kindilide cu cercul, cabinet.



Fig. 13. Fotograf necunoscut, Barbu Brezianu, viitorul istoric de artă, la 4 ani, pe săniuță, cabinet.



Fig. 14. Iozsef Hirsch, Lugoj și Herculan, Familie în vilegiatură, cabinet.

Și vilegiatura era un moment demn de a fi surprins într-o imagine memorabilă. Întreaga familie care mersese la băi vizita atelierul local de fotografie și poza în ținuta specifică. Maestrul avea grijă ca micuțul să fie plasat între cei doi părinți, în picioare, cu rochița albă și pălărieuță de pai dacă era fetiță, sau cu pantaloni scurți și, la fel, pălărie de pai, dacă era băiat (Fig. 14). Începerea cursurilor școlare sau premiera la sfârșitul acestora era un alt prilej când părinții își duceau copiii la fotograf: purtând uniforma specifică instituției de învățământ în care erau încadrați și strângând la piept un teanc de cărți ori coronița ce le fusese dată drept recompensă pentru rezultatele deosebite obținute la învățătură, micuții pozau mândri și demni.

Balurile costumate, tematice, organizate pentru cei mici, erau bun prilej de a aduce progeniturile la fotograf. Franța oferea principalul motiv de inspirație pentru costume. Mici duceseră și contese sau principii și baroni din Secolul Luminilor, cu peruci pudrate și haine de mătase erau cel mai frecvent întâlnite la asemenea petreceri (Fig. 15). În ordinea importanței urmau zânele și personajele din basme care apăreau pătrunse de importanța lor, în imaginile carte de vizită sau cabinet. Portul popular – urmând, la proporții reduse, moda trasată de la Curte, de principesa, apoi regina, Elisabeta, pentru toate doamnele din înalta societate – a fost transferat în vestimentația infantilă. Fetițele aveau cămășuțe și catrințe minuscule, iar pentru băieți erau alese straiile colorate și voinicești de surugiu.

Pentru obținerea unei imagini reușite care să-i mulțumească pe clienți, fotografii își puneau în aplicare toate formulele de poziționare a modelelor mature, păstrând, totuși, nota de șăgălnicie specifică vârstei infantile.



Fig. 15. Franz Mandy, București, Bibina Mironescu în costum de secol XVIII la un bal, cabinet.

În expoziția de la Biblioteca Academiei au fost prezentate și câteva veșminte și jucării de epocă provenind din colecția Ralucăi Alexandru Partenie, o pasionată colecționară și bună cunoscătoare a vestimentației infantile, autoare a unui text publicat în catalogul manifestării. O însemnată contribuție în aranjarea exponatelor, documentarea fișelor de catalog și colaționarea informațiilor a avut Ramona Caramela, cercetător științific III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Manifestarea a fost însoțită de un catalog cu ilustrații alb-negru și color.

Expoziția **Univers infantil. Imagini, veșminte și colecții din secolul al XIX-lea**, a constituit o salutară investigație a copilăriei de altădată prin care s-a concretizat portretul generic al vârstei întrebărilor de acum 150 de ani.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Grand Procession: Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection*, Heard Museum, Phoenix, Arizona, 20 aprilie 2019-17 aprilie 2020

Păpușa este asimilată, îndeobște, cu joaca fetițelor și vârsta infantilă. Chiar și acelea confecționate din cârpe, frunze de porumb, împletite din paie sau modelate din lut de țărânci pentru copilele lor – ce, între timp, au ajuns expodate în muzeele etnografice – aveau aceeași destinație a delectării celor mici, în lipsa marilor și elegantelor păpuși de la oraș, din vitrinele magazinelor cu jucării la care aveau acces doar cei cu

dare de mână. Ne amintim aici de fascinația ce pune stăpânire pe micuța Cosette la vederea elegantei păpuși din părvălia satului pe care i-a dăruit-o viitorul ei tată adoptiv, milosul domn Madeleine, aka ocașul Jean Valjan din „Mizerabili” lui Victor Hugo.

Copiii băștinașilor din America de Nord s-au bucurat și ei de asemenea păpuși făcute din diverse materiale, în funcție de zona în care trăia comunitatea. În preerii erau confecționate din piele, blană și mărgelă; în Alaska, la eskimoși – sau *inuit*, cum își spun ei – erau făcute din piele și blană de focă și decorate cu bucățele de fildeș din colții morselor; în zona deșerturilor din Sud-vest, în Arizona și New Mexico, la indienii Zuñi, Pueblo și Navajo, erau cioplite din lemn și aveau accesorii din păr, pene, blană, piele și pietricele. Acestea nu erau destinate jocului cotidian ci, în primul rând educării celor mici și inițierii lor în bogatul panteon local. Ele se numeau păpuși Katsina și fiecare reprezenta un spirit, bun sau rău, față de care trebuiau să se arate cuviincioși și prietenoși sau să-l evite pentru a nu fi pedepsiți.

La Heard Museum din Phoenix, Arizona (Fig. 1) – instituție veche de 90 de ani în care au fost teaurizate piese de etnografie și artă tradițională a amerindienilor de pe întinsul continentului nordamerican – a fost organizată pe o perioadă de un întreg an (aprilie 2019 – aprilie 2020) o frumoasă expoziție de păpuși, intitulată *Grand Procession: Contemporary Plains Indian Dolls from the Charles and Valerie Diker Collection* (Marea procesiune: păpuși contemporane ale indienilor din câmpii din Colecția Charles și Valerie Diker) (Fig. 2). Etichetate drept „sculpturi moi” cele 23 de exemplare sunt un bun prilej de a te familiariza cu portul, ornamentația, coafura și alura populațiilor nomade din Marile Preerii. Avem de-a face cu o expoziție de etnografie aplicată care, într-un discurs sintetic, pregătește și familiarizează vizitatorii cu piesele vechi, de colecție, ce le vor vedea mai târziu, în vitrine, dar prea ades dispartate, nu aranjate într-o ținută completă căci prezentarea pe manechine individualizate, ca în muzeele tradiționale de genul National Museum of Natural History din Washington, D.C., Field Museum din Chicago sau American Museum of Natural History din New York, a fost abandonată.



Fig. 1. Heard Museum, Phoenix, Arizona, foto A.S. Ionescu.

Acesta nu este un demers unic: în urmă cu un an am salutat o manifestare similară la Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, expoziția *Dobrogea – spațiu multiethnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară*, în care erau prezentate delicatele opere ale Elenei Obrocea, distins om de teatru din Tulcea (vezi SCIA, Seria Artă plastică, Serie nouă, tom 8/2018, p. 198-203).

Charles și Valerie Diker sunt pasionați de artă amerindiană și, în peste 40 de ani, au adunat o impresionantă colecție care adesea este prezentată, tematic, la diverse muzee. Doar recent, prin anii 90, au descoperit pe artiste care confecționează păpuși și au început să le achiziționeze, cu mare entuziasm. În expoziție pot fi admirate operele a cinci creatoare provenind din zona etnografică a Marilor Preerii și din aceea a Marelui Bazin. Toate sunt meștere în arta cusăturilor cu mărgelă și a împletiturilor cu ace de porc spinos, specifică națiunilor din care provin.



Fig. 2. Imagine din expoziția *Grand Procession*.



Fig. 3. Juanita Growing Thunder Fogerty și Joyce Growing Thunder, Cal și călăreț, foto A.S. Ionescu.



Fig. 4. Juanita Growing Thunder Fogerty și Jessa Rae Growing Thunder, Căpetenie Teton Sioux, foto A.S. Ionescu.



Fig. 5. Juanita Growing Thunder Fogerty și Jessa Rae Growing Thunder, Buffalo Chaser, foto A.S. Ionescu.



Fig. 6. Joyce Growing Thunder, Josephine și Ben Grey Hawk, bunicii artistei (față), foto A.S. Ionescu.



Fig. 7. Joyce Growing Thunder, Josephine și Ben Grey Hawk, bunicii artistei (spate), foto A.S. Ionescu.



Fig. 8. Jamie Okuma, Preston and Skyler, războinic Cayuse, foto A.S. Ionescu.

Joyce Growing Thunder (n. 1950) de origine Assiniboine și Sioux din Montana a fost obișnuită de mică să confecționeze păpuși și împletituri. La maturitate s-a specializat în această artă, păstrând specificul pieselor tradiționale, cu trăsăturile chipului desenate în culoare pe pielea fină, de căprioară, din care este făcut capul, ca un săculeț umplut cu lână pentru a căpăta volum. Fiica artistei, Juanita Growing Thunder Fogerty (n. 1969) și nepoata Jessa Rae Growing Thunder (n. 1989), doctorandă la Universitatea California, au fost învățate și îndemnate să lucreze și ele păpuși. Cele trei colaborează în mod frecvent. Exponatele sunt înalte de circa 45-50 cm iar dacă sunt prezentate călare pot ajunge chiar la 1 m (Fig 3). Costumele sunt executate cu toată migala și conțin toate detaliile ornamenticii tradiționale, fiind folosite exclusiv materiale naturale, la fel ca piesele vestimentare reale, purtate în vechime: piele, blană, pânză, scoici, mărgel, pene, lemn și metal. Juanita și fiica ei Jessa au elaborat două păpuși pline de demnitate, reprezentând războinici de rang înalt, „purători de cămașă” care-i plasa în elita comunității, în sfatul bătrânilor: *Căpetenie Teton Sioux* (Fig. 4) și *Buffalo Chaser* (Fig. 5). Ambii poartă un acoperământ de cap decorat cu coarne de bizon, care le asigură forța și curajul aceluia animal. Joyce Growing Thunder a realizat un grup în care și-a omagiat bunicii de la care a învățat simbolistica și modul de a o reprezenta pe hainele de piele ale păpușilor ei. I-a portretizat astfel pe moșii ei în straie de sărbătoare *Josephine* și *Ben Grey Hawk* (Fig. 6, 7), pe veșmântul bunicului figurând animalele protectoare pe care acesta le primise, în urma unei viziuni, la vârsta intrării în bărbăție și în rândul războinicilor: cai, bizoni, păsări tunet. Chiar și mocasinii minuscule sunt decorați cu simbolurile și nuanțele potrivite.



Fig. 9. Jamie Okuma, Oren, războinic Crow, foto A.S. Ionescu.



Fig. 10. Jamie Okuma, Doamnă în roșu, femeie Lakota, foto A.S. Ionescu.



Fig. 11. Jamie Okuma, Familie Blackfeet, (față), foto A.S. Ionescu.



Fig. 12. Jamie Okuma, Familie Blackfeet, (spate), foto A.S. Ionescu.



Fig. 13. Rhonda Holy Bear lucrând la o sculptură moale, foto Mark Damon, 2010.



Fig. 14. Rhonda Holy Bear, Interviu cu un războinic, în fundal Dansator stafie, foto A.S. Ionescu.

Munca este tare migăloasă și de durată: 4 ani i-au trebuit lui Jamie Okuma (n. 1977) să finiseze lucrarea *Preston and Skyler, războinic Cayuse* (Fig. 8). Ce-i drept, acest războinic este prezentat călare iar calul are un valtrap foarte elegant și o mască de mare ceremonie. Mai mult de atât, spre a conferi vivacitate compoziției sale, calul are capul întors spre stânga, privind curios spre public. Okuma are un sânge foarte amestecat de Luiseño/Shoshone – Bannock/Hawaiian din Okinawa. Autoarea este foarte atentă la toate accesoriile costumației: *Oren, războinic Crow* (Fig. 9) are în spinare o tolă cu săgeți făcută din blană de lutru, în mână ține o lance, cămașa din piele, pictată cu pigmenți minerali în verde, galben și alb, are aninate piei de hermină la cusăturile de la umeri și mâneci iar coafura din păr natural este foarte elaborată, din ea ițindu-se două pene, înfipte drept de-o parte și de alta a tâmpelor. Piesa este valoroasă și prin materialele folosite, hermina și lutrul fiind în continuare blănuri prețioase. *Doamnă în roșu, femeie Lakota* (Fig. 10) are o rochie decorată integral cu mărgelile în motive geometrice. De urechi atârnă lungi cercei din scoici abalone iar mijlocul îi este strâns cu o centură din plăci rotunde de argint (conchos). Brățări din mărgelile metalice are la ambele încheieturi iar în mână ține un săculeț brodat, la fel, cu mărgelile. *Familia Blackfeet* (Fig. 11, 12) formată din tată, mamă cu un prunc în leagăn și o fetiță ce se aține pe lângă piciorul părintelui pe care îl încolăcește cu mânuța, este plină de duioșie. Artista nu a considerat necesar să le individualizeze trăsăturile pentru a nu distra atenția de la bogăția costumelor. În schimb, grupul este tratat cu toată atenția din toate unghiurile, exact ca o sculptură în rond-bosse.



Fig. 15. Rhonda Holy Bear, Călătorie maternă, foto A.S. Ionescu.

Rhonda Holy Bear (n. 1959) este indiană Lakota din Dakota de Sud (Fig. 13). Ea a fost familiarizată, de la vârstă fragedă, cu păpușile din zdrențe făcute de mamă și de bunică pentru a o distra. Mai târziu, s-a dedicat ea însăși confecționării păpușilor etnografice pe care le-a ridicat la înălțimea artei. La fel ca maeștrii păpușari ai teatrelor de marionete, ea sculpează în lemn chipurile personajelor sale, cu mare atenție pentru redarea exactă a sexului, vârstei și apartenenței la o națiune sau alta. Un *Dansator stafie* este surprins în transa pe care acești oficanți ai cultului mesianic al Dansului stafiilor (Ghost Dance Religion) din 1890-1891 dansau până își pierdeau cunoștința și aveau o viziune care le răsplătea efortul devoțional prin întâlnirea cu strămoșii demult plecați dintre cei vi. *Interviu cu un războinic* (Fig. 14) reprezintă o căpetenie înveșmântată în toată splendoarea costumului său de gală pe care îl îmbrăcase spre a întâlni un reporter. Este așezat pe un

fotoliu și ține, cu hotărâre, un tomahawk pe genunchi. Cea mai elaborată lucrare este *Călătorie maternă* (Fig. 15) ce reprezintă o tânără și frumoasă mamă călare pe o iapă decorată de paradă ce târăște în urma sa un „travois” pe care stau, cumiți, doi copii gemeni și un altul, nou-născut, este aninat de sa, în leagănul său plin de ornamente și amulete protectoare. Mândra indiană pare a fi „femeie războinic” pentru că, pe crupa calului are un scut, o tolă și o lance în învelitoarea sa bogat decorată cu mărgel. Alături de iapă, pășește în trap mărunț și voios, un mânz împodobit și el de sărbătoare. Astfel este făcută legătura dintre cele două mame, afectuos unite – călăreața și animalul călărit – ce-și conduc progeniturile spre viitor, într-o călătorie inițiată. Acesta este cel mai impozant și mai complex exponat, cu dimensiunea de 80 x 110 cm, care domină aranjamentul sălii și întâmpină vizitatorii ce pășesc în ea. Ignorând materialele organice, perisabile, din care este confecționată, lucrarea are monumentalitatea unei sculpturi de for public, din material finit, bronz sau marmură. Nu degeaba, această artă a fost etichetată drept „sculptură moale”!

Toate artistele s-au documentat temeinic pentru realizarea acestor păpuși fastuoase nu numai în garderobele străbunilor sau în muzee ci și în imaginile documentare adunate de fotografii cu pasiune pentru etnografie de la mijlocul secolului al XIX-lea până la începutul următorului. Câteva dintre acele puternice cadre erau panotate în expoziție.

Artiste ce sunt reprezentate în această expoziție se bucură de recunoaștere națională, au fost premiate la multe manifestări prestigioase și lucrările lor sunt solicitate în diverse manifestări. Cu ani în urmă am văzut câteva dintre ele la Muzeul Național al Indianului American de pe Mall-ul din Washington, D. C.



Fig. 16. A.S. Ionescu în expoziția Grand Procession, Heard Museum, Phoenix, Arizona, august 2019.

Păpușile au fost aranjate în vitrine în așa fel încât să pară că se află într-o paradă a costumelor tradiționale de la începutul sau finalul unui fastuos Pow-wow (ceremonie amerindiană). De aici și inspiratul titlu al manifestării, *Marea procesiune* (Fig. 16).

Departă de a fi doar o „joacă” iar eforturile de confecționare a păpușilor departe de a fi menite distrării copiilor, *Grand Procession* este o expoziție etnografică în toată regula și o lecție de artă vestimentară tradițională amerindiană din perioada de apogeu a acestor triburi.

Adrian-Silvan Ionescu

Thielska Galleriet – Galeria de artă Thiel din Stockholm

Una dintre cele mai impresionante galerii de artă modernă din Stockholm, *Thielska Galleriet*, dizolvă în universul său magnetic mesajul operelor de artă expuse, gândul și emoția receptorului de artă fascinat de ceea ce vede, istoria palatului și a fondatorului său, Ernest Thiel, precum și atmosfera grădinii sale încântătoare, cu sculpturi care te predispun la contemplație.

Istoria galeriei este o poveste de succes a statului suedez, care achiziționează colecția de artă și micul palat al bancherului suedez Ernest Thiel în 1924, pentru a deschide galeria către public în 1926, păstrând aproape intacte condițiile originale ale edificiului. Clădirea este opera celebrului arhitect suedez Ferdinand Boberg (n. 1860 – d. 1946), care va finaliza construcția în 1907, după aproximativ 3 ani de la începerea lucrărilor. Impunător prin arhitectura sa ce combină stilul târziu al Art Nouveau-ului cu elemente de arhitectură orientală și sud-europeană sau elemente amintind de Renașterea italiană, palatul se află situat pe insula Djurgården aparținând orașului Stockholm, în Kungliga Nationalstadsparken (Parcul Regal Național al Orașului) (Fig. 1).



Fig. 1. Thielska Galleriet în Stockholm, Djurgården, mai 2019. Foto: Isabella Drăghici.

Galeria cuprinde, la etaj, colecția permanentă, iar la parter, expozițiile temporare. Printre artiștii reprezentativi ai colecției permanente se află nume faimoase ale istoriei artei precum Edvard Munch, Paul Gauguin, Henri Toulouse-Lautrec, Auguste Rodin, dar și artiști suedezi consacrați din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începuturile secolului al XX-lea, precum Bruno Liljefors, Carl Larsson, Eugène Jansson, Anders Zorn, Carl Wilhelmsson, August Strindberg (pictură) sau Tobias Sergel și Gustav Vigeland (sculptură). În perioada în care am vizitat galeria, în mai 2019, expoziția temporară cuprindea lucrări ale surorilor Lisbet Jobs (n. 1909 – d. 1961) și Gocken Jobs (n. 1914 – d. 1995), expoziție intitulată *Surorile Jobs – ceramică și textile. Modele ale bucuriei și artă florală*.

Figură proeminentă pe scena economică a Suediei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începuturile secolului al XX-lea, bancherul Ernest Thiel (n. 1859 – d. 1947), fiind un mare pasionat de artă, achiziționează și comandă lucrări ale artiștilor contemporani suedezi, danezi sau norvegieni, în principal, susținând, în același timp, o activitate de mecenat față de aceștia și față de Asociația Artiștilor din Stockholm. Datorită numărului impresionant de lucrări la care ajunsese colecția sa, Thiel hotărăște să construiască o vilă în care să expună operele de artă și în care să și trăiască alături de familia sa. Astfel, arhitectul suedez Ferdinand Boberg, faimos prin proiectele sale prin care a creat pavilioanele de artă ale Regatului Suediei la expoziții de artă internaționale, precum și prin alte proiecte emblematice de arhitectură

din Stockholm, este angajat să creeze micul palat în care familia Thiel va locui până în 1924. Prin intermediul soției sale, Signe Maria Hansen, Ernest Thiel ia contact cu opera filosofului Friedrich Nietzsche și regăsește afinități cu ideile acestuia. Bancherul traduce astfel în limba suedeză *Așa grăit-a Zarathustra*, susținând financiar apariția unei ediții de colecție a operei filosofului german. Aprecierea deosebită pe care a purtat-o lui Nietzsche se reflectă și în comenzile pe care le-a ordonat lui Edvard Munch, după moartea filosofului: o mască mortuară a lui Nietzsche, precum și un portret al acestuia în ulei pe pânză, aflate în colecția permanentă a galeriei. De asemenea, Arhiva Nietzsche din Weimar, Germania, fondată de sora filosofului, Elisabeth Förster-Nietzsche, va fi sprijinită financiar în mod semnificativ de către Ernest Thiel începând cu 1908, fiind transformată astfel în centru de cercetare. Bancherul suferă însă o diminuare drastică a resurselor sale financiare în urma Primului Război Mondial și este nevoit astfel să își vândă locuința, alături de colecția sa de artă, statului suedez, care o achiziționează în 1924 și o deschide publicului sub numele de Thielska Galleriet (sau Galeria Thiel) în 1926.

Colecția permanentă a galeriei se extinde în două săli de dimensiuni medii și o sală de mari dimensiuni aflate la etajul palatului, toate cele trei încăperi fiind luminate în mod natural prin acoperișul de sticlă al clădirii (Fig. 2). Camera turnului și alte camere de dimensiuni mai mici aflate la etaj cuprind și ele alte lucrări de mare valoare artistică. Polivalente emoții și semnificații estetice reverberează în operele de artă expuse, ce traduc pentru vizitatorul contemporan atmosfera artistică a începutului secolului al XX-lea.



Fig. 2. Thielska Galleriet – Sală de expoziție înfățișând câteva lucrări din colecția permanentă (artiști suedezi).
Foto: Isabella Drăghici.

Cea mai mare colecție de lucrări a lui Edvard Munch (n. 1863 – d. 1944) din afara Norvegiei, țara natală a artistului, cuprinzând peste 120 de creații de mari și mici dimensiuni, se află în Thielska Galleriet. Fie că sunt picturi în ulei pe pânză, litografii, gravuri, grafică, desen, sculptură, lucrările lui Munch așează Thielska Galleriet în centrul vieții culturale europene și internaționale. Munch a fost unul dintre cei mai prețuiți artiști de către Ernest Thiel. Mecena și prieten apropiat al pictorului, bancherul îl remunerează pentru creațiile sale pe măsură. Se cunoaște că lucrările lui Edvard Munch au crescut semnificativ ca valoare financiară pe piața de artă internațională în urma prolficei perioade în care Munch a lucrat pentru Ernest Thiel. Și în lucrările sale din această colecție de artă putem remarca stilul său unic inconfundabil, la granița dintre expresionism și simbolism, reprezentând angoasele omului modern cu finețe și profunzime, estompând barierele formelor între concret și viața psihică a individului, între material și imaterial, între dorință, suferință, iubire și aneantizare. În figura 3, în plan îndepărtat, se pot observa câteva dintre tablourile lui Munch aflate în sala mare a galeriei de artă, acestea fiind, în ordine, dinspre stânga spre dreapta, următoarele: *Familia* (1903, ulei pe pânză), *Friedrich Nietzsche* (1906, ulei pe pânză), *Portretul lui Ernest Thiel* (1907, ulei pe pânză), *Portretul doamnei Förster-Nietzsche* (1906, ulei pe pânză), *Eken* (1906, ulei pe pânză), *Câmp cu zăpadă* (1907, ulei pe pânză), *Copilul bolnav* (1907, ulei pe pânză, variantă a celebrei picturi cu același nume) și *Trei copii* (1905, ulei pe pânză) (Fig. 3).

În centrul sălii despre care vorbim, în prim plan, se află o sculptură de mici dimensiuni a lui Auguste Rodin, *Cele trei sirene* (cca. 1897, marmură) care amintește de senzorialitatea și senzualitatea lucrărilor acestui artist (Fig. 4), un contrapunct al atmosferei tablourilor lui Munch, dominate de anxietate, suferință și singurătate.



Fig. 3. Thielska Galleriet – Sala Mare a colecției permanente. În plan îndepărtat, tablouri ale lui Edvard Munch.
Foto: Isabella Drăghici.



Fig. 4. *Cele trei sirene*, Auguste Rodin, 1897, sculptură în marmură, Thielska Galleriet.
Foto: Isabella Drăghici.

De amintit și o altă lucrare semnificativă a lui Munch din Galeria Thiel. În camera turnului, printre creațiile sale de mare valoare artistică se află și o litografie din 1895 intitulată *Țipătul* (Fig. 5), având aceeași temă ca faimoasa lucrare omonimă a artistului din Muzeul Munch, Oslo, Norvegia.

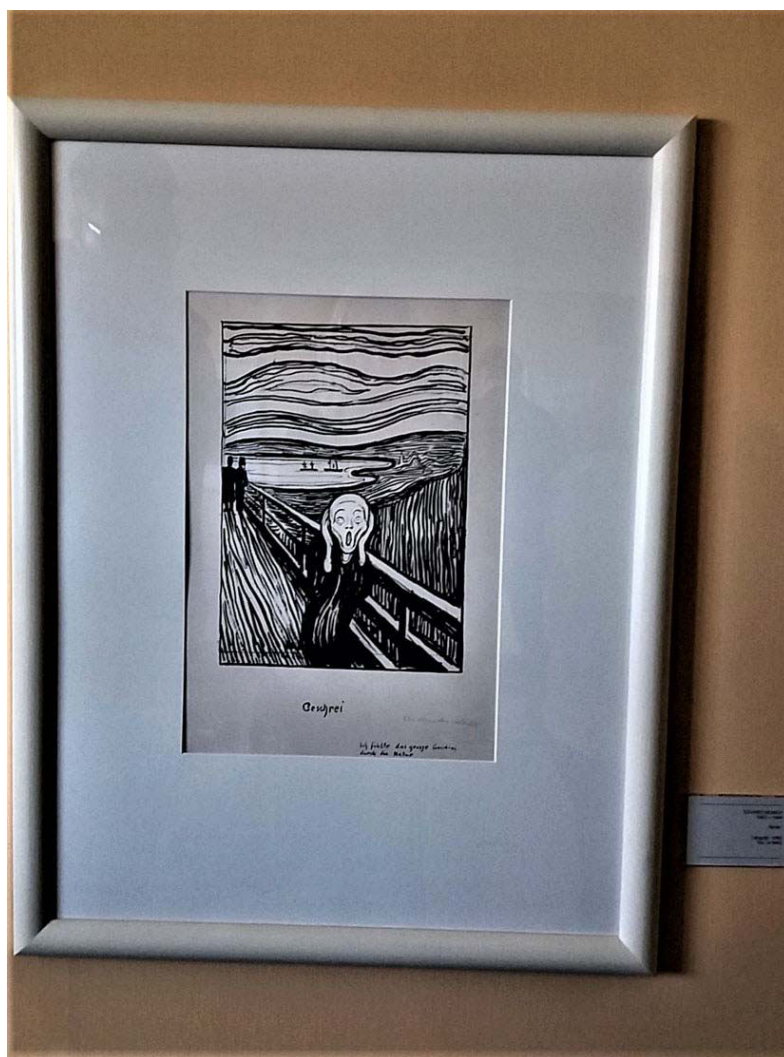


Fig. 5. *Țipătul (Skriket)* de Edvard Munch, 1895, litografie, Thielska Galleriet.
Foto: Isabella Drăghici.

Iubitorii de teatru ar fi surprinși să afle poate că August Strindberg (n. 1849 – d. 1912), celebrul dramaturg suedez, a fost și pictor. Câteva dintre tablourile acestuia aparțin colecției permanente din Thielska Galleriet. Considerat un pionier al expresionismului, Strindberg pictează însă ocazional, mai ales peisaje marine din arhipelagul Stockholm dominate de valuri și furtuni, sau peisaje stâncoase învăluite în general în griuri expresive ce oglindesc zbuciumata sa viață interioară (Fig. 6).

Coborând la parter, ai ocazia să descoperi un alt tip de artă. Expoziția temporară a dezvăluit publicului aspecte ale vieții rurale tradiționale suedeze și ale imaginarii colectiv scandinav, transfigurate de cele două artiste, Lisbet și Gocken Jobs, în lucrări create utilizând pattern-uri florale decorative, alternând cu imagini reprezentând evenimente din viața comunității precum nunta sau nașterea, sau cu o imagistică religioasă tradițională similară oarecum cu imagistica picturii naive a icoanelor pe sticlă românești, aplicată însă pe țesături, printuri sau ceramică. Ingenuitatea, spiritul ludic și bucuria care emană din aceste lucrări, cromatica vie care prinde formă în elemente botanice atent elaborate, lumea de basm din imaginarii popular transpusă prin elemente simbolice în aceste creații de o simplitate vibrantă schițează lumea de poveste a surorilor Jobs (Fig. 7).



Fig. 6. *Studiu de peisaj (Landskapsstudie)* de August Strindberg, 1905, ulei pe pânză, Thielska Galleriet.
Foto: Isabella Drăghici.



Fig. 7. Un triptic de inspirație religioasă realizat de surorile Jobs (print pe pânză), Thielska Galleriet. Foto: Isabella Drăghici.

Ca să savurezi pe îndelete atmosfera artistică de aici, nu poți să nu te oprești în grădina ce înconjoară Thielska Galleriet, unde este găzduită și lucrarea lui Rodin, *Umbra*, sculptură a cărei semnificație vorbește nu doar despre Rodin, dar și despre fondatorul galeriei. Sub stanca pe care se află această sculptură este îngropată urna funerară a lui Ernest Thiel. Umbra timpului a trecut în neființă oamenii remarcabili care au făcut posibilă existența acestei galerii de artă. Dar chiar dacă oamenii sunt pieritori, ei trăiesc prin frumusețea

și generozitatea lăsate în urmă de faptele lor. Vizitând Thielska Galleriet, ai sentimentul că existența ta capătă semnificație mai profundă în contactul cu operele de artă. Aici te simți acasă. Așa cum și-a dorit și fondatorul ei. Frumusețea îți dilată centrul privirii și centrul inimii. Și pentru că trăiești la cote mai înalte verbul ființării, dorești să afli mai mult. De la *a fi* la *a cunoaște*, iar mai apoi la *a iubi* nu e decât un pas. Iată o experiență completă a cărei sursă o poți rezuma în două cuvinte: Thielska Galleriet!

Isabella Drăghici

Expoziția *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*

Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române, 26 iunie – 19 iulie 2019

Cu ocazia împlinirii a 70 de ani de la încetarea din viață a lui Gheorghe Petrașcu (1872-1949), Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române l-a comemorat pe maestrul picturii românești interbelice, una dintre cele mai originale individualități creatoare ale timpului său, prin expoziția *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, organizată la galeria „Theodor Pallady” (26 iunie – 19 iulie 2019).

Au fost prezentate publicului lucrări de grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe, care deține câteva sute de desene și gravuri semnate de Petrașcu, majoritatea achiziționate de la familia acestuia: desene din perioada studiilor müncheneze și pariziene, autoportrete, schițe reprezentând membri ai familiei, figuri feminine în interior, personaje surprinse în natură, pe malul mării sau în cadru citadin. Ansamblul lucrărilor a fost completat expozițional cu o serie de fotografii, unele dintre ele inedite, ce au trasat un parcurs documentar al biografiei pictorului.

Autoarea demersului a ales titlul expoziției *Omul și peisajul*¹, pornind de la observația Eleonorei Costescu din monografia dedicată lui Petrașcu privind „raportul om-natură” ca unitate indisolubilă², așa cum se degajă din peisajele ce adesea includ prezența umană, parafrazând titlul unui articol de O.W. Cisek referitor la pictura lui Corot, pentru a sublinia aspectul particular al legăturii creației lui Petrașcu cu natura și cu pământul natal și, totodată, pentru a contura un climat prielnic receptării personalității artistului de către privitorul contemporan.

Pictor cu o operă singulară, telurică și febrilă, Petrașcu s-a afirmat în pictura românească prin sobrietatea registrului cromatic, prin forța evocării tactile a realului observat, construcția arhitecturală a tabloului, sugestia poetică de mineralizare a materiei picturale pe pânză. Încă din timpul formării academice, Petrașcu se dovedește un spirit ultra selectiv, știind să evite fixarea în formulele oficiale ale maestrilor cu care studiază la București, München și Paris, să treacă prin filtrul gustului și temperamentului său exemplul lui Grigorescu, pe care îl admiră, să nu se lase contaminat de pitorescul sau edulcorările impresioniste atotprezente la începutul secolului al XX-lea. Independent, avid de experiențe vizuale noi, e stăpânit de vocația călătoriei prin care se instruește permanent, vizitând marile muzee ale lumii, călăuzit de un puternic instinct al tradiției picturalității reprezentată de maestrii coloristi, clasici și moderni, precum Tițian, Vélasquez, Rembrandt, Delacroix, Goya, Manet, Van Gogh, Cézanne, Matisse. Deosebit de activ în mediul artistic național și internațional, a avut numeroase expoziții personale, începând cu 1900, până la marile retrospectivă din 1933, 1936, 1940, a fost membru fondator al societăților artistice Tinerimea Artistică și asociația Arta, membru în juriile Saloanelor oficiale. A cunoscut faima și consacrarea de timpuriu, primind distincții importante precum marele premiu la Expozițiile Internaționale de la Barcelona (1929) și de la Paris (1937), Legiunea de onoare acordată de Guvernul Francez (1933) și calitatea de membru al Academiei Române, oferită întâia oară unui artist plastic (1936).

Potrivit unui artist de talia lui Petrașcu, intrat în legendă încă din timpul veții, s-a scris foarte mult despre opera sa. S-au emis aprecieri timpurii, unele eronate sau confuze, altele vizionare, valabile și astăzi, s-au adus contribuții esențiale la înțelegerea picturii sale prin monografii și studii de sinteză. Momentul de zenit al receptării critice a fost atins în anii 1972 –1973, când majoritatea muzeelor din țară au celebrat centenarul nașterii pictorului, iar cei mai importanți critici ai perioadei au comentat evenimentul, marcând o nouă etapă a înțelegerii vieții și operei artistului³. O retrospectivă Petrașcu nu a mai fost organizată în

¹ Cătălina Macovei (coord.), *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, București, 2019, 158 p. (cat.).

² Eleonora Costescu, *Gheorghe Petrașcu*, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 24.

³ Alături de monografia deja menționată a Eleonorei Costescu, amintim cataloagele semnate de Doina Schobel și Paula Constantinescu, *Expoziția de pictură G. Petrașcu*, Muzeul de Artă al RPR, 1972 și Mariana Văzdăuțeanu, *Gheorghe Petrașcu*,

ultimele trei decenii, iar ampla expoziție deschisă astăzi la Biblioteca Academiei Române năzuiește să ridice întrebări și să suscite noi interpretări din prisma graficii pictorului, apreciată de-a lungul timpului de autori precum George Oprescu (1940), Tudor Vianu (1943), Ionel Jianu (1945), Theodor Enescu (1973), Vasile Florea (1989) ca o contraparte la fel de valoroasă a creației sale.



Autoportret cu pălărie, tuș cu peniță, cat. 3, B.A.R.

Grafica a fost o preocupare constantă pentru Petrașcu, acompaniind opera sa pictată încă de la prima expoziție personală din 1900, sporind mereu numărul acesteia odată cu participarea la Saloanele oficiale de desen și gravură, producție ce a culminat în deceniul 1926-1936. Grafica și pictura evoluează paralel, se completează și se suprapun, pornind de la desenul cu statut de studiu, copie după maștri sau schiță ce fixează imaginea pregătitoare a unui tablou, până la desenul și gravura de sine stătătoare sau la exercițiile de virtuozitate precum translația unor motive din pictură în desen sau gravură.

Tematica abordată este restrânsă, gravitând în jurul universului familial, cu portrete ale soției și ale copiilor, autoportrete, peisaje în care figura umană apare doar simbolic, ca siluetă integrată momentului și ambientului, peisaje citadine în care arhitectura vetustă joacă rolul personajului principal. Două categorii tematice favorite din pictura lui Petrașcu, natura statică și interiorul-atelier, subiecte care îi stimulau apetitul pentru culoarea-materie modelată aproape sculptural pe pânză, nu se regăsesc în creația sa grafică. Tratarea acestora cu mijloace grafice ar fi luat aspectul unei țesături aride, al unui *disegno* solicitând lux de perspectivă și de acuratețe geometrică, ceea ce ar fi însemnat un impuls contrar sensibilității sale, o „eroare de gust în care artistul nu a căzut niciodată”⁴.

Viziunea grafică a lui Petrașcu este prin excelență picturală, urmărind cu pregnanță acest efect prin practicarea tuturor tehnicilor grafice: creion, cărbune, cretă, tuș, acuarelă, pastel și guașă, acvaforte și acvatinta, modalități de expresie adesea combinate. Plăcerea liniei puternic reliefate, vitalitatea și savoarea ductului, vibrația accentelor, volumul sintetic redat prin contraste pot fi recunoscute de la primele desene

desenator și gravor, Muzeul de Artă al R.P.R., 1972, precum și studiile semnate de Aurel Broșteanu, Ion Frunzetti și Theodor Enescu din *Colocviul Petrașcu*, în „Arta”, nr. 3, 1973.

⁴ Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în catalogul *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 3 -31 martie 1940, articol publicat mai întâi în revista „Gândirea”, mai, 1938.

academice, nuduri feminine și masculine din perioada 1893-1899, studii de atelier ce lasă să se întrevadă temperamentul și marea forță de evocare a realului a pictorului de mai târziu.

Desenele realizate în primul deceniu de la încheierea studiilor, reflectând experiența primelor călătorii în Bretania, pe urmele lui Grigorescu, la Vitré, a periplului prin muzeele europene de la Londra, Anvers, Haga, Amsterdam, Haarlem, Munchen, Dresda (1902) – în urma căruia s-a păstrat un valoros caiet de schițe și însemnări⁵ – și a primei călătorii în Italia, la Napoli și Florența (1904), depun mărturie despre capacitatea enormă de asimilare a artistului într-o perioadă de desăvârșire lentă a gustului și a stilului personal. Dintre copiile după Tițian aparținând acestei etape, au fost expuse astăzi desenele în pastel pe hârtie gri *Sf. Ioan Botezătorul* (1912) și *Venus* (1912-1916), lucrări cu caracter de interpretare liberă în care primează linia rapidă și expresivă, căutarea francheții în poza personajului și a rafinamentului cromatic.

Din ansamblul desenelor din anii 1910-1916 se distinge seria portretelor soției și copiilor artistului, un moment de efervescență creatoare stimulat de simplitatea și căldura intimității familiale, de atmosfera duioasă a scenelor materne. Bucuria nașterii fiului său Gheorghe, în 1912, este exprimată în compoziții cu siluete conturate puternic, în perspective surprinse cu măiestrie și naturalețe, ca în „Familia artistului” sau „Copil dormind”, ori în portretul pruncului, alintat Iorguleț sau Piky, concentrându-se asupra moliciunii și rotunjimii chipului văzut de aproape, precum în „Cap de copil”. Caracteristica acestor desene este linia continuă, energică, obținută cu cărbunele ce lasă urme de negru catifelat pe hârtia gri, luminată pe alocuri cu cretă albă, într-un traseu spontan și sinuos, construind viguros formele.



Familia artistului (1912), cărbune, creioane colorate, pastel, cretă, cat. 18, B.A.R.

Preocuparea pentru peisaj reflectă numeroasele sale călătorii și interesul acordat naturii, mai cu seamă în strânsă legătură cu arhitectura vernaculară, de la ulițele și casele simple de la țară (1913-1914), la străduțele și clădirile medievale ale Sighișoarei, satele sărăcicioase de la Dunăre, terasele și geamiile din

⁵ *Carnet cu schițe și însemnări*, 17x12,5 cm, Colecția arh. Gh.Petrașcu, comentat pe larg de Theodor Enescu în *Sentimentul permanent al marii tradiții picturale*, în SCIA, T 20 , nr. 1, 1973.

Balcic (1920-1922), până la casele vechi de la Vitré, deschiderile portului din Marsilia, podurile și palatele din Veneția și Chioggia (1924), zidurile și porțile din Spania, de la Toledo (1929). Dacă peisajele de început sunt lucrate în creion conté, tuș sau cărbune, pe alocuri acuarelitate discret, caracterizate de construcție masivă și grafism dens și apăsător, după contactul cu atmosfera mediteraneană și cu Balcicul, la începutul anilor 1920, lucrările devin mai spontane și mai clare.

Treptat maniera de lucru se rafinează, caracterizată de o rețea de linii direcționate cu dexteritate, compusă din suprapuneri multiple de tușuri, creioane colorate și acuarele, stratificări din care apar efectele de contrast și de profunzime, într-o „atmosferă generală cu iradiere cu aspect de fluid hieratic”⁶. Câteva lucrări ilustrează magistral această nouă etapă stilistică a lui Petrașcu, dintre care menționăm „Răsărit de soare la mare”, remarcabilă prin efectul de luminozitate reținută și mișcarea concentrică a razelor spectrale, și „Peisaj cu moară de vânt din Bretania” (1925-1926, lucrare ce are și o variantă nocturnă), etalând același regim misterios al luminii și sugestia dinamicii circulare a aerului.



Vânătorul (1930), tușuri colorate, cat. 25, B.A.R

Peisajele animate de prezența umană se înmulțesc cu timpul, urmând teme elaborate anterior în pictură, precum femeii la malul mării, ferite de soare de umbrele cochete, cu veșmintele fluturând în contrejour, sau subiecte care se regăsesc mai rar în pictură, femeii surprinse în interior, în grădină sau la plimbare în pădure. Exceptând titlurile lucrărilor din care uneori aflăm că este vorba despre soția pictorului, Lucreția, surprinsă pe malul Ialomiței, în grădină sau citind în casa-atelier de la Târgoviște, figurile nu sunt individualizate, făcând parte din ansamblu ca un fel de „apariții” ale locului și atmosferei.

Unul dintre rarele portrete masculine în peisaj, neindividualizat ca figură, însă a cărei identitate o cunoaștem este „Vânătorul” (1930). Desenul în creioane și tușuri colorate îl reprezintă pe fiul pictorului, viitorul

⁶ Cătălina Macovei, *op. cit.*, p. 5.

arhitect Gheorghe Petrașcu, cel care a adăugat pe verso titlul „În pădure la Târgoviște” și din a cărei colecție provine lucrarea aflată la Cabinetul de Stampe al Academiei Române. Compoziția este o țesătură intricată de verticale și oblice care sugerează, din suprapunerea culorilor, desigur tainic al pădurii, accentuează figura elansată a vânătorului, aidoma trunchiurilor copacilor, postura sa la pas atent cu pușca în mână, cămașa albă ca pată luminoasă în umbra frunzișului. Eleganța siluetei tânărului, atitudinea sa de concentrare și albul ireal al cămășii subliniază efectul de concretețe al imaginii, chiar în absența detaliului realist redat, așa cum artistul lasă să se întrevadă și în celelalte versiuni ale lucrării, un desen în tuș, în care studiază atitudinea „înlemnită” a figurii, și o pictură în ulei, anterioară desenului colorat, intitulată „În pădure”⁷.

Un capitol mai puțin întins al graficii lui Petrașcu⁸, gravura a fost o preocupare sporadică, dar salutară în creația sa, realizând câteva capodopere ale genului în acvaforte, ce amintesc de maeștrii gravurii universale, Rembrandt și Goya, precum și intensificări ale unor reușite proprii din pictură, lucrări executate ca partiturile unor piese muzicale scrise inițial pentru un alt instrument.

Începe să practice tehnica acvaforte în 1918, inițiat în atelierul pictorului Ipolit Strâmbu, cu lucrări de format mic în care se concentrează asupra portretelor soției și copiilor săi, majoritatea transpuneri pe placă ale unor desene sau picturi. Sub impulsul creat de Societatea „Graphica”, din 1916, și de apariția Salonului oficial de desen și gravură, în 1928, Petrașcu revine în forță la gravură, expunând numeroase lucrări începând cu al doilea Salon specializat, supranumit Salonul de toamnă, după fecunda călătorie întreprinsă în Spania.

Anii 1929-1932 sunt cei mai productivi, când expune numeroase gravuri ce reprezintă peisaje din țară și din străinătate, autoportrete, personaje surprinse în atitudini variate precum faimoasa „Chitaristă”. Câteva dintre stampele în care excelează, superioare desenelor sau picturilor inițiale, sunt „Case la Vitré” și „Poarta Soarelui la Toledo”, cu variantele lor nocturne, definitive pentru tendințele sale către abstractizare prin construcția riguroasă de sorginte cézaniannă și poetica gestuală a petei de lumină explozivă.



Poarta Soarelui din Toledo (1931), acvaforte pe hârtie vergé, cat. 50, B.A.R.

⁷ Vezi catalogul *Expoziției G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 18 martie-1 aprilie 1936, ilustrație cat. 61.

⁸ La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române se află întreaga colecție de gravuri aparținând lui Gh. Petrașcu, cca 60 de exemplare, ca și numeroase plăci de zinc pentru gravură, v. Cătălina Macovei, *op. cit.*, p.6.

Expoziția *Omul și peisajul în grafica lui Gh. Petrașcu* organizată de Cabinetul de Stampe al Academiei Române ne-a invitat să privim această parte a creației sale ca pe un laborator ce permite sesizarea proiecțiilor compoziționale, atât de puțin evidente, cum s-a observat, sub materia păstoasă în care artistul își îmbracă tablourile, infuzia ideilor și soluțiilor înnoitoare, în efortul analitic implicat de trecerea subiectelor din pictură în desen și gravură, autoanaliză ce i-a permis să evolueze permanent de-a lungul timpului. Fără a ne fi propus, în cadrul limitat al unei cronici, de a deschide noi căi de interpretare inspirate de studiul comparativ al picturii și graficii lui Petrașcu, remarcăm faptul că acesta constituie o direcție întemeiată de investigare a operei sale pictate – caracterizată de ermetismul unui „abstractor de chintesențe”, cum îl numește Frunzetti la un moment dat pe Petrașcu⁹ – pictură care și astăzi uimește privitorul.

Virginia Barbu

Expoziția *Toulouse-Lautrec: résoluement moderne*, Grand Palais, Paris, 9 octombrie 2019 – 27 ianuarie 2020

La Grand Palais, din Paris s-a deschis o mare expoziție dedicată unuia dintre cei mai interesați și singulari artiști ai finelui de secol XIX, Henri de Toulouse-Lautrec (Fig. 1, 2). Din 1992 nu a mai fost organizată o asemenea retrospectivă. Cea de față are intenția, așa cum o enunță și titlul, să demonstreze, într-un discurs cronologic și tematic, prin cele 225 de lucrări de pe simeză, modernitatea pictorului.



Fig. 1. Grand Palais cu afișele expoziției *Toulouse-Lautrec: résoluement moderne*, foto A.S. Ionescu.

În ampla și diversă mișcare artistică franceză a acelei perioade încă dominată de bătrâni impresioniști și de emulii lor postimpresioniști, între care se manifestau, tot mai pregnant, simboțiștii și nabiștii, tânărul conte era o singularitate prin fizicul său, prin apariția sa spilcuită într-un mediu boem destul de neglijent cu ținuta din lipsa banilor și a vieții agitate, cât și prin creația sa imposibil de etichetat și de introdus într-o matrice. Prin eleganța manifestă, uneori exagerată, el încerca să distragă atenția de la diformitatea sa, cauzată de un accident infantil și de o lipsă a calciului din sistemul osos ce-i produsese un semidorfism. De fapt, până la bazin era normal, avea toracele și brațele unui bărbat obișnuit, chiar puternic, doar capul era supradimensionat și picioarele scurte, subdevoltate, rămase ca la vârsta adolescenței.

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa – sau Monfa – (1864-1901) era ultimul vlăstar al unei familii de veche nobleță franceză cu rădăcini în vremea Cruciadelor. Părinții, cu lung arbore genealogic, posesori de castele, erau veri primari – de aici poate și degenerescenta micului Henri. Tatăl, contele Alphonse, locotenent

⁹ Ion Frunzetti, *Un pictor al potențării realității*, în *Arta*, nr. 3, 1973.

de lăncieri, demisionat din armată, era un excentric pasionat de echitație, de vânătoare și de travestiuri. Mama Adèle, provenea din familia viconților Tapié de Céleýran. Era o femeie virtuasă, cu vaste lecturi și foarte preocupată de creșterea și educarea progenerii cu sânge albastru. Părinții s-au despărțit când fiul avea doar patru ani și el a rămas alături de mamă, care i-a fost devotată tot restul vieții.



Fig. 2. Intrarea în expoziția *Toulouse-Lautrec: résolument moderne*, foto A.S.Ionescu.

După ce, la 14 ani, și-a rupt un picior iar anul următor, pe celălalt, într-o banală căzătură, micul Henri a fost o vreme ținut la pat; pentru a-și omorî plictiseala, s-a apucat de desen și pictură, fiind foarte dotat pentru artă ca, de altfel, toți membrii familiei sale, dar care abordau plastica doar pentru divertisment, pentru un exercițiu al ochiului și al mâinii dar fără vreo intenție de a-și afirma calitatea de artist, fie el și amator căci asta ar fi fost dezonorant pentru un nobil. Alături de tatăl său, iubitor al cailor, era destinat să devină un călăreț fără cusur, un mare vânător și un aristocrat în toată puterea cuvântului. Averea familiei era suficientă pentru a-i asigura un trai opulent, fără griji: 1000 hectare de vie, un castel și mai multe reședințe elegante. Mai târziu, artistul avea să spună că „Dacă aș fi avut picioarele puțin mai lungi, n-aș fi făcut vreodată pictură.”

Dându-și seama că arta este vocația sa, în 1882, la 18 ani, a părăsit orașul natal Albi și a venit la Paris, unde a intrat să studieze în atelierul lui Léon Bonnat și, când acesta a renunțat la cursurile particulare, tânărul conte s-a mutat la Fernand Cormon unde s-a perfecționat timp de 5 ani. A deprins toate subtilitățile expresive ale desenului pentru ale cărui curențe fusese criticat de Bonnat. Cormon l-a apreciat deosebit de mult și i-a propus să ilustreze poemele lui Victor Hugo, fapt ce l-a flatat pe Henri, deși proiectul nu s-a finalizat. S-a exersat în portret pe care l-a practicat, toată viața, cu multă inspirație deși nu s-a manifestat ca portretist de salon. Nu l-au atras natura statică și peisajul. Despre acesta din urmă spunea: „Doar figura există, peisajul nu este și nu trebuie să fie decât un accesoriu: pictorul peisagist pur nu este decât o brută. Peisajul nu trebuie să servească decât la a face să fie mai bine înțeles caracterul figurii”¹.

În 1884 execută, totuși, un peisaj, parodiind marea compoziție a lui Pierre Puvis de Chavannes *La Bois sacré cher aux Arts et Muses*, în care, alături de muze și de efebi nuzi, a inclus un grup de colegi plasticieni în haine sobre, bărboși, cu țiștrul pe cap, între care s-a autoportretizat, cu spatele, în plin proces al urinării. Era o formă de a persifla, cu bonomie, simbolismul și ultimele zvâcniri ale academismului chiar dacă, un mare număr de portrete din anii săi de studiu, erau de pură extracție academistă (portretul mamei, *Carmen Gaudin*, *Carmen roșcovana*, *Émile Bernard*, *Gustave Lucien Dennery*, *Spălătoreasa*, *La Grenelle – așteptarea*, *La Bastilia – Jeanne Wenz*). Îi plăcea să picteze femei cu păr roșu. Carmen Gaudin îi poza adesea ea fiind model profesionist dimineața și cântăreață seara, în cabaretul lui Aristide Bruant, unde evolua sub numele de scenă Rosa la Rouge pentru coafura sa cu nuanțele amurgului.

¹ Maurice Joyant, *Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901. Peintre*, Paris, 1926, p. 192.



Fig. 3. Vincent van Gogh, cretă colorată pe carton, 1887, Van Gogh Museum, Amsterdam.

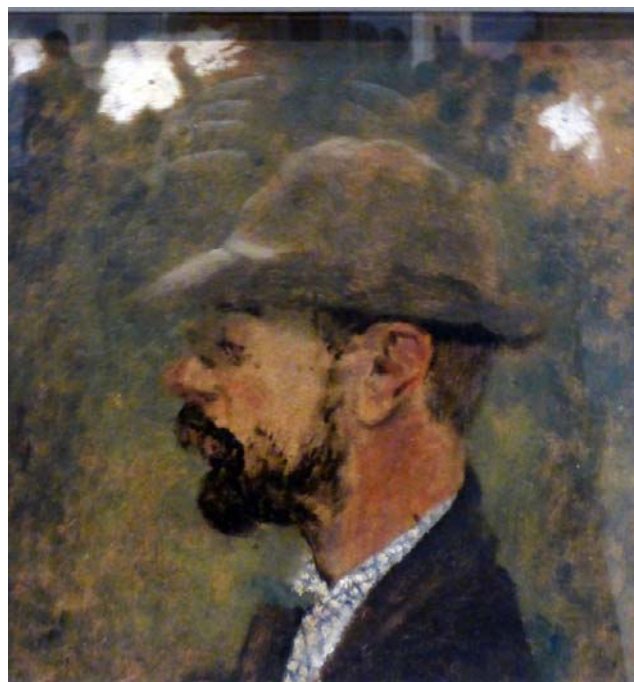


Fig. 4. Edouard Vuillard, Profilul lui Toulouse-Lautrec, ulei pe carton, c. 1898, Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi.

În atelierul lui Cormon i-a avut colegi pe Louis Anquetin, Émile Bernard și Vincent van Gogh cu care s-a împrietenit la cataramă. Ultimului i-a executat chiar un portret, în cretă colorată, din profil (Fig. 3). Atât de mult îl iubea și îl admira pe acest ciudat misionar olandez cu păr și barbă roșie care își descoperise vocația de artist și, autodidact, lucra exact cum simțea, încât atunci când un pictor belgian, minor și uitat acum, Henry de Groux, i-a criticat lucrările și a refuzat să expună alături de el, Lautrec, ca un adevărat senior și spadassin din vechime, l-a provocat la duel pe ofensator. Speriat, acesta și-a cerut scuze și diferendul s-a aplanat. Așa a intrat în mediul artistic parizian dar, mai ales, a luat contact cu lumea voioasă din Montmartre, cu dansatoarele de cabaret, cu actorii de vodevil și de teatru dramatic, cu acrobații și comedienții de circ, cu plasticienii, confrății săi. Primul spațiu de expunere a fost chiar un cabaret, Le Mirliton, al prietenului Aristide Bruant, căruia i-a executat un afiș memorabil, cu fularul roșu și, drept baston, un ciomag noduros. Deși frecventa mediul boem, suburban, voios și antrenant, boema nu-i era, totuși, deloc dragă – și-a menționat această neplăcere într-o scrisoare – el păstrându-se, în suflet, un pur aristocrat.

Așa cum el vedea pe alții, și alții îl vedeau pe el – un portret din profil datorat lui Edouard Vuillard îl reprezintă cel mai bine (Fig. 4). Colegul Henri Rachou i-a făcut un portret de tinerețe, la 19 ani, când studia la Cormon și încă nu-și lăsase barbă

Tânărul conte – rămas, în sinea sa, un etern copil – se juca tot timpul, se distra pe socoteala sa și pe a altora – a tuturor. Nu o făcea malițios, cu acea răutate manifestă a estropiaților, ci o practica plin de voioșie, cu generozitate, spre a anima atmosfera în jurul său, a-i face și pe alții să râdă în hohote de șotiile sale. Deși vorbea cu oarecare greutate, era foarte volubil, glumeț, plin de spirit, avea un glas plăcut și cânta frumos. Era camaradul ideal pentru orice societate. Dar, putea deveni caustic cu aceia care credeau că-l pot pune la încercare cu câte o întrebare nepotrivită. Când un ministru i-a cerut să-și comenteze opera, contele a răspuns, cinic: „Pictura este precum fecala. Se simte dar nu se explică”.

Ca într-un bal al vieții – așa cum i-a și fost viața, sau cum și-a transformat-o el pentru a uita de defectele fizice – el și-a asumat poziția de maestru de ceremonii și de promotor al tuturor formelor de distracție pariziană, șantan, circ, operetă, teatru, curse de cai, de biciclete sau de automobile. Și-a ales un anturaj voios, în cabarete, cu muzică și dans, cu jongleri și saltimbanci, s-a cufundat în alcooluri, pentru a uita. Dar prin arta sa a immortalizat o lume care își trăia clipa știindu-se a fi destinată rapidei dispariții, atât datorită schimbării modelor și gusturilor cât și a epuizării fizice și morale cauzate de viața dusă prea intens. Nu a făcut-o cu vreo intenție moralizatoare, așa cum făcuseră alții în aceeași perioadă: el trata cu noblețe subiectele triviale.



Fig. 5. Afiș pentru fotograful P. Sescou, Biblioteca Națională a Franței, Cabinetul de stampe și de fotografii.

A iubit fotografia dar nu a practicat-o. În schimb, nu pierdea ocazia să pozeze pentru prieteni și fotografi profesioniști – pentru unul dintre ei, Paul Sescou din Place Pigalle, a făcut chiar un afiș (Fig. 5). Îi plăceau travestiurile care îi ofereau călătorii în spațiu, în timp și chiar în alt sex, pe care el nu le putea întreprinde: doamnă cu pălărie și boa de blană în jurul gâtului, rulat peste gulerul unui macferlan în carouri, muftiu chemând credincioșii la rugăciune, japonez în meditație (luând o expresie hilară, privind sașiu), clown. Și-a luat portretul și în atelier, astfel realizând valoroase documente cu operele pe care le elaborase: într-un cadru luat de Maurice Joyant apare, cu spatele spre obiectiv, lucrând, concentrat, la marea sa pictură *Le danse au Moulin Rouge*; în alta, având în mijloc impozanta pânză *Au salon de la rue des Moulins* iar dedesubt aranjate 3 cartioane de dimensiuni mai reduse, din aceeași serie cu pensionare de bordel, autorul și un model nud încadrează lucrările, spre care privesc cu interes. Într-o altă imagine, deja celebră, de prin 1892 datorată prietenului Maurice Guibert – bogat comerciant de champagne pasionat de fotografie – contele artist apare de două ori, în calitate de pictor și în aceea de propriu model, așezat pe un taburet, cu o expresie placidă și plictisită, ca după o lungă ședință de poză. Marele afișist ce avea să devină, a fost surprins într-o imagine, alături de domnul Trémolade, adjunctul lui Charles Zidler, proprietarul cabaretului Moulin Rouge, arătându-i afișul pentru inaugurarea localului realizat de Jules Chéret, un valoros grafician, reprezentant de seamă al curentului Art Nouveau. Ulterior, Lautrec avea să realizeze mai multe materiale promoționale pentru celebrul local și pentru protagoniștii spectacolelor de acolo, La Goulue, Valentin le Désossé, Nini Patte en l'air sau Grille d'Egoût. Pentru baraca pe care și-o construisese La Goulue în Foire du Trône, când a decis să evolueze pe cont propriu, Lautrec a pictat, în 1895, două panouri de mari dimensiuni ce au fost plasate în exterior, de-o parte și de alta a intrării. Dipticul are un aspect de eboșă, este lucrat cu multă transparență a culorilor pentru că artistul folosea mult diluant și, în consecință, uleiul devenea pentru el acuarelă. Dansatoarea a vândut lucrările în 1900 și negustorul care a intrat în posesia lor le-a tăiat în 8 bucăți pentru a le comercializa mai departe, cu beneficiu mărit. Piese au putut fi recuperate și dipticul reconstituit, aflat actualmente în patrimoniul Muzeului Orsay, a figurat în expoziție (Fig. 6).

Totdeauna dispus să facă haz de propria persoană, când a compus afișul pentru „La Troupe de Mlle Églantine”, alături de semnătură și-a plasat și un autoportret – o siluetă minusculă, învelită într-o haină largă și strivită de un enorm țiľindru (Fig. 7, 8), ce aleargă, entuziasmat, spre grupul grațioaselor dansatoare ce-și ridică piciorul în timpul cancanului.

Lautrec era familiarizat cu travestiurile încă din copilărie, tatăl său, contele Alphonse fiind pasionat de deghizări, își alegea vestimentația în funcție de starea sufletească și de programul zilei. Se costuma când în șoimar scoțian, cu tartan pe umeri, kilt și *glengarry* pe cap, când în cazac, când în ținută de echitație din secolul al XVIII-lea, când în cavalier medieval pornit la vânătoare de cerbi. Se povestește că, întorcându-se cu trenul dintr-o asemenea campanie cinegetică desfășurată pe un domeniu mai îndepărtat, și-a însoțit caii

într-un vagon de vite unde, făcându-se prea cald, a început să-și lepede piesele de armură ce-l îngreunau astfel că, la destinație, a coborât călare, dar ...gol pușcă!

Deși cu majore probleme fizice, Lautrec încerca să ducă o viață sportivă: nu mai putea încăleca în schimb înota și-i plăceau ieșirile în aer liber, plimbările cu barca, cu prietenii. În 1889, cu ambarcațiunea sa botezată „Petite Vitesse”, a câștigat chiar o regată organizată de Yacht Club. Și în aceste ipostaze sportive a fost fotografiat de prieteni ca în croaziera cu un mic velier în Golful Arcachon din ținutul Aquitaniei, în 1899.

Avea o obsesie scatologică pe care o ducea până la exhibiționism – a fost fotografiat în plin proces al defecației, cu pantalonii în vine.



Fig. 6. Dipticul pentru baraca lui La Goulue, Musée d'Orsay.

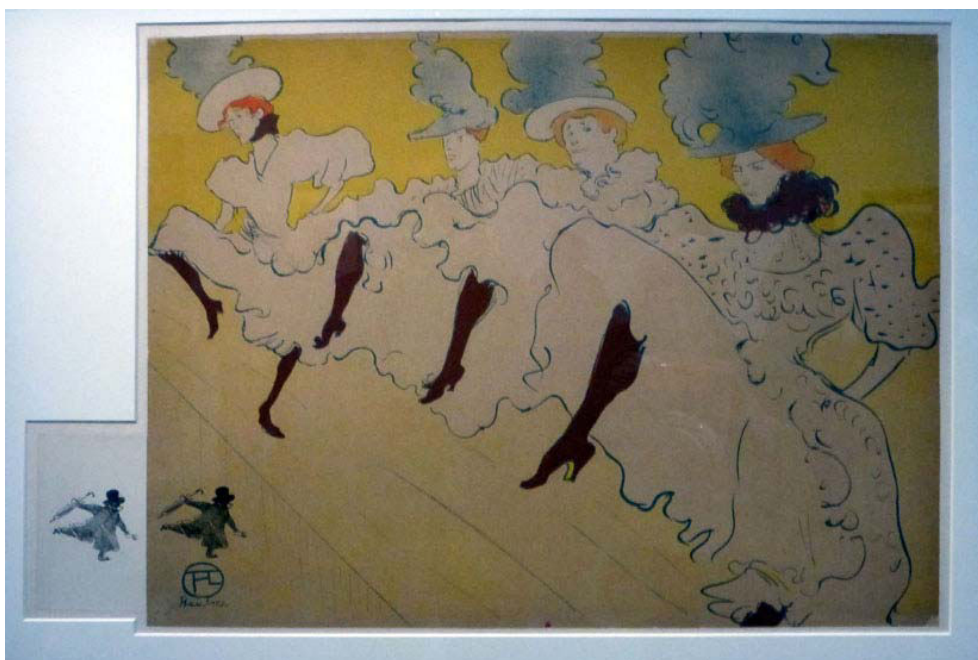


Fig. 7. La Troupe de Mlle Églantine, litografie 1896, Biblioteca Institutului național de istoria artei, Paris.

Fotografia, cinematograful – aflat în perioada sa de pionierat – i-au oferit idei de cadrare și de ecleraj artificial al operelor sale. Luminile rampei, admirabil observate, irizările de pe carnația dansatoarelor și

cântărețelor, umbrele purtate, verzi sau albastre, pe chipurile lor, relevau această subtilă observație a regiei de lumini. Imaginile sale în unghi montant, de pe poziția spectatorului din primul rând, i-au adus etichetarea de „pictor al nărilor” pentru că totdeauna ieșeau în evidență narinele cântărețelor de cabaret, dansatoarelor și comedianților. Mișcarea a fost surprinsă de Lautrec în mai toate compozițiile sale: caii în galop, la curse sau în arena circului, clownii ce-și dădeau șuturi și se hărjoneau, acrobații, bicicliștii sau automobiliștii, dansatoarele de cabaret cu piciorul ridicat într-un echilibru instabil sau rotindu-și fustele cu multe volane (Fig. 9), Loïe Fuller în dansurile ei cu voaluri (Fig. 10).



Fig. 8. Autoportretul lui Toulouse-Lautrec lângă semnătura afișului „La Troupe de Mlle Églantine”, detaliu.

Lautrec a fost principalul autor de afișe și de litografii tematice din epocă. Își descoperise stilul inconfundabil, eminent grafic, cu tonuri plate și personajele puternic conturate, inspirat de stampele japoneze, pe care le colecționa cu pasiune și de la care a învățat foarte mult. Plănuise chiar o călătorie în Țara Soarelui Răsare, în compania prietenului Van Gogh, pe care nu au mai întreprins-o. Îi plăcea să supravegheze personal tipărirea afișelor și stampelor. Din 1893 a renunțat să mai facă schițe pregătitoare și lucra direct pe piatră, cu tușul sau creta grasă, litografică. Textul îl scria tot el, de mână. A inventat chiar o metodă de a obține suprafețe neutre, transparente, prin stropire cu o periută de dinți frecată de o sită metalică sau cu lama unui cuțit (*crachis*). În interval de 20 de ani a executat 325 de litografii și 31 de afișe. În 1891 a făcut afișul pentru Moulin Rouge cu La Goulue în mijlocul compoziției, cu piciorul ridicat, și silueta lui Valentin le Désossé, în prim plan, lucrată în ton de gri, plat, prin metoda *crachis*.

Avea idei foarte originale de compunere a imaginilor pentru afișe, cu o cadrare ca într-un instantaneu fotografic în care anumite părți ale corpului personajelor erau obturate: în spatele lui Aristide Bruant apărea silueta trunchiată a unui gardian sau mașinist cu șapcă, rezemat de canatul ușii; în cel din 1893, pentru Jane Avril la Jardin de Paris, apare, în prim-plan, gâtul unui contrabas pe care este încheștată mâna instrumentistului și, parțial ascunsă, fața acestuia, cu ochelari și părul vâlvoi, care devenea un ornament – ce, în vremea copilăriei, mă terifia când vedeam această imagine într-un album al tatei...

Nu toată lumea agreea și înțelegea mesajele puternice și sintetice ale afișelor sale. Patronul de la cafeneaua „Les Ambassadeurs” nu a voit să accepte afișul făcut pentru recitalurile lui Aristide Bruant programate acolo și doar amenințarea interpretului că-și va anula contractul, l-a făcut să aprobe folosirea lor. Nici lui Yvette Guilbert nu i-a plăcut proiectul de afiș și l-a refuzat: „Pentru Dumnezeu, nu mă face așa atroce de slută! Ceva mai puțin!...” i-a zis celebra cântăreață. Totuși, fosta croitoreasă, devenită manechin apoi actriță și cântăreață (Fig. 11) ce-și câștigase succesul interpretând cântecul umoristic „Le Fiacre” compus de Léon Fournau ce semna cu pseudonimul Xanrof, a beneficiat de două albume făcute de Lautrec, unul în 1894 cu 16 planșe și altul în 1898, cu 9 planșe. Pe coperta celui dintâi a reprezentat perechea de mănuși negre, lungi, care erau purtate de prețuita interpretă și deveniseră marca ei de identificare (Fig. 12). Expresionismul său incipient nu a devenit caricatură și nici mijloc de critică socială, ca la confrății germani.



Fig. 9. La Roue, ulei și tempera pe carton, 1893, Museu de Arte de Sao Paulo.



Fig. 10. Loïe Fuller aux Folies Bergère, ulei pe carton, 1893, Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi.



Fig. 11. Yvette Guilbert, fotografie.



Fig. 12. *Yvette Guilbert*, text de Gustave Geffroy cu ilustrații de H. de Toulouse-Lautrec, 1894.

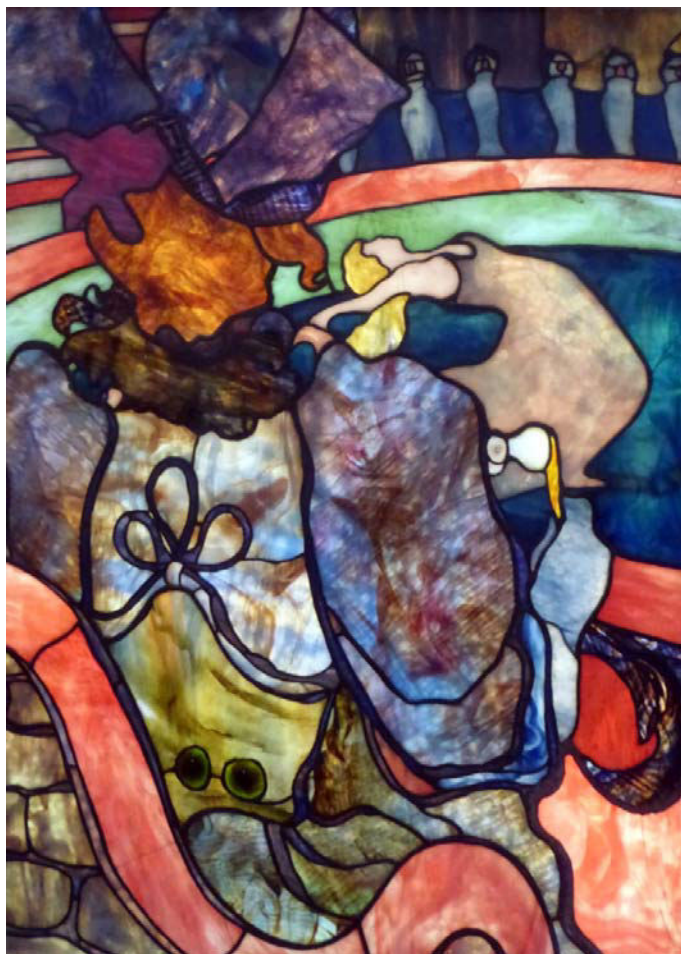


Fig. 13. Toulouse-Lautrec și Louis Comfort Tiffany, Au Nouveau Cirque, Papa Chrysanthème, vitraliu, Musée d'Orsay.

Samuel Bing, marele comerciant de artă orientală și obiecte de artă din Paris, promotor al noului curent Art Nouveau, a solicitat artiștilor să facă schițe pentru vitralii ce trebuiau montate în magazinul său. Lautrec a făcut un desen cu o elegantă spectatoare cu lornionul în mână, văzută din spate, la un spectacol de circ, pe care Louis Comfort Tiffany l-a transpus în material definitiv (Fig. 13).

Lautrec a fost și un bun pictor portretist. A surprins, cu admirabil simț de observație, trăsăturile unor domni sobri, serioși și importanți prin pozițiile lor înalte și avere ce duceau o viață dublă: dimineața oameni de nădejde ai Republicii Franceze, noaptea petrecăreți voioși în cabarete și case de toleranță. Cu ȝilindrul pe cap și basonul în mână înmănușată, acești „stâlpi ai societății”, adevărați dandy prin ținuta elegantă, eminamente neagră, distonează cu mediul boem și colorat în care pătrund spre a uita de grijile zilei și a se deda plăcerilor. Așa sunt Dl. Foucard (Fig. 14), doctorul Henri Bourges, Louis Pascal, Gaston Bonnefoy sau „Monsieur Delaport au Jardin de Paris” (Fig. 15).

În 1896 a realizat o mapă cu 11 litografii, intitulată „Elles” (Ele) în care sintetiza existența zilnică a pensionarelor de bordel, pe care le cunoștea atât de bine și unde își găsea el însuși alinarea sufletească. În acea lucrare el nu stigmatiza prostituatele, nu lua o atitudine moralizatoare pentru că, în acel mediu, el se simțea foarte bine, era respectat și prețuit. Pensionarele erau modele perfecte pentru a poza nud, fără convenționalismul modelelor profesioniste, din atelierile de studiu. În expoziții nu a lăsat vreodată la vederea publicului larg marile picturi cu tema prostituatelor (*Le Divan*, *Le lit*, *Le sofa*, *Au salon de la rue des Moulins*), izolându-le într-un spațiu separat, destinat doar prietenilor intimi. În acele picturi ca și în album el nu a reprezentat decât existența banală, plicticoasă, din casele de toleranță în timpul pauzelor de lucru, fără a reprezenta pe clienți sau momente intime, licențioase. Privea cu înțelegere pe acele femei care își câștigau cu greu existența. De altfel, el a locuit de mai multe ori în asemenea stabilimente, unde a și contractat sifilisul care, conjugat cu alcoolismul și o tuberculoză netratată, l-au răpus.

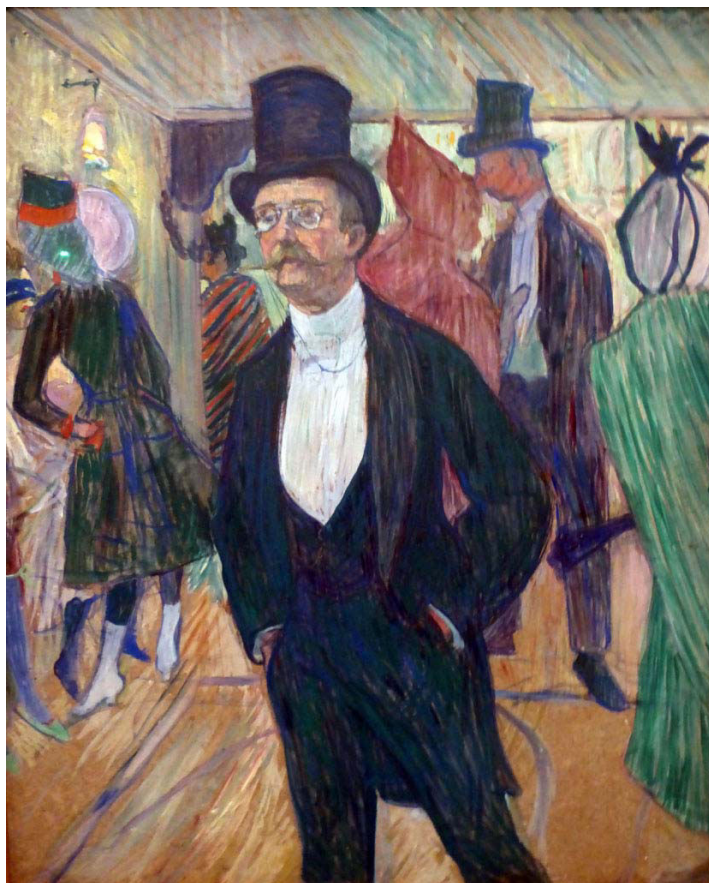


Fig. 14. Monsieur Foucarde, ulei pe carton, 1889, Museu de Arte de Sao Paulo.



Fig. 15. Monsieur Delaporte au Jardin de Paris, guașă pe carton, 1893, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Pasionat de băuturile tari, își procurase un baston în al cărui trunchi, în locul șişului obișnuit printre apașii din cartierele rău famate ale Parisului, el avea o lungă fiolă de sticlă, umplută cu coniac, iar mânerul era un păhărel de argint cu care se servea când i se făcea sete. În 1899 a avut o criză de *delirium tremens* și familia l-a internat într-o clinică, pentru dezalcolizare. Era închis într-o cameră cu gratii la ușă și reclusiunea îl chinuia. Internarea sa a avut efect publicitar pentru că presa a anunțat-o și unii gazetari fără viziune artistică și fără inimă au găsit că este momentul să-l critice pentru viața destrăbălată și pentru creația sa originală pe care nu o puteau înțelege. Prietenul din copilărie, Maurice Joyant, i-a sărit în ajutor, l-a apărut (iar, ulterior, i-a organizat două retrospectivă, în 1902 și 1914). Spre a demonstra că s-a însănătoșit s-a apucat să deseneze scene de circ, din memorie. Rezultatul acestui efort au fost 39 de desene și recâștigarea libertății. Dar după aceea s-a aflat tot timpul sub supravegherea unui amic, Paul Viaud, cu care mergea la teatru sau făcea călătorii, fără a se mai atinge de alcool. În ultimul an de viață, după perioada petrecută în casa de sănătate, artistul a renunțat la litografie, la afiș, și s-a întors la pictura de șevalet. Schițele realizate în timpul spitalizării au fost adunate într-un album cu 22 de planșe, „Le Cirque”, ce avea să apară postum.

A executat coperti, ilustrații de carte și de revistă. Prieten cu frații Natanson, Alexandre, Thadée și Louis-Alfred, fondatorii și proprietarii periodicului cultural „La Revue blanche” devine un colaborator al acestuia. Realizează un afiș de promovare a publicației bilunare care a reprezentat-o pe frumoasa Misia, soția lui Thadée, în al cărei anturaj se afla adesea. Ca un omagiu pentru prietenul dispărut pretimpuriu, în octombrie 1901, Thadée Natanson avea să-i consacre un articol, intitulat *Un Henri de Toulouse-Lautrec*, în revista pe care o edita ce, ulterior, a fost dezvoltat într-o carte. În aceasta, autorul face un sinopsis al vieții și timpurilor artistului, plasându-l în context francez și universal.

Anunțându-i dispariția, presa i-a prezentat, cu oarecare rezervă creația legând-o, superficial, de stilul său de viață și de anturajul pestriț în care s-a manifestat. Cronicarul de la „Le Courrier français” nota: „Talentul lui Lautrec, căci ar fi absurd să-i negăm talentul, erau un talent funest, cu înfleunță periculoasă și întristătoare”². Jurnalul „Lyon républicain” consemna: „Acum câteva zile am pierdut un artist care și-a dobândit o celebritate în genul urât. Vreau să vorbesc despre desenatorul Toulouse-Lautrec, ființă bizară și diformă care vedea aproape pe toată lumea prin mizeriile sale psihologice... Își găsea modelele în spelunci, în tripouri, în balurile de la barieră, peste tot unde viciul deformează figurile, abrutizează fizionomia și face să se vadă pe față urâtenia sufletului... Prin frecventarea acestei lumi nostime (...) Toulouse-Lautrec a sfârșit prin a suferi contaminarea”³.

După moartea artistului, mama sa, contesa – pe care fiul deosebit de legat de ea, o etichetase, cu duioasă afecțiune „această biată sfântă femeie de mamă” – a donat, în 1902, 371 de litografii la Biblioteca Națională care constituie astăzi cea mai importantă colecție de stampe ale lui Lautrec. Recent, în 2005, au mai fost achiziționate 26 de afișe care făcuseră parte din colecția personală a lui Maurice Joyant. Este interesant că acestea se află în diverse stadii ale tipăririi, încercări preliminare de culoare, recuperate de artist din atelierul litografic și dăruite după aceea prietenului.

Lichidând atelierul, părinții au oferit un număr de pânze Muzeului Luxembourg care, însă, le-a refuzat. Maurice Joyant, devenit galerist, a considerat că locul cel mai potrivit pentru opera prietenului defunct era chiar ținutul său natal și a donat mare parte din lucrări la Albi unde au fost acceptate, cu bucurie și, între 1919 și 1922, a fost organizat un mare muzeu care-i poartă numele și-i găzduiește valoroasa operă. De-a lungul carierei sale, întinsă pe doar 20 de ani, Lautrec a executat 5.000 de desene, 700 de picturi, 325 de litografii și 31 de afișe, așa cum s-a arătat mai sus.

În volumul său de eseistică pe teme plastice, *Eul detestabil*, Octavian Paler i-a făcut artistului un foarte bun portret în capitolul *Cap și pajură*⁴.

Cu o viață scurtă, dar foarte prolifică, Henri de Toulouse-Lautrec a marcat, cu pregnanță, scena artistică franceză din ultimii ani ai secolului al XIX-lea.

Expoziția de la Grand Palais i-a avut drept comisari pe Danièle Davynck, directoarea Muzeului Toulouse-Lautrec din Albi și pe Stéphane Guégan, consilier științific al președinției muzeelor Orsay și Orangerie.

Adrian-Silvan Ionescu

² „Le Courrier français” din 15 septembrie 1901

³ „Lyon républicain” din 15 septembrie 1901

⁴ Octavian Paler, *Eul detestabil*, Ed. Polirom, București, 2010

Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române

Dana Jenei, cunoscută de mai bine de 25 de ani în calitate sa de cercetătoare în domeniul artei medievale și renașcentiste din Transilvania, este autoarea volumelor *Pictura murală gotică în Transilvania* (2007), *Renașterea transilvăneană – Identitate culturală în context european* (2013), colaboratoare la compendiul *Arta în România, din preistorie în contemporaneitate*, coordonatori Marius Porumb și Răzvan Theodorescu (2018). Cartea sa *Goticul în Transilvania – Pictura (c. 1300-1500)*, Oscar Print, 2016, este recompensată cu Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române, *ex aequo*.



Cristian-Robert Velescu (n. 1952), critic și istoric de artă, scriitor, trăiește la București și predă istoria artei la Universitatea Națională de Arte din București. Cariera sa didactică a debutat la Facultatea de Arte din Timișoara, din cadrul Universității de Vest. Este autor al mai multor cărți dedicate modernității românești și europene, dar și avangardei istorice, între care *Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească* (coeditor cu Doina Lemny) București, 2004; *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprarealism „bine temperat”*, București, 2007; *Avant-gardes et modernités. Brancusi, Duchamp, Brauner, Voronca, Tzara & comp.*, București 2013 ; *Autour de l'atelier de Constantin Brancusi: Chemins des modernités, chemins des avant-gardes*, București 2015 ; *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică*, București, 2016. Acestei ultime cărți i s-a acordat *ex aequo* Premiul George Oprescu al Academiei Române. A publicat studii și articole în reviste și publicații prestigioase din străinătate: *Le portrait ou l'anti-mimétisme chez Brancusi*, în *Les carnets de l'Atelier Brancusi, la série et l'œuvre unique – Le portrait?*, Paris, Centre Pompidou, 2002; «*J'aime mieux respirer que travailler*» : *iconoclastie et création chez Marcel Duchamp*, în „Ligeia – Dossiers sur l'art”, an XXX, n° 153-156, ianuarie-iunie 2017. Este autor al unor cataloage de expoziții, al căror curator a fost. Desfășoară în paralel cu activitatea didactică și de cercetare o intensă activitate în domeniul criticii de artă.



Un premiu al Academiei Române pentru cercetătorii noștri.

Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber, cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Institutul Cultural Român, București, 2017, 472 p. + il.

Coautori: Gabriel-Badea Păun, Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Ramona Caramela, Adrian-Silvan Ionescu, Olivia Nițîș, Corina Teacă, Ioana Vlasu. ISBN: 978-973-577-707-4

Pe 12 decembrie 2019 s-a desfășurat ceremonia de decernare a premiilor Academiei Române pentru cele mai reprezentative creații științifice și culturale realizate în anul 2017. Premiul „George Oprescu” în domeniul istoriei artei a fost acordat lucrării *Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber*. Lucrarea, construită în jurul relației dintre artă și călătorie, reunește studii semnate de cercetătorii Secției de Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă alături de colaboratori externi, și, acoperă cronologic intervalul cuprins între mijlocul secolului al XIX-lea și sfârșitul perioadei interbelice. Sunt evidențiate fațete diverse ale unui fenomen care a contribuit la formarea elitelor artistice și culturale ale României moderne. Instrument de formare profesională, călătoria lărgeste orizontul vizual și cultural, racordează la curente artistice dominante, șlefuește viziunile plastice, amprentează formele curriculare și structurile instituționale, facilitează transferurile culturale și asimilarea modelelor occidentale contribuind la construcția modernității românești. Materialul vizual, adesea inedit, întregeste demersul analitic. Laureați au fost cercetătorii Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Ramona Caramela, Olivia Nițîș, Corina Teacă, Adrian-Silvan Ionescu și Ioana Vlasu, ultimii doi recompensați și cu alte ocazii cu premiile Academiei Române.

