

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Soul of a Place – Prince Eugen and the Landscape*, Prins Eugens Waldmarsundde, Stockholm, 14 noiembrie 2020–28 februarie 2021

În frumosul muzeu, fosta reședință a prințului Eugen din Djurgården – unul dintre parcurile din Stockholm, de pe insula cu același nume – a fost deschisă o expoziție cu operele vlăstarului regal care era pasionat artist.



Fig. 1. Prințul Eugen la lucru, Blingsta, 1891.

Prințul Eugen (1865–1947) (Fig. 1) era al patrulea și cel mai mic fiu al regelui Oskar al II-lea și al reginei Sophie a Suediei. Fiind mezinul familiei, nu avea nici o șansă să domnească. Și-a manifestat de la

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 11 (55), p. 165–222, București, 2021

vârstă fragedă pasiunea pentru arte pe care, ulterior, le-a practicat ca un adevărat profesionist, deși lucra de plăcere și nu pentru a trăi din creațiile sale. A studiat doi ani la Universitatea din Uppsala unde a primit inițierea în plastică de la pictorul Wilhelm von Gegerfelt. I-a plăcut atât de mult încât s-a decis să se dedice artei. La insistențele de a se specializa în pictură, i s-a permis să meargă la Paris. A stat în Orașul Luminilor între 1887 și 1889, studiind la școala particulară a lui Leon Bonnat unde i-a avut profesori și pe Pierre Puvis de Chavannes și Alfred Roll. Pentru ca sângele său albastru să nu creeze o barieră între el și maeștri sau colegi, s-a înscris sub un nume fals, Monsieur Oscarson. În Paris a cunoscut pe alți învățăcei întru arte din țara sa, aceia numiți Oponenți pentru că nu acceptau metodele rigide de predare ale Academiei Regale din Stockholm și se duseseră să se formeze în mediul francezesc. S-a împrietenit cu Anders Zorn cu care ieșea la peisaj și acesta îl învăța să picteze reflexele apei. Din această perioadă datează un peisaj cu Sena și Turnul Eiffel care abia fusese edificat, în fundal (Fig. 2). La Expoziția Universală de la Paris din 1889, prințul Eugen a expus trei pasteluri pentru care a fost distins cu o mențiune onorabilă. La întoarcerea în țară, a fost numit membru de onoare al Academiei Regale Suedeze de Arte și în Comitetul Național pentru Achiziții de artă.



Fig. 2. Turnul Eiffel, 1889.

Cât a stat la Paris s-a apucat să și colecționeze obiecte de artă.

Prințul Eugen a fost atras de motivul peisagistic pentru picturile sale. Căutând, cu pasiune, colțurile cele mai spectaculoase ale naturii în toate anotimpurile, a ajuns unul dintre cei mai importanți peisagiști. Și nu doar între pictorii suedezi ci chiar pe plan internațional.

Verile anilor 1889 și 1890 le-a petrecut în Norvegia, la Valdres. Acolo a început să lucreze simbolist. Pădurea de conifere, de un verde întunecat, apărea în prim plan, ca o culisă care orienta privirea spre sclipirile de argint ale apei și o mică insulă golașă (Fig. 3). Prințul iubea mult Norvegia iar când aceasta și-a

căpătat independența de Suedia, în 1905, s-a pus chiar problema ca el să devină regele noii țări. Dar nu l-a atras această poziție și a rămas fidel penelului și paletei.



Fig. 3. Motiv din Valdres, 1890.



Fig. 4. În port, Waldmarsundde, 1939.

Frumusețile de la Waldmarsundde le-a descoperit în 1892. Atunci a închiriat o cameră cu vedere spre mare și a lucrat tot ce vedea pe fereastră: țărurile cu diverse construcții industriale, fumul degajat de o fabrică, navele care treceau pe valuri, apusuri și răsărituri.

În primii ani ai secolului XX, prințul a cumpărat un teren în Insula Djurgården și și-a construit reședința de la Waldmarsundde, între 1903 și 1905, după schițele sale și planurile finale ale arhitectului Ferdinand Boberg. În 1913 a fost adăugată o galerie în care prințul și-a aranjat colecția. Înainte de moarte, în 1947, și-a donat colecția și casa statului suedez. Această colecție cuprindea circa 3200 opere de artă create de el însuși și alte 3500 provenind de la 450 de alți artiști, majoritatea suedezi. Muzeul s-a deschis pentru public în 1948.

Prințul Eugen era un convins *plein-air*-ist. El căuta spiritul locului – de aceea a fost ales acest titlu pentru expoziția. Și a fost ales foarte inspirat pentru că, prin picturile sale, publicul poate călători în locurile pe care autorul le-a iubit și le-a investit cu această dragoste prin formă și culoare: Paris, Florența, Valdres, Tyresö în preajma Stockholmului și, mai ales, Waldmarsundde unde și-a pictat grădina, foarte bine îngrijită, pădurea din jur, vechea moară de ulei din secolul al XVIII-lea din preajmă, și țărmul mării. A fotografiat ambarcațiuni pentru a le avea ca model și a le plasa în compoziții (Fig. 4).



Fig. 5. Vila albastră, Florența, 1898.

A făcută o lungă călătorie în Italia, în 1892, împreună cu amicul său, sculptorul Teodor Lundberg. A fost la Veneția, în Sicilia, la Capri, și peste tot a pictat peisaje. A revenit acolo după câțiva ani stând la Florența, între octombrie 1897 și martie 1898, unde și-a închiriat o vilă la marginea orașului. Acolo se aflau și câțiva artiști suedezi cu care era prieten, Richard Bergh, Hanna și Georg Pauli. Un motiv preferat, tratat în mai multe lucrări, era o vilă zugrăvită albastru, cocoțată pe o colină și înconjurată de măslini și chiparoși (Fig. 5). Ca orice nordic, prințul Eugen era fascinat de baia de lumină a sudului, de culorile puternice, de verdele crud al vegetației și albastrul intens al cerului și mării. Formele elansate ale chiparoșilor erau pictate ca niște coloane care susțin cerul (Fig. 6).



Fig. 6. Peisaj la Florența, 1898.

Vară anului 1893, petrecută în Sundbyholm – o peninsulă a Lacului Mälaren, l-a făcut să transfere tonalitățile calde cu care se familiarizase în Italia, în patria natală. *O ultimă privire a soarelui* este un bun exemplu în acest sens: lumina aurie, blândă, care învăluie niște plop și acoperișul unei clădiri, era expresia acumulărilor sale în urmă călătoriilor meridionale (Fig. 7). Plopul avea, în concepția artistului, o încărcătură spirituală. Pentru el erau un simbol al solitudinii. Și în *Vechiul palat* sunt abordate aceleași probleme de culoare caldă (Fig. 8).



Fig. 7. O ultimă privire a soarelui, 1893.



Fig. 8. Vechiul palat, 1893.



Fig. 9. Waldmarsundde, foto ASI.

Pe lângă paginarea motivului de la nivelul de călcare, de multe ori prințul opta pentru unghiuri plonjante asupra peisajului care evidențiază spectaculozitatea naturii.

Prințul folosea, în egală măsură, uleiul și pastelul, în ambele obținând rezultate remarcabile.

În expoziție, printre tablouri, erau inserate panouri cu texte care explicau etapele operei artistului cu sânge albastru și erau date citate din scrisori către mamă sau către diverși prieteni în care își exprima convingerile legate de artă: observații despre culoare, lumină, natură și trăirile intime în fața pânzei.

Reședința prințului Eugen este un lăcaș de cultură și o bucurie pentru vizitatorul care caută specificul local al creației artistice (Fig. 9).

Expoziția *Sufletul locului* evidențiază faptul că prințul Eugen nu era un amator care își omora timpul pictând – așa cum o făcuseră multe alte vlăstare regale – ci un artist în toată puterea cuvântului, cu neliniștile și satisfacțiile creatorului în dialog cu motivul ales, care stăpânea la perfecție limbajul plastic și tehnicile de expresie.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Fereastra de la parter. In memoriam Juliana Fabritius Dancu*, Muzeul Țăranului Român, 3 nov.–1 dec. 2021

Juliana Fabritius Dancu (1930–1986) a fost o artistă, istoric de artă, etnograf și publicist cu o vastă activitate în studierea și immortalizarea vestigiilor săsești din Transilvania și a portului popular al țării, în general. Lucrând o vreme la Muzeul Brukenthal apoi la Muzeul Satului s-a specializat în ilustrația de obiecte etnografice și de arhitectură rurală. Alături de soțul ei, Dumitru Dancu, a elaborat cea mai temeinică istorie a unei arte de șevalet practică în mediul rural transilvănean, *Pictura țărănească pe sticlă* (Ed. Meridiane, București, 1975). Lucrarea lor nu a putut fi depășită de nici o altă până în prezent. Juliana Fabritius Dancu a publicat și volume de istoria artei ilustrate de ea însăși sau albume cu imagini din ținutul natal, precum *Cetăți țărănești săsești din Transilvania* (1980), *Turnuri transilvănene* (1982), *Spaziergang durch Alt-Hermanstadt* (1983), *Sächsische Kirchenburgen in Siebenbürgen* (1983).

Personalitatea artistei este evocată, sentimental și anamnetic, de Sanda Mitache, o vecină, care a cunoscut-o pe când era copilă și se juca în fața ferestrei familiei Dancu dintr-un bloc de pe Bulevardul

Dinicu Golescu (Fig. 1). Ajunsă și ea la maturitate și fiind o refutată scenografă, Mitache s-a decis să omagieze memoria aceleia care o observa, de la geam, cum se juca pe peluza din preajmă sau se dădea cu sania pe derdelușul construit acolo. Ulterior, o soră geamănă a devenit soția văduvului soț al Julianei Dancu.

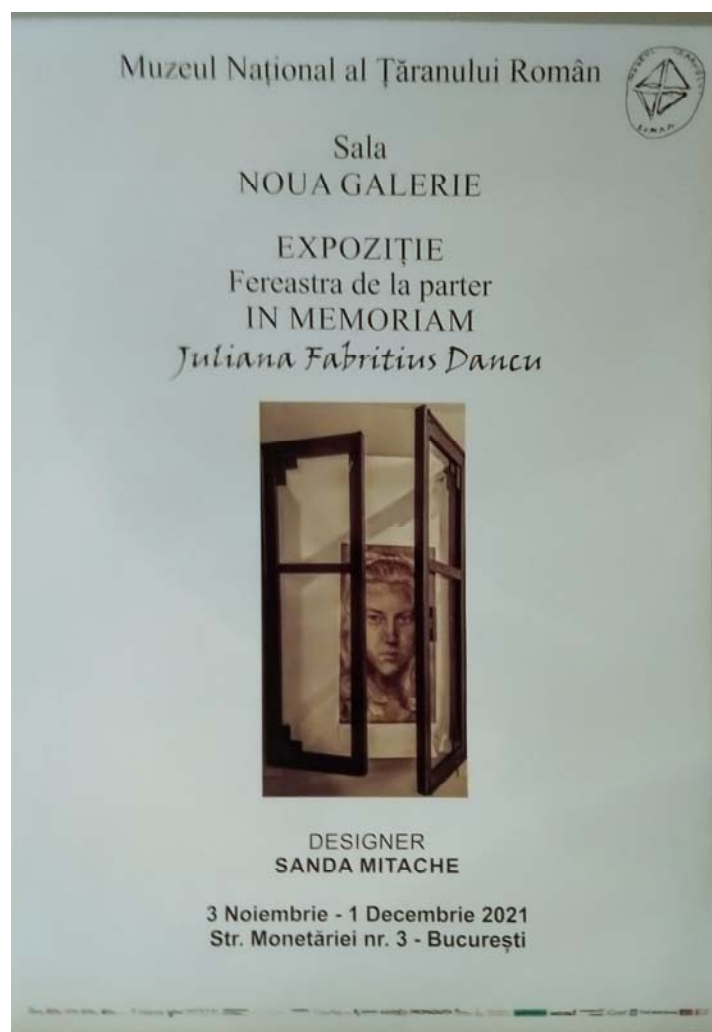


Fig. 1. Afișul expoziției.

Fiind vorba de niște amintiri infantile, expoziția este concepută jucăuș, atractiv, fără a elimina, totuși, latura documentară care a caracterizat întreaga creație a artistei. Acuarelele și desenele foarte riguroase ale acesteia, reprezentând biserici fortificate și arhitectură civilă din Țara Bârsei sau port tradițional din aceeași zonă sunt panotate, cu rigoare muzeografică. Între aceste lucrări destinate publicării în diverse albume sau compendii de artă populară – unele purtând chiar stampila redacției perioducului de limbă germană din vremea comunismului, *Neuer Weg* – se aflau și câteva portrete și autoportrete, extrem de bine realizate, care dovedeau talentul deosebit al Julianie Fabritius de a surprinde atât caracteristicile fizionomice cât și psihologia modelului. După multe dintre lucrările sale cu tematică etnografică au fost realizate cărți poștale ilustrate cu mare succes la public, pe care le colecționa cu asiduitate în anii 80 ai secolului XX. O panotare mozaicată a acestor ilustrate asigură un punct de atracție în spațiul sălii. Printre picturi sunt diseminate piese de artă populară, de costum (o cătrînță, un cojoc frumos brodat), o icoană pe sticlă, care concertează cu acuarelele artistei.

Un aspectomat proiecta diapositive cu alte opere, editate și inedite, ale plasticienei evocate.

Fiind o maestră a păpușilor gigantice, curatoarea Sanda Mitache a creat mai multe manechine, mărime naturală, care ilustrează, cu ironie, tipuri de sași în costume specifice (Fig. 2). Fizionomiile caricaturale conferă o notă de șăgălnicie discursului expozițional. Câteva picturi ale ei, executate în grisailles, reiau tema portretului de sas pe care l-a dezvoltat tridimensional. O altă contribuție plastică este aceea a surorii gemene,

Ioana Meier Ostafi (ultima soție a lui Dumitru Dancu), o recunoscută violoncelistă care, după retragere, s-a dedicat picturii. Ea a fost prezentă în expoziție cu câteva piesaje urbane săsești, cu acele case cu acoperiș înalt, din țiglă, cu lucarne ca niște ochi ce te urmăresc permanent. Sora mai mare, Gabriela Rescheneder, flautistă la Viena, a asigurat fodul muzical care îl transporta de vizitator în atmosfera mediului săsesc, caracterizat de acordurile la zi din Imperiul Habsburgic (valsuri, polci, mazurci, teme din operete).



Fig. 2. Imagine din expoziție.

Deschizându-ni-se „fereastra de la parter”, am putut pătrunde în ambianța cuceritoare a unei vieți dedicată artei și preservării tradițiilor săsești din cultura națională, prezentată prin ochii de copil ce a reușit să-și concretizeze omagiul la maturitate.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Spirituality in Watercolour* – Ligia Podorean-Ekström, The Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, 6 Octombrie 2021–20 ianuarie 2022

La sala Institutului Cultural Român din Stockholm a fost vernisată, pe 6 octombrie 2021, expoziția retrospectivă *Spirituality in Watercolour* a prestigioasei artiste Ligia Podorean-Ekström. Un public numeros și entuziast a participat la deschidere și a onorat-o pe venerabila artistă.

Acuarela este rodul emoției, al primului impuls, al ochiului exersat să extragă, dintr-o clipire, esența motivului și să analizeze instantaneu tonalitățile, raportul acestora cu lumina și să estimeze quantumul de culoare locală ce trebuie păstrat spre a nu cădea în kitsch, prin abuz. Prin imposibilitatea de a reveni asupra tușelor – așa cum permite pictura în ulei – acuarela este o tehnică dificilă și delicată, rezervată unor artiști versați.

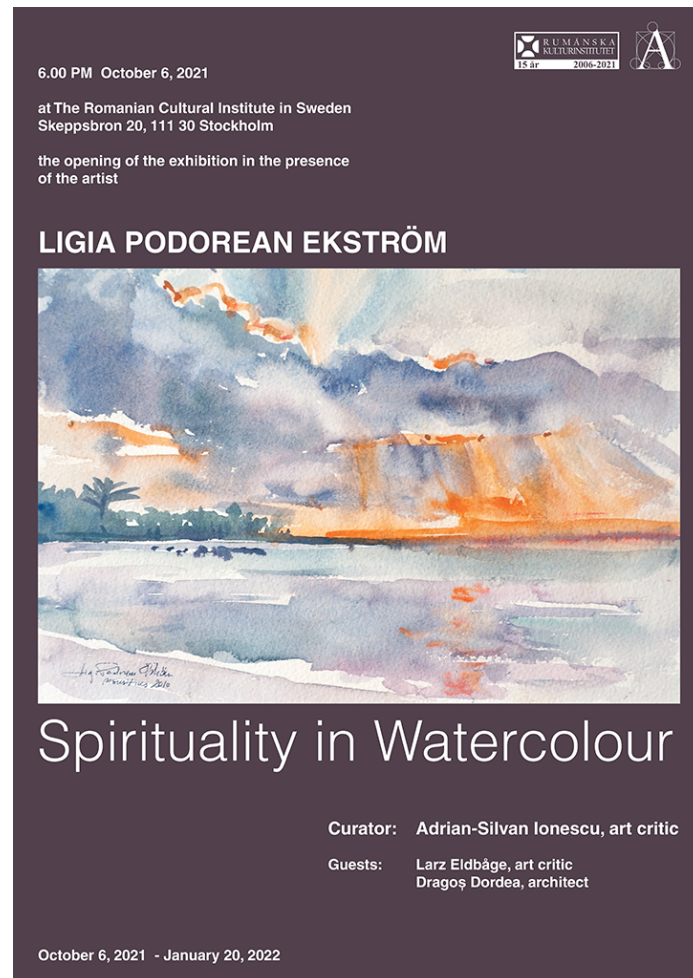


Fig. 1. Afișul expoziției *Spirituality in Watercolour* – *Ligia Podorean-Ekström*.



Fig. 2. Amsterdam, 1991.



Fig. 3. Zi ploioasă, 1991.

Ligia Podorean-Ekström (n. 1935) este un astfel de plastician, sensibil și sigur pe mâna sa. Arhitect de profesie, ea s-a îndepărtat, totuși, de maniera confrăților – marcată de preocuparea pentru corectitudinea redării identității stilistice a edificiilor, pentru impecabila trasare a fugii perspective, pentru detaliile ornamentale ale fațadelor, pentru umbrele și luminile figurate aproape ca la cursul de geometrie descriptivă, cu teul și echerul la îndemână – și practică o acuarelă de interpretare, poetică și vizionară. Fără a ignora motivul ce i-a suscitât interesul – un țărm de apă, o pajiște, un calcan pictural prin tencuiala scorjită, o panoramă urbană, un deșert african, o floare – acesta devine baza unor acorduri muzicale de mare rafinament. Chiar dacă autoarea ține foarte mult la identificarea locului unde a realizat una sau alta dintre lucrări, acestea nu au caracter documentar în genul acelor executate în secolul al XIX-lea de pictorii călători, documentariști prin ținuturile românești, precum Doussault, Preziosi, Szathmari sau Trenk care adesea căutau doar anecdoticul și specificul local al peisajului, al arhitecturii ori al tipurilor umane și portului acestora.

Pasionată călătoare, artista se însoțește totdeauna de carnetul de schițe și trusa de culori. Iar atunci când este inspirată de un motiv nu stă pe gânduri ci se așterne imediat la lucru, indiferent dacă este zi sau noapte, timp favorabil sau nu, dacă se află în oraș ori pe coclauri nebătute de picior omenesc, fie că este în ținutul natal din Transilvania, fie la București, în Muzeul Satului, fie în Egipt, Maroc, Grecia, Elveția, Olanda, Canada, Finlanda sau Suedia, țara de adopțiune. Rapidă în surprinderea caracteristicilor unui peisaj, adesea ea execută mici bijuterii din goana trenului sau din plutirea lină a vaporului – în expoziție sunt prezentate, în aceeași ramă, patru mici acuarele de maximă vivacitate lucrate pe puntea unei nave ce o ducea spre Finlanda. La altele există specificarea vitezei chiar în legendă, precum *Instantanee din tren, Stockholm-Östersund* sau *Vedere din autobuz, în Egipt*. La fel ca documentariștii din secolul al XIX-lea care suportau, cu stoicism, intemperiiile doar pentru a-și finisa lucrarea în locul unde o începuseră, și Ligia Podorean-Ekström s-a aflat de multe ori în aceeași situație, lucrând pe viforniță, cu degetele amorțite la temperaturi sub 0° C ori, surprinsă de o ploaie torențială, a preferat să ajungă acasă udă până la piele dar cu planșa uscată și nepătată de stropi, ascunsă sub pelerina de ploaie, ce o folosisese pentru a proteja opera și nu pentru a se feri de apele meteorice în vreme ce pedala, cu disperare, pe bicicletă. Titluri precum *Uragan în Alpi, Uragan în Muzeul Satului, Noiembrie în Karelia, Ceață de toamnă în nord, Iarna pe Râul Negru, Västerås, Ceață în Alpi*, evocă aceste momente dramatice – dar sublime prin rezultat – din cariera plasticienei. Pentru că ea este o convinsă *plein-air*-istă ce nu ar putea nici măcar concepe să își execute peisajele în atelier, din amintire sau după schițe preliminare, insuficient aprofundate, fără a avea sub priviri motivul pentru că are nevoie de vibrația culorilor, de sugestiile luministice pe care le dă adierea vântului prin

coroanele arborilor, de schimbarea eclerajului sub acțiunea norilor, de lucirea apei și modificările nuanței acesteia sub acțiunea schimbărilor atmosferice. De aceea, adesea, lucrările artistei sunt creatoare de sinestezii: prin ton și pensulație pot stimula simțurile precum mirosul unui buchet de flori, al pământului reavăn după ploaie, al mării furtunoase, al algelor putrezite, ori temperatura ecuatorială sau glacială, ori atingerea mângâioasă a unor texturi, redată cu măiestrie. Aburul dimineții sau cortinele ploii torențiale sunt sugerate, cu măiestrie, prin transparențele nuanțelor diafane.



g. 4. Doua lumini – Casa Liljevalchs din Saltskogsgård, Suedia, 1988.



Fig. 5. Flori la fereastră.



Fig. 6. Casă pe malul fiordului, 1992.



Fig. 7. Peisaj, 2004.



Fig. 8. Arizona, 2003.



Fig. 9. Vatra.

În ce constă spiritualitatea acuarelelor semnate de Podorean-Ekström? E firească această întrebare atâta vreme cât operele artistei nu au fost văzute de aproape, în original, ci doar în reproduceri, oricât de performante ar fi mijloacele tehnice. Indienii americani, populațiile inuit sau sami consideră că mediul înconjurător, fiecare plantă sau vietate, oricât de mică, are suflet și ei, oamenii naturii, sunt în comunicare cu spiritul respectiv, cu acela al cedrului, al arțarului sau salviei, cu al corbului, șoimului, castorului, bizonului, ursului brun sau alb, renului, focii, balenei și coiotului. Același lucru se resimte în opera Ligiei: ea concertează cu motivele alese, cu necuvântătoarele, și le simte palpitarea spirituală, invizibilă oamenilor obișnuiți. O floare plâpândă, un pâluc de arbori, o furtună pe mare sau o viforniță pe uscat, în nordul înghețat, îi transmit mesajul lor ascuns pe care ea are forța de a-l revela pe hârtie, în tușe largi și transparente. Nu este

un joc ieftin sau o mimare de mediu aflat sub stăpânirea spiritelor, ci o înțelegere profundă a esențelor Naturii și o identificare cu ele, care au drept rezultat aceste admirabile consemnări ale stimulilor cromatici primiți din exterior. Ligia înțelege limbajul mut al plantei și al peisajului pe care îl traduce în culoare și în vibrația imaginii. De aceea acuarela artistei este spirituală în esență și în rezultat.



Fig. 10. La vernisaj – Adrian-Silvan Ionescu susținându-și alocuțiunea, 6 octombrie 2021.



Fig. 11. La vernisaj – Ligia Podorean-Ekström și Adrian-Silvan Ionescu, 6 octombrie 2021.

În tematică nu se limitează doar la frumosul natural – la flori și peisaje montane, campestre sau marine – ci se apropie, cu aceeași afecțiune, și de peisajul citadin (căci este doar arhitectă!) și de interioare. Așa cum acuarelele executate în exterior narează o sumedenie de povești, aceeași calitate o au și cele în care sunt descrise interioare. Intimismul încărcat de căldură familială al acestora este copleșitor: *Lumini de iarnă în camera de sărbătoare*, *Interior în casa Mariei*, *Atelierul lui Bosse*, *Pălăria lui Bosse lângă un șemineu*

Jugendstil, *Scaunele*, *Scara interioară*, *Fotoliul gol*. Unele lucrări au caracter autobiografic, precum *În timpul meu trecut*, *Finlanda*, care a fost distinsă, în 2008, cu Medalia de Aur la expoziția organizată la Muzeul Sigtuna. Soție a valorosului scriitor suedez Per Olaf Ekström, autor al neuitatului roman „N-a dansat decât o vară”, ecranizat, cu succes, în 1951, artista readuce în actualitate acea idilă romantică, sfârșită tragic, printr-o serie de acuarele luate în locurile unde s-a petrecut acțiunea – Lacul Vänern.



Fig. 12. Imagine din expoziție, 6 octombrie 2021.

Palmaresul artistei este impresionant. Acuarelistă recunoscută și recompensată cu multe premii și diplome la manifestări naționale și internaționale de prestigiu – Ligia Podorean-Ekström este un distins pedagog în tehnica favorită, cu mulți elevi care o adulează, și autor al unui util tratat de acuarelă, *O istorie povestită a culorilor de apă* (2009). Lucrările, ce variază între subtilă meditație și mesaj manifest, i-au fost adunate în două albume ce s-au bucurat de succes atât în rândul publicului larg cât și al criticii de specialitate: *Luminile Nordului* (Ed. Sport-Turism, București, 1977) și *The Art of Ligia Podorean-Ekström – Memory Traces* (World of Art Publishing House, Stockholm, 2000).

Expoziția a beneficiat de un elegant catalog de 58 de pagini, cu reproduceri color, de a cărui grafică s-a ocupat arh. Dragoș Dordea, și care a fost tipărit într-un tiraj de 120 exemplare la Editura Universitară „Ion Mincu”. În catalog, pe lângă o cronologie, un studiu introductiv și extrase din diverse cronici elogioase ce i-au fost consacrate de prestigioși critici de artă, au fost inserate, sub genericul *Artist's Thoughts*, câteva note și panseuri ale acuarelistei, suscitade de diverse motive pe care le-a abordat în pictura sa.

Opera Ligiei Podorean-Ekström este o fereastră deschisă spre lumea largă de o artistă pasionată de transparențele și irizările culorilor de apă, atât de evocatoare pentru sufletele sensibile și recompensante pentru ochii dornici a se odihni în jocurile exuberante ale iluziei. Investite cu spiritul locurilor și al vietăților necuvântătoare, aceste acuarele sunt mai grăitoare decât o bibliotecă academică și se adresează direct simțurilor printr-o comunicare subtilă dintre autor și privitor.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Liselotte Watkins Italien*, Millesgården Museum, Stockholm, 3 septembrie–21 noiembrie 2021

În mediul cuceritor al atelierului și al locuinței marelui sculptor suedez Carl Milles (1875–1955) – el însuși fascinat de Italia și de civilizațiile antice – a fost organizată expoziția artistei Liselotte Watkins care aduce un omagiu peninsulei din Marea Mediterană (Fig. 1).



Fig. 1. Afișul expoziției.

Liselotte Watkins (n. 1971) s-a născut în orașul Nyköping din Suedia dar a fost trimisă de părinți la o mătușă în Texas unde și-a făcut educația. A studiat grafică și publicitate la Art Institute of Dallas iar după absolvire s-a lansat în ilustrația de modă colaborând la reviste prestigioase precum *Vogue* și *Elle*. A stat o vreme în New York dar, prin specificul profesiei a călătorit mult, a poposit un timp la Milano și Paris apoi la Roma. Italia a cucerit-o, a fascinat-o. În contactul cu Cetatea Eternă a decis să se dedice picturii. Artista simte concertare cu opera lui Pablo Picasso, cu aceea a lui Andy Warhol și cu pictorița Sigrid Hjartén (1885–1948), o înnoitoare a picturii suedeze.

Lucrările expoziției au fost executate între 2018–2021. Silueta sau chipul femeii sunt teme preferate pe care le tratează sintetic, plat, decorativ pe pânze de mari dimensiuni, în tonalități pastelate. Inspirată în ultimul an de „lockdown” – sau copleșită de acesta! – Watkins interpretează claustrarea, singurătatea, liniștea din spațiile închise în care personajele sale sunt obligate să trăiască. Este inclusă aici propria-i experiență din timpul pandemiei care a lovit, necruțător, Italia. De multe ori, femeile lui Watkins sunt reprezentate în bucătărie, cu mesele sufocate de fructe și legume, la fel ca în compozițiile de *bodegon* ale măștrilor italieni sau neerlandezi din secolul al XVII-lea. Staticismul, atemporalitatea, sunt specifice artistei și se răsfrâng inclusiv asupra acestor naturi statice în care apar mere, pere, smochine, majoritatea secționare spre a evidenția miezul din care este speculat decorativismul amplasării semințelor ori câte o jumătate de pepene cu un cuțit înfipt în el. O femeie așezată în spatele unor mese încărcate de poame amintește de bucătăresele din pânzele lui Frans Snyders sau de tânăra vânzătoare cu expresie tristă din pictura lui Eduard Manet, *Bar la Folies Bergères*.

Mesele sunt văzute plonjant spre a fi relevate, de sus, toate platourile, tacâmurile, ștergarele, vasele și fructele de pe ele, tratate însă frontal, fără volumetrie, adesea încadrate în forme geometrice. Aici se împletește lecția cubiștilor cu experiențele de colaj ale lui Henri Matisse, obținându-se o armonie agreabilă de pătrate, ovale, triunghiuri și derivate ale acestora, într-un joc cu infinite posibilități de variere.

Umorul și autoironia se întâlnesc la tot pasul în pânzele artistei. Femeile sunt filiforme, cu gât lung și cap circular pe care nasul, sprâncenele, ochii, pomeții și buzele sunt figurate ca sub dalta unui meșter african de măști, în planuri mari, nete. *Lido del Faro* reprezintă niște femei la plajă, amintind de „beigneuse” din picturile lui Matisse, a căror anatomie este stilizată la maximum.

Unul dintre modelele masculine – dacă poate fi numit așa, fiind încă un copil – este fiul artistei, Wim, care apare în bucătărie, strecurându-se sfios între aragaz și o masă încărcată de roadele grădinii de zarzavat și ale livezii (varză, usturoi, mere, caise, piersici, pepene). Pe perete, între ștergare puse la uscat și ustensile necesare gătitului (tigaie, pâlnie, polonice, cană) se observă aninată o natură statică de factură cubsită și o reproducere după *Mona Lisa* a lui Leonardo da Vinci. Aici rezidă umorul artistei care evidențiază kitsch-ul ce domină interioarele contemporane unde gadget-ul muzeal își află locul privilegiat alături de obiectele casnice. Wim mai apare în altă compoziție, cu aceeași expresie naivă, întrebătoare, aparent speriat de ambianța în care se află, așezat pe un fotoliu, cu un câțel în brațe și micul dejun pregătit dinainte-i (Fig. 2).



Fig. 2. Wim.

Interioarele fără prezență umană sunt altă temă dragă artistei. Unele lucrări par citate din opera unor înaintași iluștri, în special din Van Gogh, precum *Letto singolo* – o cameră zugrăvită albastru deschis cu un pat –, sau *La Tenda Rosa* – o cameră roz, cu un pat cu o cuvertură în carouri pastelate și o pernă albă, cu o noptieră alături pe care se află un ceas și o lumânare. O odaie modestă, *Tavola*, conține o masă cu o vază antropomorfă în care sunt puse niște flori alături de un pepene străpuns de un cuțit, un scaun iar lângă

fereastra cu perdeluță în tonuri vesele e amplasat un bust feminin, policrom, pe un soclu, ca un personaj însuflețit.

Pe lângă pânzele ample, Watkins expune și amfore pictate. Acestea le-a depistat la târgurile de vechituri și, prin forma lor elegantă, i-au stimulat fantezia. A început să le picteze în tonuri puternice, contrastante, desenând figuri geometrice din care, uneori, se compun portrete sau siluete feminine (Fig. 3). Unele sunt chiar intitulate cu numele unor prietene: *Monica* sau *Brigitte*. Altele sunt plasate cu gura în jos, iar toartele figurează astfel niște brațe umane.

Lucrările sunt aranjate în camera de muzică a casei Milles, în marele și micul atelier cât și în galerie (Fig. 4).



Fig. 3. Amfore.



Fig. 4. Marele atelier cu lucrări de Carl Milles și de Liselotte Watkins, foto ASI.



Fig. 5. Panoramă la Millesgården cu *Mâna lui Dumnezeu* (1954) în prim plan, Stockholm, 6.10.2021, foto ASI.



Fig. 6. Panoramă la Millesgården cu *Poseidon* (1930) în prim plan, Stockholm, 6.10.2021, foto ASI.

Expoziția de față a fost deschisă, în 2019, la Villa San Michele din Capri, ce fusese construită tot de un suedez cu dragoste pentru Italia, medicul Axel Munthe. Acea vilă îl impresionase profund și pe Carl Milles când o vizitase, el fiind deja pasionat de ținuturile meridionale. Încă dinainte își propusese să aducă Italia în ținuturile reci ale nordului și a început să-și construiască, în 1908, frumoasa reședință și parcul cu sculpturi inspirate de antichitate, pe care l-a extins și îmbogățit tot restul vieții. Olga, soția sa chiar se plângea că nu au cele necesare gospodăriei dar soțul continuă să cumpere obiecte vechi: „Nu avem furculițe sau cearșafuri dar Carl are totdeauna suficient pentru a cumpăra coloane”. Adunase și o colecție de sculpturi grecești și romane pe care le-a aranjat într-o galerie. Dar cel mai frumos este parcul terasat în care sunt plasate sculpturile în mijlocul unor fântâni sau oglinzi de apă (Fig. 5, 6). Arta lui Milles s-a concentrat pe corelația dintre verdeața naturii, apă și zeitățile acvatice ale vechimii, modelate de el. Liselotte Watkins, mutată de câțiva timp în Italia, a descoperit în Casa Milles spiritul italian ce-i era atât de cunoscut de la sursă. Și a considerat că spațiul este foarte potrivit pentru prezentarea operei sale recente.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Pălăria: accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic*, Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, 23 septembrie–30 noiembrie 2021

În timpurile trecute nu se putea părăsi casa și ieși în lume, pe stradă, la piață, la biserică sau în orice spațiu public, cu capul descoperit. Oricât de sărac ar fi fost cineva, tot ar fi avut o pălărie ponosită pe care să o pună pe cap. Trebuie să ne amintim că, la finele secolului al XVII-lea și în tot secolul al XVIII-lea, clasele de sus, aristocrația și burghezia bogată, purtau și perucă pe lângă pălărie iar, de multe ori, aceasta din urmă era ținută doar sub braț pentru a nu șterge pudra și a nu strica ondulațiile artistice executate, cu mare efort, de coafori experimentați. În primele două decenii ale secolului următor, când bicornul era la modă atât pentru civili cât și pentru militari, obiceiul de a-l ține sub braț a dus la inventarea unei pălării ce se putea aplatiza pentru mai marea comoditate a purtării; aceasta s-a numit *chapeau bras*. Ulterior a fost inventat, pentru aceleași motive, țilindrul clac sau pălăria cu arc, pe care proprietarul o ținea tot timpul cu sine, în mână sau subțioară, spre a fi evitată lăsarea ei la garderoba operei sau a teatrului unde exista riscul de a fi încurcate între spectatori, la finalul reprezentației.

Secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX au continuat tradiția portului pălăriei, atât de femei cât și de bărbați. Gestul de salutare, cu pălăria ridicată, între bărbații de același rang, sau cu o adâncă plecăciune și ținând acoperământul de cap în mână de inferior către superior, ori de domn către doamnă, avea

o semnificație deosebită în codul manierelor elegante și grația necesară se deprindea în urma unor îndelungi exerciții, eventual chiar sub supravegherea unui profesor de dans și de bune maniere. Pentru orice anotimp, pentru orice activitate și pentru orice eveniment erau indicate diferite acoperăminte de cap, pe care orice persoană care era „cineva” sau aspira să fie trebuia să le posedă pentru a fi acceptată în societatea selectă. Pălăria nu avea doar rol de a proteja de frig, de ploaie sau de soare torid capul purtătorului ci avea și unul, foarte important, de însemn al statutului social. Pe lângă pălăriile banale, ale existenței cotidiene, menite doar să asigure temperatura potrivită și protecția capului, mai erau și acelea pentru sport, călătorie și mare gală.

Pe scara socială, toată lumea purta pălării, de la țăran la ministru. Fotografii ale muncitorilor la locul de muncă sau în zi de sărbătoare îi arătau totdeauna cu o pălărie sau șapcă pe cap, fie ea o vechitură uzată sau una elegantă dar ieftină, ținută la păstrare doar pentru ocazii speciale. Tot cu aceasta era dus și pe ultimul drum...

Pentru femei situația era diferită, pentru că sătencele nu posedau aceleași forme de acoperământ al capului ca orășencele: cele dintâi purtau năframe, basmale sau broboade, iar la câmp, vara, pălării de pai, pe când în mediul citadin se purta pălăria în mod constant, în special de cele din clasele mijlocii și superioare. Iar pălăria de damă a luat, în secolul XX, formele cele mai variate, de multe ori plasate la antipozi ca dimensiuni și ornamente, de la cele cu boruri foarte largi, cât roata carului, între 1900–1910, la cele cu bor foarte mic și tuflite pe cap până peste ochi în anii '20, apoi toca minusculă, pusă pe-o sprânceană, sau pălăriuța înaltă, fără rol de protecție, abia fixată pe creștet, în anii '30 și '40. După care, al Doilea Război Mondial a adus austeritatea, minimalismul și capul descoperit, cu părul coafat permanent. Cu scurtul interval postbelic al curentului New Look instituit de Christian Dior – care readucea în uz pălăria impozantă – a fost încheiată o epocă a eleganței și s-a trecut, fără șovăială, la simplitatea ultimei jumătăți a secolului.



Fig. 1. Afișul expoziției.

În țările Europei de Est instaurarea comunismului a dus la ruperea cu tradițiile și la dispariția, treptată, a portului pălăriei, atât la bărbații cât și la femeile din societatea urbană, aceasta fiind un semn al vechiului regim și motiv de incriminare a purtătorilor ca elemente dușmănoase, reacționare. În Occident, modernizarea și viața sportivă au eliminat, tacit, pălăria din toaleta zilnică a cetățenilor fiind păstrată, în anumite zone, doar ca element al portului popular și arborată doar la anumite sărbători (precum la costumele tiroleze sau bavareze sau bereta *tam-o-shanter* la cele scoțiene). În schimb, urmând moda americană, s-a generalizat folosirea șepcii nepretențioase, de baseball, în diverse culori și cu diverse inscripții.

Regulile de mai sus nu erau respectate, cu strictețe, doar în Capitală ci și în provincie. Iar de aceasta ne asigură o inspirată și atrăgătoare expoziție deschisă la Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului intitulată *Pălăria, accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic* (Fig. 1).

Expoziția este judicios aranjată iar exponatele sistematic prezentate în funcție de forme, finalități și sexe. Etichetele, succinte, redactate bilingv (română-engleză) erau aninate de obiect printr-un fir, ca și când ar fi fost vorba de prețul pălăriei, așa cum era el fixat în magazine. Spre a fi vizibile mărcile producătorilor, amplasate în interiorul calotei sau specificate pe banda de piele de pe margine, pălăriile au plasate sub ele oglinzi care revelă acele detalii.

Firmele și reclamele unor pălărieri și modiste completează discursul expozițional: Heinrich Tischler – Hutmacher (fondat 1890); Bruno Tischler; Paul Ziske; Wilhelm Ziske; Blucher Wilhelm; Selma Deutsch; Eva Schwartz; Salonul de pălării Sidy Kertész. Iar fotografiile de epocă dau măsura eleganței brașovenilor.

Pe lângă pălăriile bărbătești standard, folosite pe tot teritoriul românesc și care urmau orientările modei europene – canotieră, panama, borsalină, homburg, melon și țilindru (sau joben – termen folosit exclusiv pe teritoriul românesc, împrumutând numele unui negustor francez, Jabin, stabilit la București pe la 1840) (Fig. 2) – în expoziție au fost selectate piese specifice zonei Brașovului. Astfel, au putut fi admirate chipiele elevilor de la Gimnaziul Ortodox (azi Colegiul Național „Andrei Șaguna”) de catifea albastră pentru cei din cursul inferior și neagră pentru cei din acela superior (gimnaziști), cu panglică tricoloră după Marea Unire și cozoroc pătrat. Pe timpul Imperiului austro-ungar nu era admisă arborarea culorilor naționale așa că elevii își câptușeau chipiul în nuanțele tricolore. La fel, elevele de la Liceul de Fete „Principesa Elena”, purtau pălăriuțe cu o calotă bleumarin și cu borul bleu. Căciulile și pălăriile de „juni” din Șcheii Brașovului erau, de asemenea, la mare cinste în expunere. Junii „tineri” purtau pălării cu bor larg și calotă rotundă, cu panaglici tricolore, cei „bătrâni” o aveau fără panglici, junii Albiori aveau căciulă din blană albă de oaie după modelul „cucă” al domnitorilor valahi, junii Curcani o aveau de blană neagră, la fel ca dorobanții de la 1877, decorată cu o cocardă tricoloră și pene de curcan, iar junii Roșiori o aveau după modelul cavaleriei românești de până la 1912, cu flamă roșie pe partea stângă, șnur de mătase galbenă și egretă sau pampon în față. Influența militară este evidentă în aceste piese folosite la sărbători și ceremonii (Fig. 3).

„Căițele” săsoaicelor erau și ele bine reprezentate, specificându-se diferențele de nuanță și de ornament în funcție de vârstă și statut (fete, tinere proaspăt căsătorite, femei vârstnice, văduve) (Fig. 4).

O secțiune era rezervată ustensilelor necesare confecționării pălăriilor: calapoade de lemn, foarfeci, aparat de umidificare a fetruului pentru modelare, mașină de cusut, etc. (Fig. 5). Cutiile de pălării – acelea în care erau livrate de producător, cu numele și adresa acestuia, ca și acelea solide, din piele sau carton gros, pentru voiaj – își aveau și ele locul cuvenit, pentru ca vizitatorul să le înțeleagă utilitatea. Pe un ecran rula un film în care un meșter dădea informații despre felul cum se confecționează pălăriile de pai.

Cu mici excepții ale unor piese prezentate în vitrine, majoritatea obiectelor erau expuse liber. Dar nu exista tentația de a le atinge – nu neapărat din cauza vigilenței custodei de sală! – pentru că, într-un colț era plasat un cuier cu oglindă în care erau agățate mai multe exemplare, masculine și feminine, ce puteau fi încercate de vizitatori. Un anunț îi îndemna pe doritori să-și facă fotografii cu ele (Fig. 6) Acest acces liber la obiect ușura publicului înțelegerea schimbării pe care o aduce un acoperământ de cap, impozant ca formă sau ornament, și demnitatea ce o conferă purtarea unei pălării. În oglindă sau în imaginea imortalizată cu telefonul, vizitatorul se putea descoperi, cu uimire, un alt om decât acela cu care era obișnuit în existența zilnică (Fig. 7). Aceste pălării ce puteau fi încercate au fost create de modista Kristina Dragomir care încearcă, de câteva decenii, să impună din nou pălăria ca articol vestimentar cotidian pentru societatea românească (Fig. 8).

Drept catalog al expoziției a fost editat, în chip foarte inspirat, un jurnal trilingv (română, engleză, franceză), tipărit elegant pe hârtie cretată și bine ilustrat, în care se regăsesc informațiile de bază în funcție de care a fost concepută tematica acestei prezentări a cărei curatoare a fost muzeografa Oana Țigănuș.



Fig. 2. Pălării de damă și de domn, foto ASI.



Fig. 3. Căciuli de juni din Șcheii Brașovului, foto ASI.



Fig. 4. Căițe săsești, foto ASI.



Fig. 5. Calapoade și ustensile de pălărier, foto ASI.



Fig. 6. Model grațios și fotograf experimentat, foto ASI.



Fig. 7. Vizitator care a probat un țilindru și se simte dintr-odată Domn.



Fig. 8. Pălării de Kristina Dragomir, foto ASI.

Expoziția *Pălăria: accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic*, este o călătorie în timp, o investigare a pasiunilor vestimentare ale societății urbane și o pledoarie pentru eleganță, ce ar trebui să influențeze societatea actuală și să o îndrume spre a redescoperi șicul de altădată, cu speranța adoptării pălăriei în ținuta zilnică, ce ar avea drept rezultat animarea străzii și colorarea cotidianului, dominat de un plicticos gri neutru.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Nordens Paris. NK:s Franska damskrädderi 1902–1966/Paris of the North. NK's French Couture Atelier 1902–1966*, Nordiska Museet, Stockholm, 17 septembrie 2021 – 18 septembrie 2022

La Nordiska Museet, impozantul și bogatul muzeu din Stockholm, a fost organizată expoziția *Parisul nordului*, dedicată modei și atelierului de croitorie de lux, de stil franțuzesc, care a funcționat mai bine de jumătate de secol (Fig. 1).

Țările scandinave nu s-au putut lăuda, în timpurile moderne, cu un stil și un gust vestimentar rafinat. Femeile nordice, blonde, masive, sportive, muncitoare, preferau îmbrăcămintea simplă, comodă și eficientă în locul luxului saloanelor Franței. Dar un om de afaceri clarvăzător ca Josef Ernst Sachs (1872–1949), a devenit, în 1902, cofondator și coproprietar, alături de Karl Ludwig Lundberg, al magazinului universal Nordiska Kompaniet (Compania Nordică, abreviat NK) care, printr-un elegant raion de modă, alinia Suedia la linia vestimentară și rafinamentul parizian. Din 1915, magazinul a funcționat într-o clădire proiectată de arhitectul Ferdinand Boberg în stil Art Nouveau, construit pe structură de oțel dar cu fațadă din granit.

În acest magazine a fost deschis un atelier de croitorie franceză – Franska Damskrädderi – unde se lucra după tipare aduse direct de la sursă. Sachs a angajat-o pe modista pariziancă Suzanne Pellin (1855–?) care poseda propriul atelier în Orașul Luminilor. Ea a impus șicul parizienilor și clientela a crescut în mod îmbucurător. Pălăriile ei cu boruri enorme și decorate cu pene de diverse culori s-au impus cu mare succes – un asemenea exemplar figura în expoziție. La începutul celei de-a doua decade a secolului XX, pe calotă erau adesea fixate chair păsări împăiate, cu aripile deschise și întregul penaj spectaculos. Acordurile cromatice și varietatea texturilor prețioase au fost adoptate, cu entuziasm, de doamnele scandinave din înalta

societate. Solicitățile soseau din întreaga țară. O clientă avea să eticheteze, în termeni superlativi acest stabiliment ca fiind „o adevărată sucursală a Raiului”.



Fig. 1. Nordiska Museet cu afișele expoziției *Nordens Paris*, foto ASI.

Suzanne Pellin călătorea anual la Paris pentru a aduce modelele cele mai recent lansate. Vizita marile firme Worth, Paquin, Redfern, Doucet de unde selecta ceea ce credea că se potrivește în mediul scandinav (Fig. 2). În jurul anului 1910, Paul Poiret impusese un stil inspirat de Orient, cu linii moi, simple, care elimina treptat corsetul rigid, iar fusta se scurta și nu mai mătura trotuarul. Acest stil a prins repede în Scandinavia. Așa a fost adoptată o ținută mai ușoară, potrivită pentru femeile care aveau diverse activități lucrativă: o jachetă peste o bluză simplă și o fustă scurtă până la glezne. De obicei, la o jachetă erau comandate două fuste care să se potrivească și să poată fi folosite la ocazii diferite.



Fig. 2. Toalete din perioada când Atelierul Franțuzesc era condus de Madame Suzanne Pellin, foto ASI.

Pellin a avut ideea de a organiza parăzi de modă cu modele vii, în care prezenta ultimele toalete. Acest lucru, necunoscut până atunci, a atras un public entuziast iar presa a lăudat inițiativa. Ulterior au fost întreținute relații strânse cu jurnaliștii de modă care puteau promova firma. S-a ajuns chiar la a fi organizate avanpremiere pentru presă, care a avut o contribuție majoră la celebritatea casei. Madame Suzanne, cum a fost cunoscută de public, și-a creat ucenici talentați care puteau să o ajute și, eventual, să o suplinească/înlocuiască. În 1913, făcându-i-se dor de țara natală, modista a părăsit nordul și s-a reîntors la Paris. Locul ei a fost preluat de unul dintre învățăcei, Kurt Jacobsson (1892–1965), care își începuse ucenicia în 1907 și a devenit director al atelierului din 1917 până în 1965.

Atelierul lucra toaletele de bal, cu anticipație, așa că atunci când începea sezonul petrecerilor fastuoase, doamnele își primea rochea dorită, prin curier, imediat după ce o comandau. Catifele, tul, mătăsurile grele, moarate, sau subțiri, dantele și garnituri variate, de la broderii sofisticate la mărgelile și paiete, dădeau satisfacție pedantelor din protipendadă (Fig. 3). Jacobsson adoptase un motto pe care l-a respectat întreaga carieră: „Sobrietatea este nobilă. Dar adevărata eleganță nu poate fi vreodată prea simplă și pură”.



Fig. 3. Toalete din Les Années Folles, foto ASI.

În Salonul Franțuzesc din Nordiska Kompaniet puteau fi văzute și comandate cele mai recente modele lansate la Paris de celebrele case de mode Lanvin, Chanel, Vionnet, Dior, Schiaparelli sau Balenciaga. Kurt Jakobsson și următorul director, Pelle Lundgren (1896-1974), care a condus firma după 1965 până la închidere, știau cum să adapteze modele pariziene la gustul local. Erau oferite trei tipuri de toalete: cele originale, franțuzești, sau interpretări ale acestora executate în atelierul local, sau modele originale, create de designerii suedezi.

Toaleta formată din două piese a fost cea mai agreată de clienți. Jakobsson importa asemenea ținute de la Chanel, Molyneux și Balenciaga iar, în anul 1951, el din urmă a lansat un model pe negru care a avut mare succes și a adus câștiguri importante.

Jakobsson visase, în tinerețe, să se facă actor dar moartea tatălui l-a obligat să renunțe la o carieră în teatru. În schimb, s-a lansat pe scena modei, unde a fost un actor de primă mărime, iar relațiile cu starurile scenei lirice sau dramatice și cu acelea ale ecranului au fost mai strânse și mai calde decât dacă ar fi fost colegi de podium sau de platou.



Fig. 4. Margit Rosengren (1901–1952), eleganta cântăreață de operă, 1922, colecție particulară.

Atelierul Franțuzesc devenise punctul de întâlnire al tuturor celebrităților din teatru sau cinema. Cum în primele decenii ale secolului XX încă nu existau creatori de costume de scenă, croitorii erau aceia la care se apela pentru vestimentația de teatru, operă sau operetă. Așa și-a cunoscut Jakobsson viitoarea soție. Din 1922 a fost însoțit de soprana Margit Rosengren (1901–1952), un star al operetei locale de mare renume.

în anii 1920–1930, pentru care a creat somptuoase toalete atât pentru scenă cât și de zi cu zi (Fig. 4). Chiar dacă mariajul nu a rezistat prea mult, Margit a rămas muza sa pentru tot restul vieții și a continuat să își comande toaletele la firma sa. El a furnizat îmbrăcăminte pentru multe alte actrițe. Pe o listă erau trecute toate acele nume care-l fac să amețească prin sonoritatea lor pe un cunoscător al ecranului sau al scenei italiene. Spicuim doar câteva: Greta Garbo, Zarah Leander, Ingrid Bergman, Anita Ekberg, Hjärdís Genberg. Cea din urmă a fost chiar model pentru noutățile propuse de Atelierul Francez.



Fig. 5. Imagine din expoziție, foto ASI.

Obiceiul de a vizita casele de modă pariziene și de a participa la parăzi s-a păstrat în tot timpul existenței Atelierului Francez. Directorii participau anual la Săptămâna Modei Pariziene (Paris Fashion Week). Erau comandate câteva modele și erau cumpărate materiale textile de calitate, din care să fie confecționate alte toalete. Cu timpul, casele de modă franțuzești au început să fie mai restrictive față de acești vizitatori nordici pentru a se apăra de contrafaceri și copii așa că au început să nu primească la eveniment decât pe cei care erau acreditați de Chambre Syndicale de la Haute Couture și care plăteau o substanțială taxă de intrare care echivala cu valoarea unei toalete. La cumpărarea unor modele originale, în preț era inclusă și o licență pentru reproducerea unui număr limitat de exemplare. Fotografierea sau desenarea erau interzise în timpul parăzilor, dar Pelle Lundgren avea o fantastică putere de observație și

memorie așa că, după ce se termina prezentarea, se retrăgea în camera sa de hotel și desena, în detaliu, tot ce-l interesase. După acele schițe putea să facă toate cumpărăturile de originale dar să și reproducă, cu interpretări personale, modelele pe care le văzuse și-l atrăseseră.

În 1966 Atelierul Francez s-a închis. *Haute couture* nu mai era ce fusese odată, toaletele cusute de mână nu mai erau apreciate iar produsele *prête à porter* au schimbat gusturile și aspirațiile la eleganță.



Fig. 6. Imagine din expoziție, foto ASI.



Fig. 7. Imagine din expoziție, foto ASI.

Expoziția *Nordens Paris* (Parisul Nordului) este foarte inspirat aranjată. Piesele vestimentare complete sunt expuse pe manechine și aliniate, ca la defilarea finală într-un spectacol de prezentare de modă (Fig. 5). Arhitectul expoziției a știut să valorifice întregul spațiu al sălilor, manechinele fiind aranjate pe două

niveluri. Etichetele bilingve (suedeză și engleză) sunt plasate la parter, atât pentru piesele de la acel nivel cât și pentru cele de la etaj. La capătul fiecărei secțiuni, stabilită pe criterii cronologice și stilistice, se afla un text explicativ amplu care descria tendințele perioadei respective și contribuția Atelierului Francez la șicul evenimentelor mondene. La extremitatea uneia dintre săli erau sugerate niște trepte colosale pe care erau amplasate câteva toalete ce făceau legătura dintre registrul inferior și cel superior, părând că urcă (Fig. 6, 7). Într-o vitrină erau expuse tipare de croitorie (Fig. 8), într-alta erau schițe pentru toalete destinate noilor sezoane. De-o parte și de alta a ușilor de intrare și de ieșire din expoziție erau panotate câteva zeci de fotografii cu realizările de excepție ale firmei dintr-un interval de peste 50 de ani, fiecare cu legenda respectivă, în care era precizată data la care a fost executată și, eventual, cine a comandat-o (Fig. 9).



Fig. 8. Tipare pentru toalete, foto ASI.

Sălile erau cufundate în semiobscuritate pentru ca lumina directă și caldă să nu afecteze materialele textile. Dar, acest ecleraj redus oferea și o plăcută intimitate pentru vizitator. Pe culoarul de acces spre săli erau panouri albe cu o necesară cronologie a evoluției vestimentației din intervalul în care Atelierul Francez a fost productiv (Fig. 10). Textele sintetice erau succedate de schițe de modă. Alte schițe erau proiectate, în negativ, pe scăările de acces la etajul muzeului, unde se afla expoziția (Fig. 11).



Fig. 9. Intrarea și ieșirea din expoziție cu fotografiile de toate produse în Atelierul Francez, foto ASI.



Fig. 10. Cronologia evoluției modei, foto ASI.

Concertând cu expoziția de la etaj, în holul de intrare al muzeului, nu departe de statuia colosală, policromă, a regelui Gustav I Vasa datorată lui Carl Milles, erau expuse mai multe toalete realizate de creatori de modă contemporani (Fig. 12). Astfel, expunerea se continua până la pătrunderea sau părăsirea muzeului, urmărindu-l pe vizitator cu sclipirea fastuoasă a materialelor și cu formele extravagante.

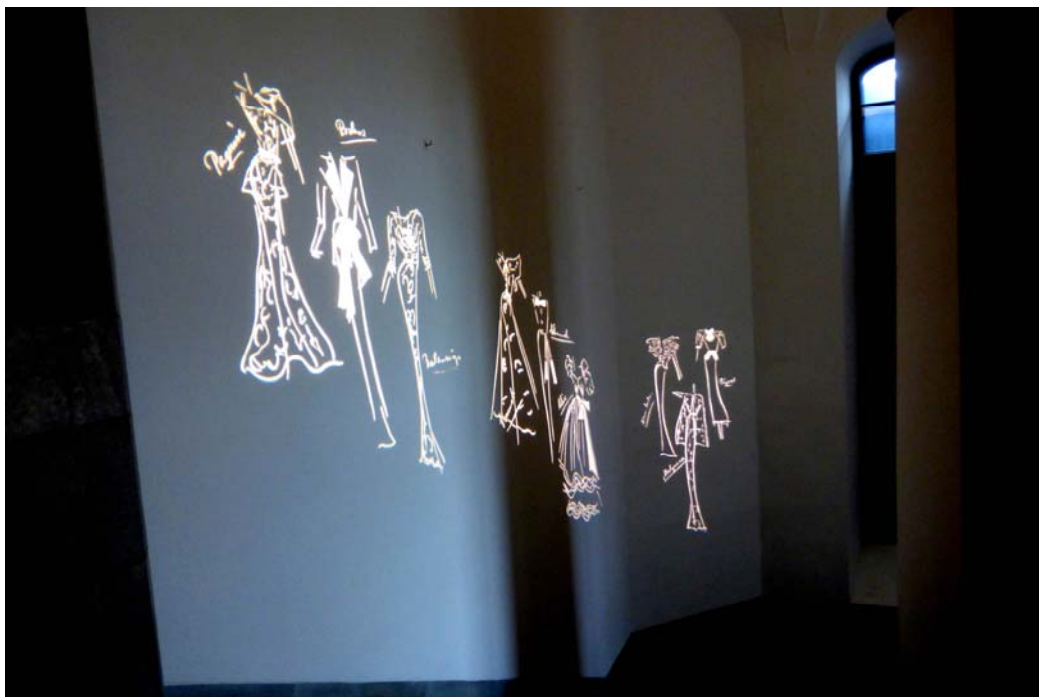


Fig. 11. Desene de modă proiectate pe pereții scării, foto ASI.



Fig. 12. Regele Gustav Vasa tronează alături de cele mai recente toalete, foto ASI.

Expoziția *Nordens Paris. NK:s Franska damskrädderi 1902–1966* a oferit un aspect mai puțin cunoscut al culturii materiale și al vieții luxoase din timpurile moderne ale Suediei, mai cunoscută pentru incursiunile îndrăznețe ale vikingilor și trecutul războinic al țării, începând din Evul Mediu și până la cumpăna secolului al XIX, decât pentru pasiunea pentru îmbrăcăminte elegantă, pentru stil rafinat și gust exclusivist.

Adrian-Silvan Ionescu

În sfârșit se întâmplă: o expoziție dedicată portretelor realizate de arhitectul și caricaturistul Silvan Ionescu! Am așteptat de mult să văd expoziția îndrăgitului Silvan Ionescu. Dincolo de albumele scoase până acum nu mai văzusem niciodată lucrările lui expuse. Expoziția marchează totodată generoasa donație făcută de către dr. Adrian-Silvan Ionescu, fiul celebrului portretist Silvan, la Muzeului Național Cotroceni.

Imediat ce intru în Spațiile Medievale de la Muzeului Național Cotroceni mă întâmpină culoarul către expoziție unde sunt expuse o serie de portrete ale personalităților românești realizate între anii 1940 și 1980: poeți, personalități culturale, artiști și alte fețe cunoscute României.

Nici un portret nu seamănă cu altul (din punct de vedere stilistic), mă uit să găsesc o trăsătură comună în desenul lui Silvan Ionescu. Nu găsesc și nu găsesc pentru că artistul creează un stil unic pentru fiecare portret în parte. Un stil unic la fel ca și trăsăturile personajului pe care îl conturează. Însă desenele au ceva în comun: incredibila imaginație a artistului și delicioasa ușurătate cu care transpunea pe hârtie ceea ce avea în minte. Am în fața mea pe un perete lung cu zeci de desene ordonate și aliniate perfect, nu le-aș numi caricaturi, deși ele așa par a fi fost gândite, ci exerciții de expresie. Sunt personaje aparent conturate din linii, dar de fapt sunt conturate de propria lor personalitate relevată atât de bine de artist. Dincolo de portrete există armonia dintre exagerarea trăsăturilor fizice (cu trimitere către aerul general al personajelor ce denotă caracterul fiecăruia) și caracterul realist ce duce la un rezultat fascinant între avangardism, suprarealism și realism.

Aceste calități ale desenului lui Silvan Ionescu îmi dau o senzație plăcută de căldură interioară și abia îmi pot dezlipi ochii de la o lucrare ca să pot trece la următoarea.



L. Rebreanu

Fig. 1. Liviu Rebreanu.

Te uiți la desenele lui Silvan și te întrebi: oare cum gândea? Ce avea în minte astfel încât mâna lui să poată da naștere unor asemenea desene? Vezi câte un portret micuț realizat în maxim zece linii care deși este doar în creion îți pare colorat și apoi te surprinde o linie, cu o singură linie personajul intră în caracter, vezi acea linie (șuviță de păr) și știi (fără să te uiți la etichetă) că este Liviu Rebreanu (Fig. 1). Cu o singură linie, reușește ca prin magie să te pună în contact direct cu personajul trasând simboluri recognoscibile din personalitate, moda acelor ani și caracterul celui desenat (Fig. 2).

Artistul accentuează cu mult umor disproporționalitățile fizice naturale ale personajelor prin hiperbolizarea formelor și se joacă recompunând imagini comice. Această expoziție trezește publicului o duioșie cuceritoare și oferă o ședință de râs intelectual.

M-aș fi așteptat să vad minunatul autoportret pe care l-am descoperit în albumul *Silvan Portretistul*. (Ed. ICR, București, 2011, p. 28) (Fig. 3). Un fascinant autoportret realizat în manieră avangardistă datat 1966, cu cifrele 66 scrise precum în oglindă și cu mențiunea „anul 66 scris pe dos pentru că totul în acel an mi-a mers pe dos”. Am vrut să amintesc de acest autoportret pe care mi-ar fi plăcut să îl văd în realitate însă probabil nu a putut fi expus din varii motive, aici fiind incluse doar operele care au făcut obiectul donației către muzeul organizator.



Fig. 2. Mihail Sadoveanu.



Fig. 3. Autoportret, 1966, din *Silvan Portretistul* (Ed. ICR, București, 2011).



Dem Rădulescu

Fig. 4. Dem Rădulescu.



Fig. 5. Ion Voicu.



A. Ciucurencu

Fig. 6. Alexandru Ciucurencu.

Expoziția este impecabil prezentată și reprezintă o minunată întâlnire cu personalitățile remarcabile ale României, dar și artiști plastici sau cântăreții internaționali ai anilor 1960–1970. Expoziția animă toate sălile Spațiului Medieval de la Cotroceni și este structurată pe domeniile în care au activat personalitățile respective. Fiecărei săli îi corespunde o anumită culoare de passepartout: sala roșie aparține scriitorilor, criticilor literari și jurnaliștilor; sala verde este dedicată actorilor și personalităților din lumea teatrului și a

cinematografului (Fig. 4); sala albastră muzicienilor (Fig. 5) și compozitorilor, iar sala gri artiștilor și criticilor de artă (Fig. 6).

În prima sală suntem întâmpinați de o vitrină în care sunt expuse ustensilele artistului (creioane cu mină moale, tocuri, penițe, pensule, sticle de tuș, pasteluri și acuarele) care recreează masa de lucru a lui Silvan Ionescu (Fig. 7). În celelalte săli putem admira vitrine elegante în care se regăsesc, medaliile și premiile obținute de către artist, cataloage și invitații la expozițiile personale și alte obiecte care au aparținut maestrului. (Fig. 8, 9)



Fig. 7. Ustensilele lui Silvan.



Fig. 8. Ordinul Meritul Cultural, invitații și caiete de impresii de la expoziții.



Fig. 9. Vedere din expoziție – sala actorilor, lumea teatrului și a filmului.



Autoportret

Fig. 10. Autoportret.

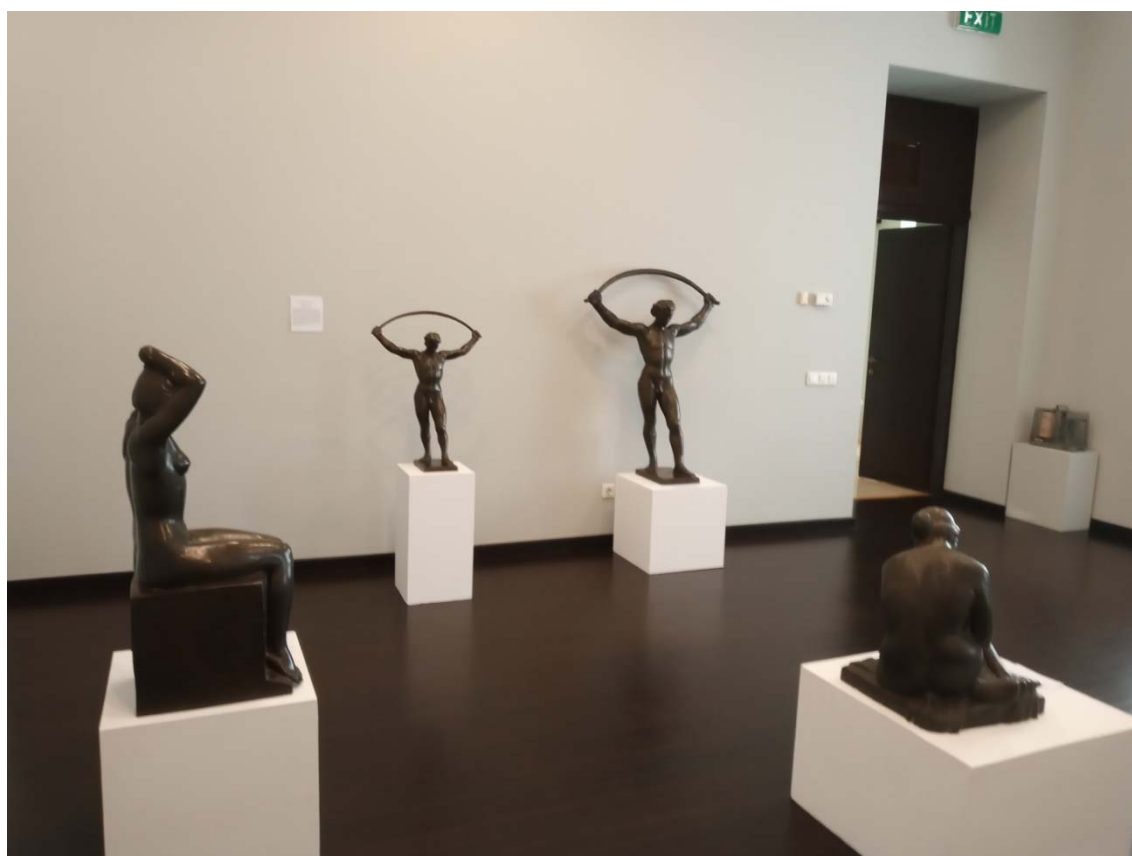
Ani de zile lucrările lui au apărut în publicațiile culturale ale secolului XX precum: *Universul literar*, *Cuvântul*, *Viața*, *Bis*, *Vremea*, *Cortina*, *Gazeta Literară* – devenită ulterior *România literară* – *Contemporanul*, *Luceafărul*, *Neuer Weg*, *Teatrul*, *Secolul XX*, *Tribuna*, *Manuscriptum* și lista poate continua.

Spre a însoți expoziția a fost publicat un volum, *SILVAN, istoric în imagini al epocii sale* (Ed. Muzeului Național Cotroceni, București, 2021, 230 p.), sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu (care semnează și studiul introductiv, după elogiosul *Cuvânt înainte* semnat de directorul muzeului, Liviu Sebastian Jicman) în care se află reproduse, în condiții grafice de excepție, toate lucrările din expoziție și acelea care nu au putut fi incluse în această panotare. Pe lângă aceasta, între acele coperti se vor găsi o antologie critică în care au fost adunate mai toate comentariile făcute operei lui Silvan de reputați critici și cronicari de artă, o foarte utilă și detaliată cronologie, o bibliografie selectivă și – surpriză! – câteva pagini memorialistice în care artistul se confesează, peste timp, către noi, cei de azi. Nu știam că Silvan a lăsat și amintiri scrise, îl crezusem doar un observator al celorlalți pe care-i încondeia în schițele sale. Uimirea a fost cu atât mai mare cu cât mi s-a relevat un real talent de scriitor, de povestitor. Și mi-aș fi dorit să pot citi mai mult decât aceste „spicuiri” din *Amintirile unui portretist*, cum este intitulat micul capitol în care au fost adunate.

Am plecat de la expoziție mai bogată, cu o senzație de ușurătate și de libertate. Întotdeauna mi-a părut rău că nu l-am cunoscut pe artist, însă acum am avut ocazia să dau ochi în ochi cu el și să mă înclin în fața lui (Fig. 10). Am coborât dealul Muzeului Cotroceni sărind într-un picior precum un copil care tocmai s-a dat jos din carusel. Mulțumesc, Maestre!

Adela Mara

Expoziția *Oscar Han (1891–1976)*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 28 mai–12 septembrie 2021



Expoziția *Oscar Han*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București. Foto: Corina Teacă



Expoziția *Oscar Han*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București. Foto: Corina Teacă

Dorind să marcheze împlinirea a 130 de ani de la nașterea sculptorului Oscar Han, Muzeul Colecțiilor de Artă din București a organizat o generoasă expoziție de sculptură și desen cu lucrări provenind din patrimoniul propriu precum și din cel al altor muzee sau colecții private. Personalitate importantă a anilor interbelici, cronicar de artă și profesor la catedra de sculptură a Școlii de Belle Arte din București, Oscar Han și-a asociat numele cu două dintre cele mai viguroase grupări artistice ale perioadei dintre cele două războaie mondiale, *Arta română* și *Grupul celor patru*. Lucrările de sculptură prezentate în cadrul acestui eveniment, predominant bronzuri de dimensiuni mici și medii, sunt dispuse tematic urmărind, parțial consecvent, și un fir cronologic. Desenele care le acompaniază sunt relevante pentru înțelegerea procesului creator, dar și pentru reconstituirea fragmentară a ambianței sociale și afective în care operele prind viață. Cel căruia Nicolae Tonitza, prieten și compagnon în cadrul *Grupului celor patru*, îi elogia cu fraternă galanterie „viziunea amplă, simplitatea solemnă, expresia adecvată și definitivă, simțul și forța sculpturală”, este evocat în actuala expoziție atât prin piese de factură realistă, din perioada începuturilor, cât și printr-un tip de plastică cu valențe ritmice și decorative, specific perioadei interbelice.

Ansamblul exponatelor cu inegalitățile sale inerente, permite vizitatorului să aprecieze vastitatea viziunii sculpturale a artistului, spectrul preocupărilor tematice și să observe sinuozitățile stilistice care survin de-a lungul carierei. Dacă în anii din preajma Primului Război Mondial Oscar Han era intens preocupat de sculptura de gen, modelând siluete de țărani munciți și de ostași pe care îi cunoaște îndeaproape în perioada petrecută pe front, limbajul formal dar și tematica țin pasul cu direcțiile noi ale sculpturii contemporane impulsionate, indirect în cazul său, de energia sculpturii lui Antoine Bourdelle, cu punctuale recăderi în convenționalism, în special în plastica monumentală.

Capitolul portretistic al creației lui Han este destul de divers și chiar spectaculos în anumite cazuri, iar expoziția de față are meritul de a atrage atenția asupra acestui aspect. Între piesele expuse se remarcă un senzual portret al scriitoarei Claudia Millian, ce contrastează cu efigia monumentală, monolitică și conservatoare, a marelui istoric Nicolae Iorga. În mod cert, cele două tipuri de vocabular artistic sunt condiționate social, nu doar de relațiile artist-model, ci și de finalitatea obiectului de artă. În cazul impozantului bust al lui Iorga, imaginea revendică un context instituțional, în timp ce portretul doamnei Millian-Minulescu aparține spațiului privat, fiind realizat într-o notă intimistă care de altfel o definește și ca scriitoare.

Influențele simboliste, importante în sculptura românească din primele decenii ale secolului XX, se fac simțite nu doar în versiunile *Sărutului*, ci și într-un delicat *Portret de fetiță* (1911), inedit prin postură, în care

rezonează vag spiritul formelor fluide ale lui Paciurea, profesorul lui Han la Școala de Belle Arte din București. Este probabil lucrarea de debut expusă la Salonul oficial din acel an, ce fusese bine primită de critica vremii. Și tot în conjuncție cu estetica lui Paciurea, dar și cu filonul neobizantin din arta românească, poate fi interpretat acel chip emaciat, intens spiritualizat de *Crist* (1922).



Expoziția *Oscar Han*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București. Foto: Corina Teacă

În ansamblul ei, expoziția oferă o imagine completă a preocupărilor și realizărilor lui Oscar Han. Nu foarte inspirată ni s-a părut alegerea comentariilor care însoțesc exponatele, unele de factură strict stilistică, prea puțin utile unui vizitator fără cunoștințe în domeniu care ar avea nevoie de un tip de informație contextualizat. Cu riscul unei lărgiri prea mari a câmpului discursiv, o perspectivă comparativă ar fi fost totuși în folosul discursului curatorial. Prezența aleatorie a câtorva lucrări contemporane din repertoriul unor artiști ca Frederic Storck, Dimitrie Paciurea, Dimitrie D. Mirea, Ion Jalea, Iosif Fekete, Constantin Baraschi, etc. ar fi conturat o imagine mai convingătoare a locului lui O. Han în peisajul sculpturii românești, făcând vizibilă convergența cu anumite linii evolutive din prima jumătate a secolului XX. Ansamblul de lucrări este completat de o mică dar binevenită secțiune documentară.

Corina Teacă

Expoziția *Gabriela și Ion Drăghici. Iubesc marea*, Muzeul de Artă Constanța, 7–30 mai 2021

Încă de la începuturi, sub directoratul de peste 20 de ani (1961–1984) al Floricăi Cruceru, Muzeul de Artă Constanța și-a definit ca direcție prioritară promovarea artei dedicate Dobrogei, atât prin prezența consistentă în colecția permanentă a unei remarcabile selecții de picturi aparținând artiștilor interbelici al căror nume a fost asociat cu „Școala” de la Balcic, cât și prin expoziții temporare ale artiștilor locali contemporani (dobrogeni prin naștere sau prin „adopte”). Această bună practică a politicii instituției se continuă și în prezent.

Dintre expozițiile recente, ne vom opri asupra celei deschise la Muzeul de Artă Constanța în mai 2021 și intitulată semnificativ *Iubesc marea*, a cuplului de artiști Gabriela și Ion Drăghici. La vernisajul din 7 mai

2021, în prezența celor doi artiști, au luat cuvântul prof. dr. Adrian-Silvan Ionescu, curatorul expoziției și, totodată, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, și dr. Lelia Rus-Pârvan, director interimar al muzeului.

Ion Drăghici (n. 1959, Techirghiol, jud. Constanța) a absolvit Liceul de Artă din Constanța și apoi, în 1984, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (actuala UNArte). Activitatea sa de grafician a fost recompensată, între altele, cu Marele Premiu pentru Grafică „Gheorghe Tattarescu” (1994), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România (2001) și Premiul I pentru Grafică (2002, la Municipala Artelor Plastice). Legătura sa cu marea este, evident, una organică, grație copilăriei și adolescenței petrecute în orașul natal, Techirghiol, și la Constanța, locul studiilor liceale. Pasiunea sa pentru universul marin s-a transferat în mod firesc și asupra soției sale, Gabriela Drăghici (n. 1959, Frăsinet, jud. Teleorman), absolventă a Liceului de Artă „Nicolae Tonitza” din București și, de asemenea, a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, în 1984 (secția tapiserie, clasa prof. Geta Vasiliu-Pațurecă). Năcuți în același an și absolvenți de facultate în aceeași promoție, soții Drăghici împărtășesc de multă vreme atracția pentru subiecte acvatice, inspirate de litoralul românesc și (azi) bulgăresc al Mării Negre (de la Constanța, Eforie, 2 Mai sau Balcic) sau de peisajul de la gurile Dunării (Sfântu Gheorghe). Acestei geografii, ca sursă de inspirație, i s-a adăugat cea a spațiului solar mediteranean, în urma excursiilor în Grecia, în insule din Marea Egee sau Marea Ionică (la Ammouliani, Zakynthos, Kefalonia).

Expoziția a ocupat cele patru săli dedicate expozițiilor temporare de la parterul muzeului, pe care soții Drăghici și le-au împărțit „frățește”: primele două au găzduit lucrările în acuarelă ale Gabrielei Drăghici, iar ultimele două (în ordinea parcursului expozițional), pe cele ale lui Ion Drăghici, executate preponderent în pastel (dar și în creion sau tehnică mixtă) – artiștii exprimându-se, așadar, în medii circumscrise, în mod convențional, graficii.

Gabriela Drăghici se dovedește o foarte sensibilă acuarelistă, cu un rafinat simț cromatic, capabilă să redea inefabilul. Unele dintre lucrările sale recente (2020–2021) – între care *Dantela de spumă*, *Unde călătoare*, *Unde la țarm*, *Murmur*, *Taina* – surprind întâlnirea valurilor cu țărmul. Ele par vederi aeriene, luate de sus, și, totodată, prin finețea detaliului, dau senzația de *gros-plan*. Cu o tehnică proprie, perfect stăpânită, artista reușește să filiganeze arabescurile complicate pe care le formează spuma mării, asemenea unei prețioase dantele, ce delimitează cele două registre compoziționale: cel superior, al mării (dominant ca suprafață), în nuanțe reci de albastru și verde, și cel inferior, al nisipului, în culori calde, orcu pal sau roz-sidefiu. Se resimte aici formația sa de artist tapisier, prin migala „urzelii” care pune în valoare trama compozițională. Alte lucrări – în care intervine uneori și un al treilea registru, cel al cerului – captează efectele luminii, reflexele pe luciul apei – *Ochi de lumină*, *Scânteii de smarald*, *După furtună* – sau transmit anumite stări de spirit – *Însingurare*, *Odihnă*. Alteori, dinamica apei și a luminii caligrafiate prin trasee curbe și sinusoidale se produce în jurul unor roci gri – *Unduire*, *Cântecul mării* –, evocând armonii muzicale. Speculând subtil efecte specifice acuarelei – transparența culorii (luminozitatea hârtiei care răzbate prin laviu) sau fuzionarea culorilor pe suport umed –, artista „plonjează” și în registrul subacvatic, într-o lume cu irizații multicolore, populată de scoici, alge, corali, pești, în lucrări precum *Vegetație marină*, *Grădina magică*, *Grădina de corali*, *Plante subacvatice*, executate cu spontaneitatea impusă de tehnica acuarelei, care nu permite reveniri. Raportul dintre plin și gol, prezent în anumite lucrări, o apropie de grafica orientală în tuș.

Ion Drăghici se impune în primul rând ca desenator, cu o linie viguroasă și sigură, excelând în tehnica pastelului. Lucrările sale redau efecte de ecleraj nocturn – *Lumina lunii la mare* (2021), *Noapte la mare* (2020) sau diurn – *Coastă însoțită la 2 Mai* (2020), bărci – *Barcă la mare*, *Grecia* (2014), *Bărci la Eforie* (2020), țărmuri abrupte în vederi panoramice, dar și de detaliu – *Faleză la 2 Mai* (2021) sau cochilii de melci – seria *Vraja mării* (2021). O notă particulară prezintă peisajele pe timp de furtună, extrem de dinamice prin învolburarea registrului marin care se întrepătrunde cu cerul, în contrast cu rocile „stabile” din prim-plan – *Furtună la mal* (2020), *Furtună la mare* (2021). Majoritatea peisajelor stau însă sub semnul cerului senin, în care este reluat dialogul între țărmul cu nisip și roci și apa mării – *Pietre la 2 Mai* (2019 și 2020). În câteva lucrări artistul pare preocupat de metamorfoza regnurilor, prin care apa se solidifică, iar truchiurile de copaci devin fluide – seriile *Apă împietrită* (2020) și *Copac de apă* (2020–2021). Cromatica pastelurilor sale se bazează pe contrastul cald-rece, mai ales orange-albastru, culorile având prospețimea specifică acestei tehnici. Uneori albastrul capătă chiar accente fluorescente. Pe lângă pasteluri, artistul a expus câteva schițe de călătorie în creion – două vederi panoramice ale orașului insular *Ammouliani, Grecia* (2016) sau silueta contorsionată a unui arbore la *Zakynthos, Grecia* (2017) – sau în tehnică mixtă (pastel și creion) – *Kefalonia, Grecia* (2017).



Fig. 1. Imagine din expoziția *Iubesc marea*, sală Gabriela Drăghici. Foto: Eduard Andrei.

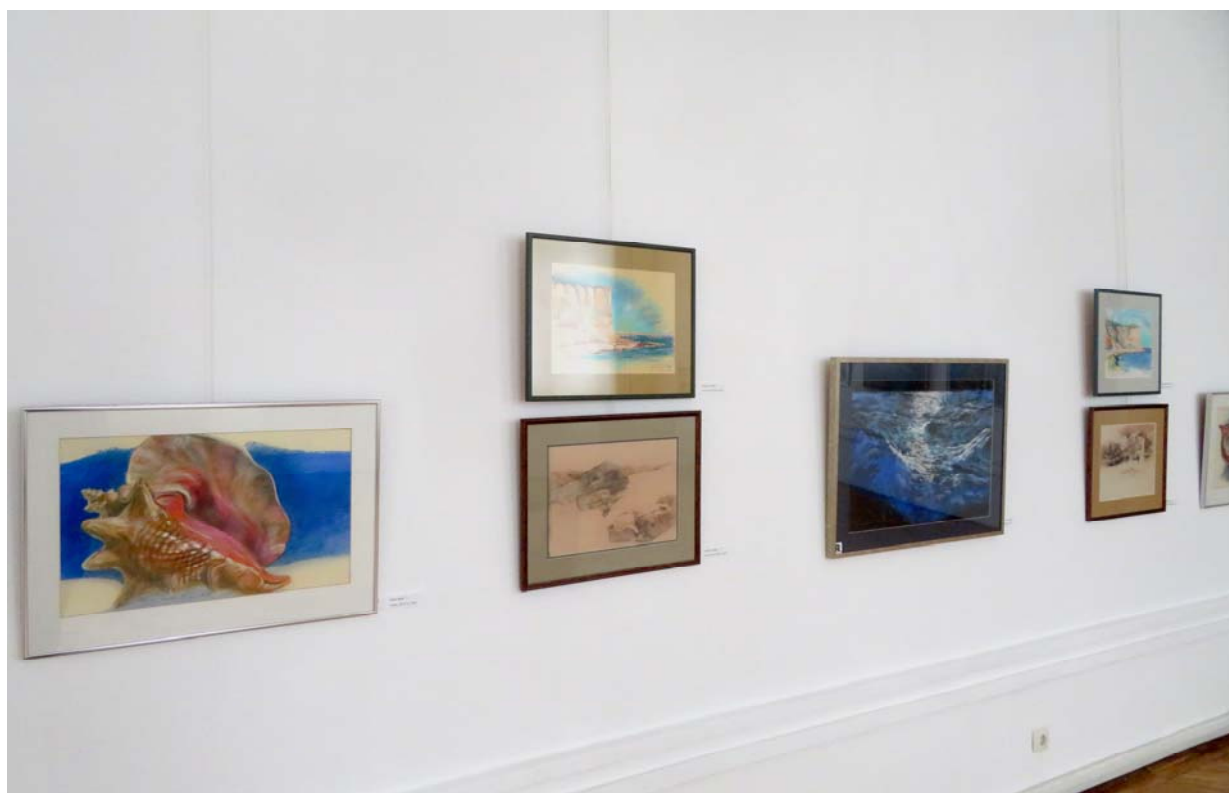


Fig. 2. Imagine din expoziția *Iubesc marea*, sală Ion Drăghici. Foto: Eduard Andrei.



Fig. 3. Gabriela Drăghici, *Plante subacvatice*, acuarelă, 2021.

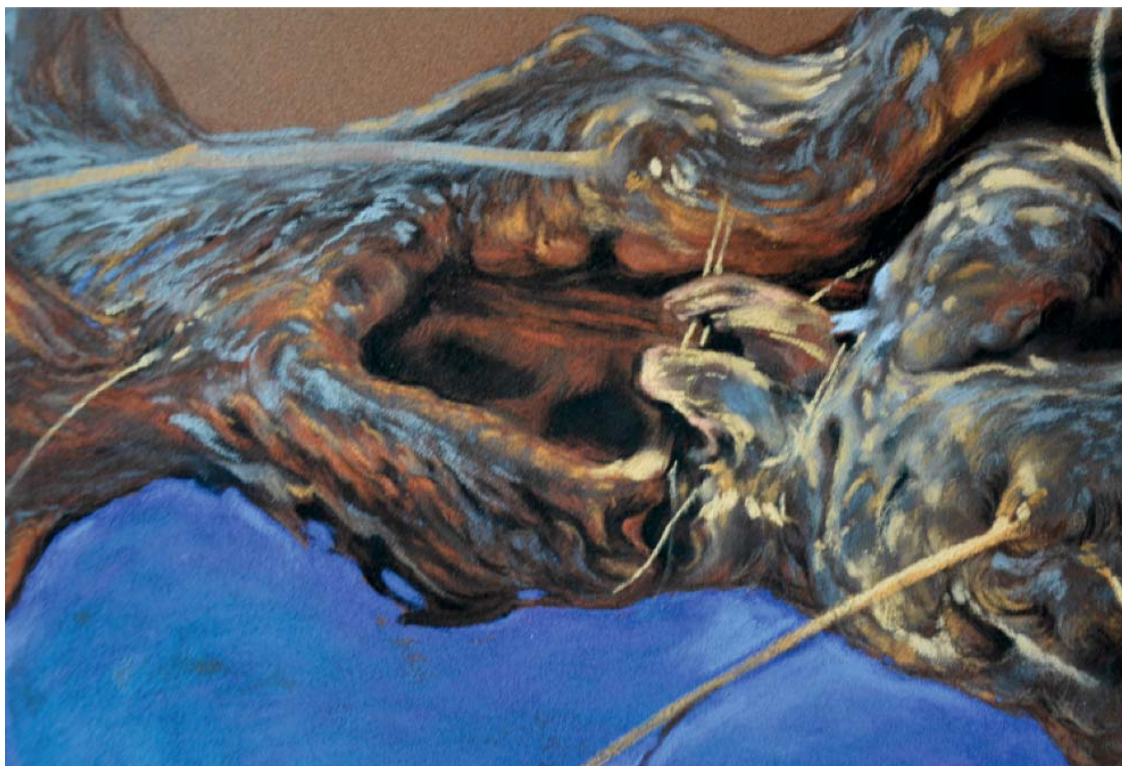


Fig. 4. Ion Drăghici, *Copac de apă II*, pastel, 2021.

După cum o mărturisește și titlul, expoziția s-a dorit o sinceră declarație de iubire, pe care soții Drăghici au adresat-o, prin intermediul liniei și culorii, mării.

Eduard Andrei

Expoziția *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc*, București, Biblioteca Academiei Române, 22 aprilie–28 mai 2021

Biblioteca Academiei Române (BAR) a organizat și găzduit, în sala „Theodor Pallady”, expoziția *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc*¹, care a putut fi vizitată în perioada 22 aprilie–28 mai 2021 (Fig. 1–2). La vernisaj au luat cuvântul: acad. Răzvan Theodorescu, vicepreședinte al Academiei Române și președinte al Secției de arte, arhitectură și audiovizual, prof. univ. Mircia Dumitrescu, membru corespondent al Academiei Române, prof. ing. Nicolae Noica, director general al BAR, și Cătălina Macovei, șef al Cabinetului de stampe al BAR și curator al expoziției.

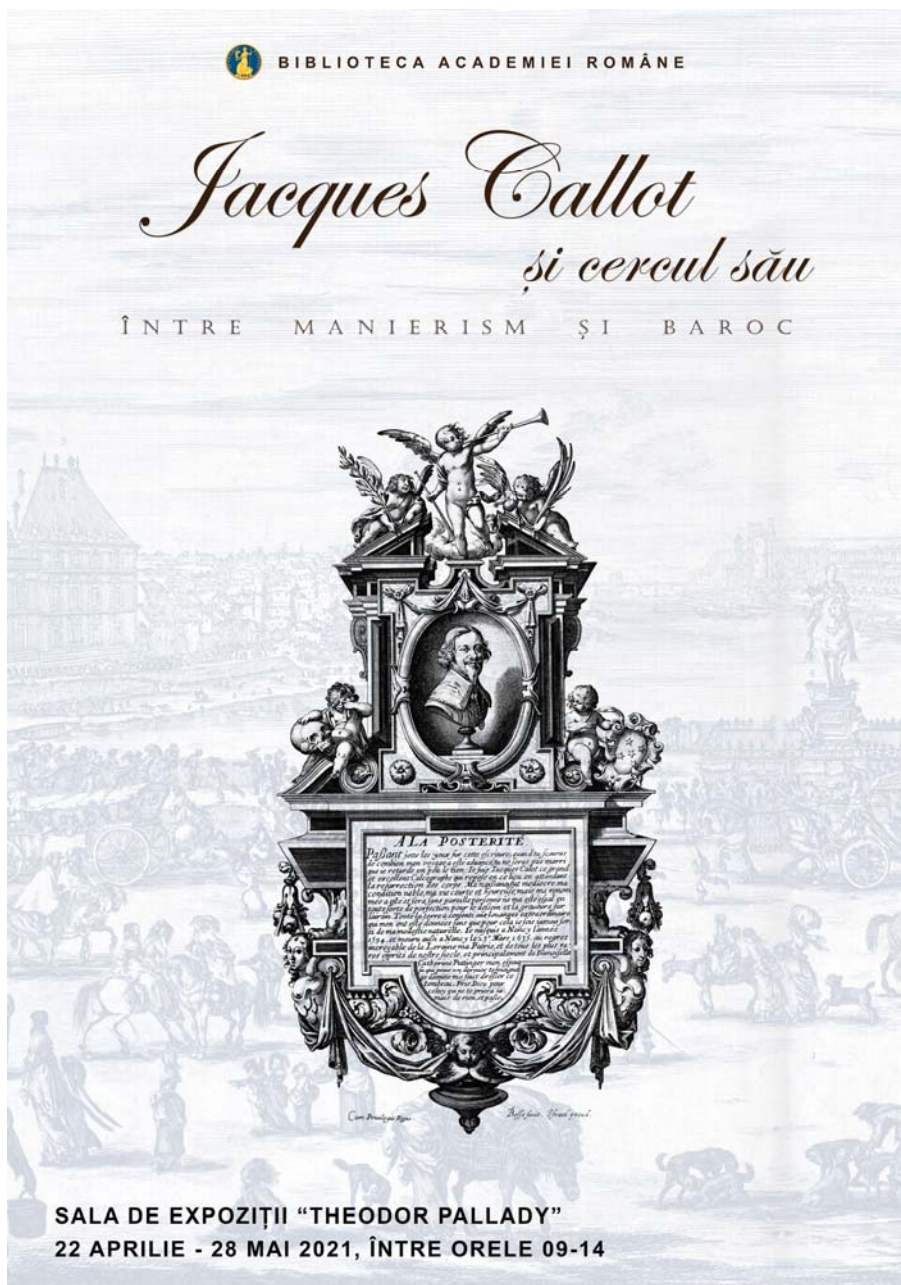


Fig. 1. Afișul expoziției, reproducând lucrarea lui Abraham Bosse, *Epitaful lui Jacques Callot*, [1635], gravură în acvaforte pe hârtie cu filigran, 240 x 140 mm, BAR inv. 11148 (cat. 130).

¹ Titlu ce apare pe afiș și pe coperta catalogului expoziției (vezi Fig. 1). În schimb, în comunicatul de presă transmis în data de 21 aprilie 2021 de Biroul de comunicare al Academiei Române, titlul era ușor modificat: *Jacques Callot și cercul său. De la manierism la baroc*. Vezi: <https://bibliacad.ro/expo2021JacquesCallot.html> (accesat 1 iunie 2021).



Fig. 2. Imagine din expoziția Jacques Callot și cercul său. *Între Manierism și Baroc*. Foto: Eduard Andrei.

Reunind peste 100 de gravuri din secolele XVII–XVIII, provenind din colecțiile Cabinetului de Stampe al BAR, expoziția și-a propus să redescopere anvergura operei artistului francez Jacques Callot (1592–1635), unul dintre cei mai importanți gravori și desenați europeni ai secolului al XVII-lea, care a excelat în tehnica acvaforte și a cărui influență se va resimți până în secolul al XVIII-lea. Din punct de vedere al evoluției stilurilor, expoziția acoperă o perioadă care, așa cum o indică și titlul, merge de la Manierism (ca etapă de tranziție între Renaștere și Baroc) la Barocul dominant în secolul al XVII-lea (și reverberațiile acestuia în Rococo-ul secolului al XVIII-lea).

Expoziția a fost însoțită de un consistent catalog (250 p.) realizat de Cătălina Macovei², cuprinzând 229 de ilustrații, atât cu lucrările aflate în patrimoniul Cabinetului de Stampe al BAR (doar acestea fiind prezente în expoziție), cât și cu câteva piese din colecțiile Muzeului Național de Artă al României (MNAR), relevante pentru tematică.

Lectura catalogului este extrem de utilă pentru înțelegerea contextului socio-politic, cultural și religios în care s-a format și a lucrat Jacques Callot, contribuind substanțial la aprofundarea recepției operei.

Jacques Callot s-a născut în 1592 la Nancy, pe atunci capitala ducatului Lorenei, ca fiu al lui Jean Callot, herald (ofițer însărcinat cu anunțarea unor ceremonii) și Renée Callot (născută Bruneault). Potrivit legendei vehiculate de André Félibien (istoriograful regelui Ludovic al XIV-lea)³, la vârsta de 12 ani Callot a fugit de acasă la Florența. După stagii succesive de ucenicie în atelierelor mai multor artiști – între care, la Roma, Philippe Thomassin, care l-a învățat să lucreze în dăltiță, și, la Florența, Antonio Tempesta, cel care l-a inițiat în tainele gravurii în acvaforte – Callot a devenit artist de curte al Marelui Duce de Toscana, Cosimo al II-lea de Medici, care l-a găzduit în Palatul Uffizi și i-a adresat numeroase comenzi, care, cu timpul, i-au adus celebritatea. Printre acestea se numără: *Portretul lui Francisco de' Medici* (1614, cat. 28) (Fig. 3); *Vie de Ferdinand I^{er} de' Medici / Viața lui Ferdinand I de' Medici* (1615–1620, cat. 29–30; ciclu la care au lucrat mai mulți artiști și pentru care Callot a executat 16 planșe); seriile *La Guerre d'Amour / Războiul amorului* (în expoziție figurează planșa *Defilarea. Intrarea cailor Asiei și Africii*, cat. 31, episod din Carnavalul de la Florența) și *La Guerre de Beauté / Războiul frumuseții* (ambele din 1616); ciclul *Caprices / Capricii* (1617, cat. 34–36), dedicat lui Lorenzo de' Medici, și *La Foire d'Impruneta / Târgul din Impruneta* (1620, cat. 42), gravură considerată capodopera perioadei florentine, datorită compoziției savant elaborate, cu peste 1000 de personaje miniaturale, eșalonate pe mai multe planuri, cu contraste puternice în prim-plan și atenuate treptat spre fundal pentru a reda perspectiva. Subiectul sărbătorii populare (târgul anual

² Cătălina Macovei, *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc*, BAR, București, 2021.

³ André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (6 vol.), Ed. Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris, 1666–1688 (republ. 1725).

ce avea loc la data de 18 octombrie în satul Impruneta, din apropierea Florenței, cu ocazia procesiunii religioase prin care se venera „Madona cu Spini” – icoană din biserica locală, despre care se credea că e făcătoare de minuni și că ar fi fost pictată chiar de evanghelistul Luca) contrabalansează ceremoniile aristocratice curtenești, elitiste, artificiale și fastuoase, care domină în creația artistului și care vor defini „spectacolul baroc”, de la divertisment la propagandă politică în slujba puterii.



Fig. 3. Jacques Callot, *Portretul lui Francisco de' Medici*, [1614], gravură în dălțiță, 215 x 150 mm, MNAR inv. 1028 (cat. 28). Foto: BAR.

A doua perioadă a creației lui Callot s-a desfășurat cu precădere la Nancy, între anii 1621, când artistul a fost nevoit să se întoarcă în orașul natal (după decesul protectorului său, Cosimo al II-lea) și 1635 (când a survenit propria-i moarte, la numai 43 de ani).

În ciuda unei vieți curmate prematur, Jacques Callot a lăsat o operă impresionantă prin calitate și cantitate (sunt cunoscute peste 1400 de gravuri ale sale), cu o influență majoră asupra artiștilor contemporani și din următoarele generații. În acest sens, expoziția a încercat să pună în evidență atât sursele care au contribuit la formația lui Callot, cât și, mai ales, rețeaua europeană de confluente și influențe generată de opera sa. Ca urmare, pe lângă lucrările lui Callot (cat. 28–129), expoziția a cuprins lucrări ale emulilor săi, între care masiv reprezentat a fost gravorul toscan Stefano della Bella (1610–1664).

Dintre lucrările lui Callot din expoziție se remarcă savurosul ciclu intitulat *Gobbi* (sau *Cocoșati*, *Pigmei*, *Pitici grotești*) (1616, cat. 75–93), inspirat de piticii cocoșati care funcționau ca bufoni la Curtea toscană, combinând grotescul cu comicul (Fig. 4). Ciclul pare să caricaturizeze defectele morale oglindite prin deformări anatomice, așa cum se va întâmpla mai târziu, în secolul al XIX-lea, în opera lui Honoré Daumier (portretele de politicieni).



Fig. 4. Jacques Callot, *Cântărețul din flajeolet* (seria *Gobbi*), [1616], gravură în acvaforte, completată cu dăltiță, 62 x 86 mm, BAR inv. 32773 (cat. 90). Foto: BAR.

La fel de spectaculos, ciclul *Balli di Sfessania* / *Dansurile de Sfessania*⁴ (cca 1622, cat. 50–73) este un adevărat „catalog” al personajelor teatrului *commedia dell’arte*, fiecare planșă având ca protagoniști, în prim-plan, câte o pereche de dansatori.

De o debordantă imaginație sunt și lucrările din ciclul *Le Combat à la barrière* / *Lupta la barieră*⁵ (1627, cat. 95–98), realizate cu ocazia Carnavalului din 16 februarie, organizat în onoarea Ducesei de Chevreuse, iubita lui Carol al IV-lea de Lorena. Serbarea, care s-a desfășurat în piața Carrière din Nancy (ca spectacol public) și în sala Saint-Georges a palatului ducal (ca spectacol privat), i-a prilejuit lui Callot crearea unor imagini fabuloase, în care se împletesc realul și fantasticul, spiritul cavaleresc și cel carnavalesc. În expoziție au fost prezentate pagina de titlu (cat. 95) și una dintre cele 10 planșe ale ciclului, *Intrarea lui Carol al IV-lea* (cat. 98), din colecția BAR, cărora în catalog li s-au adăugat două planșe din colecția MNAR, reprezentând intrări triumfale: *Intrarea domnilor Couvonge și a domnului Chalabre* (cat. 97), cu un car alegoric în formă de dragon, demoni terestri și înaripați, și *Intrarea domnilor Vancourt, Tyllon și Marimont* (cat. 96), cu personajele reprezentate în picioare pe spatele unor monștri marini uriași (Fig. 5). Se pot decela aici, ca și în cele trei *Intermedii* (1617; *Al doilea intermediu*, cat. 32, lucrare dintr-o colecție particulară) influențe ale imaginarului fantastic din opera flamanșilor Bosch, Brueghel cel Bătrân sau Gillis Coignet.

De asemenea, rețin atenția planșele din ciclurile de gravuri care documentează două evenimente istorice, *Le Siège du fort de Saint-Martin dans l’île de Ré* / *Asediul citadelei Saint-Martin din insula Ré* (cat. 99–104) și *Le Siège de La Rochelle* / *Asediul orașului La Rochelle* (cat. 105–110), cel de-al doilea fiind o consecință a primului: după respingerea atacului britanic din insula Ré (1627), regele Franței catolice,

⁴ *Sfessania* – denumirea malteză, preluată la Neapole, a dansului cunoscut ca *Moresca* (ce simboliza conflictul dintre mauri și creștini). Apud Cătălina Macovei, *op. cit.*, p. 37.

⁵ *Lupta la barieră*, așa cum apare ilustrată într-una dintre planșele ciclului, este o luptă între combatanți pedestri, în costume de cavaleri, cu căști și panașe, separați de o barieră aflată în mijlocul sălii (asemenea unui fileu la terenurile de tenis), la distanță de o lance.

Ludovic al XIII-lea, ordonă asediul orașului La Rochelle, important bastion al protestantismului, unde își trimite trupele comandate de cardinalul Richelieu, conflictul finalizându-se cu capitularea orașului protestant (1628)⁶. Fiecare ciclu conține câte șase planșe, din care se pare că artistul a gravat doar patru, finalizate în 1631. Văzute împreună, planșele constituie un ansamblu unitar, ce surprinde prin caracterul cartografic și perspectiva plonjeantă (*à vol d'oiseau*) în care sunt redată registrul țărmului și cel marin, cu o desfășurare epică a trupelor de infanterie și, respectiv, a vaselor de luptă.



Fig. 5. Jacques Callot, *Intrarea domnilor Vancourt, Tyllon și Marimont* (seria *Le Combat à la barrière*), [1627], gravură în acvaforte, 147 x 222 mm, MNAR inv. 1022 (cat. 96). Foto: BAR.

Lucrărilor de pe pereții și panourile sălii de expoziție li s-au adăugat câteva exponate prezentate în vitrine atent amenajate: ediții bibliofile ale unor volume în care au apărut reproduse gravuri ale artiștilor selectați, „accessorizate” cu instrumente de gravură și desen (dălțițe, ace, penițe), obiecte din ambianța unui atelier (călimări de tuș sau *presse-papiers*). Într-una dintre vitrine au fost expuse și 32 (din cele 52) de cărți de joc compunând pachetul *Gioco di Geografia / Jocul Geografiei*⁷, ilustrate de Stefano della Bella și imprimate de Florent de Comte (acvaforte colorată de mână, cat. 159–190).

Cătălina Macovei, curatorul expoziției, a declarat: „Oprindu-ne asupra unor gravuri importante în creația artistului, am încercat să reliefăm influențele școlilor germane, flamande, olandeze, italiene și franceze, de unde Callot și-a extras seva creativă, conferind repertoriului său iconografic verva și ingeniozitatea care i-au uimit pe contemporani și nu numai”.

Secțiunea de ilustrații a catalogului nu reflectă însă cu claritate criteriul (aparent cronologic și geografic) după care se succed operele artiștilor, neexistând o demarcare între artiștii care l-au influențat pe Callot / precursori, surse de inspirație, Callot însuși și cei pe care el i-a influențat / emuli, continuatori⁸. Ar fi

⁶ Cele două asedii – opunând armatele franceză și engleză și soldate cu victoria francezilor – sunt episoade din așa-zisul „Război de 30 de ani” (1618–1648, serie de conflicte armate care au divizat Europa în bătălia pentru hegemonie religioasă dintre catolicism și protestantism).

⁷ Alături de *Jocul Mitologiei*, *Regine Renumite* și *Regii Franței*, acesta era unul dintre cele patru jocuri de cărți compuse de literatul Jean Desmarets de Saint-Sorlin, la ordinal cardinalului Mazarin, pentru a-l instrui pe Ludovic al XIV-lea copil.

⁸ În catalog, artiștii se succed nediferențiat astfel: Hans Burgmair, Lukas Cranach cel Bătrân, Ludolph Büssinck, Friedrich Brentel, Jacob de Gheyn II, Dominicus Custos, Nicollo della Casa, Enea Vico, Franciscus Villamena, Nicolas Béatrizet, Antonio

fost poate utilă și includerea, la finalul catalogului, a unei liste a ilustrațiilor, cu datele esențiale ale lucrărilor, pentru a da cititorului o imagine de ansamblu rapidă.

Textul introductiv al catalogului (pp. 3–38), semnat de Cătălina Macovei, face o subtilă analiză a evantaiului tematic al lucrărilor artistului, prezentate în contextul epocii, și pune accentul pe Callot ca artist de curte – al ducatului toscan și al celui loren, înrudite dinastic –, autor al unei arte aulice, la granița dintre Manierismul tardiv și Barocul timpuriu; prin ciclurile de gravuri dedicate sărbătorilor și ceremoniilor de la aceste curți, opera lui Callot reflectă „universalitatea artei *spectacolului*” și se impune „prin transcenderea realului, a profanului spre sacru” (p. 3).

Ar fi meritat insistat și asupra inovațiilor tehnice pe care Callot le-a introdus în arta gravurii: folosirea vernis-ului dur, împrumutat din recuzita atelierelor lutierilor florentini (vernis care se usucă și se întărește rapid, în locul celui moale, utilizat până atunci de gravori), a dălțiței cu vârful teșit (fr. *échoppe*), precum și a procedurii „mușcăturilor multiple”, constând în introduceri succesive ale plăcii de cupru în baia de acid pentru a obține adâncimea dorită, mai mică sau mai mare, a ductului liniei, deci a încerneluirii – inovații care au fost apoi difuzate în întreaga Europă prin volumul discipolului său, Abraham Bosse (1602–1676), *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux-fortes, & des vernis durs & mols*, publicat în 1645. În catalogul expoziției se menționează, într-adevăr, dar în treacăt, că „gravurile [din ciclul *Capricii*] sunt lucrate în noul procedeu inventat de Callot, verniul dur, în care reușește să redea forme microscopice, folosindu-se, după cum se presupune, de un microscop sau o lupă galileeană” (p. 31; informație reluată succint la p. 69 și p. 78) și că Bosse a popularizat „inovațiile tehnice în acvaforte” (p. 172) ale lui Callot prin cartea sa, fără însă că acestea să fie detaliate.

Nu în ultimul rând, este de semnalat o lacună din bibliografia catalogului, anume monografia dedicată artistului de Dumitru Dancu⁹.

Cu toate acestea, expoziția *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc* și catalogul aferent reprezintă cel mai documentat și amplu demers de până în prezent din România de repunere în valoare a operei artistului.

Eduard Andrei

A 23-a Adunare Generală a RIHA (The International Association of Research Institutes in the History of Art), 28 octombrie 2021

Deși pentru anul 2021 fusese stabilită Viena ca loc de întâlnire a directorilor de institute de istoria artei pentru a 23-a Adunare Generală a RIHA, condițiile sanitare au făcut imposibilă îndeplinirea deciziei luate cu un an în urmă. Așa că Adunarea Generală s-a desfășurat, din nou, online. Convocarea fusese făcută pentru orele 20 ale Europei Centrale și Vestice (orele 21 în România).

Față de anul anterior când totul a decurs în cele mai bune condițiuni, anul acesta conectarea a fost foarte defectuoasă. Nu numai noi am avut probleme ci și Juana Cunha de la Lisabona și Herbert Karner de la Viena, care au reclamat, la începutul întâlnirii, prin mesaje, acest lucru. Personal nu am putut vedea pe nici unul dintre colegii prezenți: pe ecranul computerului apăreau doar icoanele cu numele lor dar nu și chipurile!

Singura parte vizibilă a ședinței a fost raportul bugetar pe anul 2020 și perspectivele anului curent, făcute de trezorierul suedez Martin Olin. Situația financiară a fost proiectată pe ecran și am aflat că, anul anterior au fost adunați 23.000 euro din cotizațiile membrilor organizație iar anul acesta 23.500 euro. Cheltuielile de editare pentru *RIHA Journal* au consumat cel mai mult din această sumă, anume, 21.000 euro. S-a făcut, însă, economie de 1.000 euro prin faptul că adunarea generală a anului trecut nu a putut avea loc și, implicit, nu s-a organizat recepția tradițională, cu gustări și băuturi rafinate.

Tempesta, Alfonso Parigi, Étienne Delaune, Jacques Bellange, *Jacques Callot (subl. ns., E.A.)*, Abraham Bosse, Pierre Brebiette, Stefano della Bella (între lucrările acestui artist și cele ale următorului sunt inserate două lucrări de un gravor anonim, cat. 205–206, care nu se regăsesc însă în *Cuprins*-ul catalogului), François Chaveau, Israël Silvestre, Jean Le Pautre, Sébastien Le Clerc, Jacques Lubin, Pérelle Adam, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (la numele franceze am adăugat diacriticele care lipseau în original).

⁹ Dumitru Dancu, *Callot*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Alte cheltuieli inerente au fost acelea cu întreținerea paginii web, 5.000 euro pentru intervalul 2019–2021 și 200 euro costurile întreținerii contului bancar. Adunarea Generală a aprobat, prin vot deschis, raportul anual al trezorerului.

Au urmat alegerile pentru o nouă secretară pentru că, Véronique van de Kerckhof a trebuit să demisioneze deoarece instituția la care lucra ca director, *Musea en Erfgoed – Rubenianum* din Antwerpen, a fost asimilată de Casa Rubens (Rubenshuis) iar ea a devenit curator la Muzeul Mayer van den Bergh. Secretara demisionară a ținut o alocuțiune de bun-rămas, de mulțumiri aduse colaboratorilor direcți și tuturor membrilor RIHA dar și de explicare a situației sale, care nu-i mai permitea să păstreze această poziție. Pentru a prelua secretariatul a candidat Joana Cunha Leal. Santiago Alcolea, vocalul director al institutului din Barcelona, a propus, ritos, să fie aleasă doar interimar, pentru un an, până la noile alegeri de președinte ce vor avea loc în 2022. Dar adunarea a decis, cu 24 de voturi pentru, să funcționeze timp de 3 ani de acum înainte.

După a scurtă pauză, Ulrich Pfisterer de la institutul din München, care este editor al *RIHA Journal*, și-a prezentat raportul dar, din acel moment, legătura s-a întrerupt și, în pofida tuturor eforturilor de a ne reconecta, a fost imposibil să o facem. Așa că am pierdut ultima ședință cu detaliile despre recente titluri publicate în periodicul online al organizației dar și informațiile privind starea importantului proiect inițiat de Éric de Chasse de la Paris, „History of the Visual Arts in Europe” precum și finalul, cu tradiționala ciocnire a unui pahar de băutură, de bun-rămas. Ulterior, din corespondența cu fosta secretară Véronique van de Kerckhof, am aflat că următoarea întâlnire, în 2022, este programată, pentru a treia oară la Viena. Să sperăm că, măcar la anul, ne vom putea întâlni față în față!

Adrian-Silvan Ionescu

A 39-a ediție a Conferinței anuale Oracle la București (3–5 noiembrie 2021)

În sfârșit, a 39-a ediție a Conferinței anuale Oracle a avut loc după ce a fost amânată un an din cauza pandemiei! Chiar și această ediție, până în ultimul moment, a fost în pericol de a fi anulată însă până la urmă a avut loc la București între 3–5 noiembrie 2021, cu o participare mai restrânsă. Organizatori au fost Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, și cercetătorii Marian Țuțui și Eduard Andrei iar sala de consiliu a Academiei Române și Jockey Club Român au găzduit cele două sesiuni ale conferinței. În comparație cu edițiile anterioare, putem considera aceasta un Oracle de buzunar (a pocket size Oracle).

Oracle este o reuniune informală a specialiștilor în fotografie, a curatorilor de expoziții de fotografie și a istoricilor acestei arte. Chiar în condiții vitrege de pandemie, au luat parte și anul acesta la eveniment specialiști reputați de pe mai multe meridiane: SUA, Marea Britanie, Germania, Cehia și Grecia. Participanții străini la conferință au fost: Hans Christian Adam, istoric al fotografiei din Germania; Robin O'Dell, curator al colecțiilor de fotografii ale Muzeului de Artă din Saint Petersburg (Florida); Ami Bouhassane, codirector al Penrose Collection și al Farleys House & Gallery din Marea Britanie; Steve Yates, expert în fotografia de avangardă, fondator și curator al colecției de fotografie de la Muzeul de Artă din Santa Fe (New Mexico); William Messer, istoric american al fotografiei din Cincinnati și curator independent și expert în arta fotografică europeană; Petra Trnková-Schlosser, istoric al fotografiei și cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe din Praga; Alikí Tsirgialou, curator al colecției de fotografii a Muzeului Benaki din Atena; Graham Howe, curator, istoric al fotografiei și colecționar australian, fondator și CEO al Curatorial Assistance, Inc., o organizație de servicii muzeale specializată în expoziții itinerante cu sediul în Pasadena, California; Suzie Katz, expertă în fotografie și președintă fondatoare a PhotoWings din San Francisco. Printre specialiștii români prezenți la conferință s-au numărat, alături de organizatori, Aurelian Stroe, fotograf și arhivist, Eugen Negrea, președintele Asociației Artiștilor Fotografi din România, Adriana Dumitran, istoric al fotografiei și curator al colecțiilor speciale ale Bibliotecii Naționale, Cătălin Nicolae, arheolog la Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” și doctorand la Institutul de Istorie „N. Iorga”.



Fig. 1, 2. Imagini din Aula Academiei Române cu participanții la a 39-a ediție a ORACLE, București, 3-5 noiembrie 2021, foto A.S.I. și A. Stroe.



Fig. 3. Fotografie de grup în grădina Academiei Române (în prim plan), de la stânga la dreapta: Marian Țuțui, Eduard Andrei, Alikı Tsırgıalou, Hans Christian Adam, Bill Messer, Adrian-Silvan Ionescu, Steve Yates, Ami Bouhassane, Suzie Katz, Petra Trnkova-Schlosser, Cătălin Nicolae; (în prim-plan așezați): Aurelian Stroe, Robin O'Dell, Graham Howe.



Fig. 4. Fotografie de grup în fața Jockey Club, de la stânga la dreapta, în plan secund: Eduard Andrei, Cătălin Nicolae, Suzie Katz, Adrian-Silvan Ionescu, Robin O'Dell, Steve Yates, Ami Bouhassane, Hans Christian Adam, Marian Țuțui, Adriana Dumitran, Bill Messer, Graham Howe, Petra Trnkova-Schlosser, Aliko Tsiargialou.



Fig. 5. ORACLE Book exhibition, Jockey Club, 5.11.2021, foto Silvan.

În prima zi, după tradiționala prezentare a fiecărui participant (în pofida faptului că majoritatea se cunosc bine între ei) s-au stabilit patru subiecte de discuție: scopul și viitorul Oracle, educația, digitalizarea și cercetarea. De asemenea, participanții au vorbit despre activitatea instituțiilor pe care le reprezintă, ca și despre preocupările lor personale. Cea de a doua azi a devenit chiar antrenantă. Abordând problema educației, Graham Howe a întrebat pe colegii curatori de galerii de fotografie câtă informație se poate scrie pe panourile explicative ale expozițiilor de fotografie. Textele au în general între 30–100 de cuvinte iar un vizitator poate petrece 3–5 minute în fața unui exponat. Problema este dacă în condiții de pandemie nu ar trebui făcută o schimbare în sensul scurtării timpului pe care vizitatorul îl petrece în fața unei fotografii. Steve Yates a vorbit despre suprapunerea unor funcții și expertize pe care le poate avea un specialist în fotografie mai ales în ziua de azi: curator, profesor universitar, critic, cercetător și a dat ca exemplu în acest sens pe Adrian-Silvan Ionescu. Graham Howe s-a pronunțat pentru o extindere a membrilor Oracle prin

cooptarea unor noi membri, în special mai tineri. Ami Bouhassane a observat că a coopta membri mai tineri, de pildă sub 30 de ani, ar putea fi dificil de realizat din cauza problemei finanțării participării la conferințe. Bill Messer a lansat întrebarea cum va evolua activitatea curatorială în viitor, dacă nu cumva curatorul va deveni un conservator sau un comisar de expoziție. Pe de altă parte, el a observat o criză de critici, astfel încât curatorii scriu ei înșiși studiile din cataloage. Atunci când Petra Trnková-Schlosser a opinat că poate ar fi necesar un congres academic, incluzând comunicări științifice, odată la 3 sau 5 ani, Steve Yates a precizat că nu se dorește ca această reuniune să devină birocratică, să aibă președinți, secretariat etc. La rândul său, Adrian-Silvan Ionescu a adăugat că Oracle nu este un club exclusivist și nici nu se plătește vreo cotizație. Suzie Katz a sintetizat afirmând că Oracle este o „întrunire intelectuală” iar Robin O’Dell a indicat ca scopuri organizarea de expoziții și organizarea de conferințe conform opțiunii gazdei, așa cum a precizat din nou Steve Yates. Tot el a evocat constituirea Oracle, la începuturi, acum 39 de ani, ca o întrunire a specialiștilor americani în fotografie în orașul Oracle din Arizona la care firma Polaroid a plătit cheltuielile de participare, întrunire care a devenit curând internațională, dar fără susținerea financiară a firmei respective. Într-o pauză, după vechile cutume ale întâlnirii, William Messer a interpretat imnul Oracle (The Oracle Anthem), intonat pe aria „La Donna e mobile” din opera *Rigoletto* a lui Giuseppe Verdi, dar de fiecare dată cu un text adaptat locului de desfășurare. În cazul de față versurile au fost compuse, glumeț, de Adrian-Silvan Ionescu¹. Ca totdeauna, a fost organizată o expoziție de carte de specialitate unde participanții și-au prezentat recentele producții editoriale.

¹ ROMANIAN ORACLE ANTHEM 2021

Welcome to Oracle!
 Welcome to Oracle,
 It’s just a miracle
 That we can finally meet
 After that damned Covid...
 In old Town Bucharest,
 Where everyone is guest
 To **Jariștea**, exquisite pub,
 Where stakes and wine you will all drub,
 For here they are quite plenty
 You may drink glasses, twenty
 If you are tough enough
 And don’t care for your ass...
 Soon we’ll travel away,
 I’d like no one to sway
 When entering Bran Castle
 Where Count Dracula bustle
 With his black and red cape -
 He knows well that you tape! –
 Inviting you to taste
 A dram, for special guests,
 Of nice, strong *palinka*,
 Just to begin „masa”. (meal, dinner)
 While here in Wallachia
 And in Transylvania,
 You have to taste, at least
 Once, our niceties:
Jumări with *mămăligă*,
Ciorbă and *tochitură*,
Mici, *sarmale*, *mousaka* –
 For me? Just *zakouska*,
 Or caviar d’aubergines
 Which are all safe, vegan meals...
Ghiveci, *iahonii* and *lipii*,
 Not to get so slim daily!

Vivat to Oracle,
 For its favourable,
 To our appetite
 And our thirst, all right!

Silvan, bard, Ossian’s great-great-great-grandson
 May 20, 2021

Gazdele acestei a 39-a conferințe Oracle au pregătit oaspeților și un program cultural, care a inclus o vizită la cabinetul de fotografie din cadrul colecțiilor speciale ale Bibliotecii Naționale, unde au avut drept gazdă pe Adriana Dumitran, o vizită la expoziția MultiMedia de la Căminul Artei unde au fost întâmpinați chiar de către curator, Roxana Trestioreanu, cadru universitar la Universitatea Națională de Arte în Departamentul Foto-video și Imagine Computerizată, și chiar un concert la Atheneul Român susținut de Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu” conduse de dirijorul britanic Jonathan Berman și beneficiind de concursul pianistului Daniel Ciobanu.

O parte din oaspeți a participat pe 6 și 7 noiembrie și la un program Post-Oracle organizat cu ajutorul firmei Impact Interaction SRL și directoarei acesteia, Cristina Tănăsescu, când grupul s-a deplasat cu un autobuz la Urlați la Muzeul Conacul „Bellu” unde au putut vedea între altele fotografii vechi realizate de Alexandru Bellu (1850–1921) și au vizitat apoi Casa Hagi Prodan din Ploiești, Castelul Peleş, Castelul Bran și Muzeul civilizației urbane din Brașov.

Ca organizatori suntem mândri că am putut pregăti și găzdui conferința în ciuda pandemiei și a tuturor dificultăților și restricțiilor. Ba chiar se pare că a fost vorba despre o ediție care s-a bucurat de un succes deosebit și poate nescontat în împrejurările date. Pentru a certifica acest lucru vom reda doar o singură apreciere, cea a lui Graham Howe: „Am demonstrat că dimensiunea nu contează. Aceasta a fost una dintre cele mai bune întâlniri Oracle pentru mine, datorită dimensiunii sale mai mici. Am putut avea conversații mai profunde cu fiecare dintre membrii grupului nostru și să vă cunosc pe fiecare dintre voi mult mai bine decât dacă am fi fost într-un grup de 100. Am putut avea discuții cu toții și trebuie să spun că de această dată nu a fost nimeni care să încerce să domine discuțiile, așa cum s-a întâmplat adesea în întâlnirile anterioare Oracle.”

Marian Țuțui

Un premiu binemeritat

În cadrul unei ceremonii speciale programată la finalul Simpozionului de istorie și civilizație bancară „Cristian Popișteanu”, ediția a XXIX-a, desfășurată la Clubul Băncii Naționale a României, pe 1 iulie 2021, au fost decernate premiile Fundației Culturale „Magazin Istoric” pentru cele mai importante contribuții în domeniul cercetării istorice publicate în anii 2019 și 2020. Între lucrările laureate s-a aflat și *Dicționarul pictorilor din România, secolul al XIX-lea* (Ed. Oscar Print, București, 2020). Acestui necesar și valoros instrument de lucru elaborat de competentul și pasionatul colectiv de cercetători ai Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din cadrul Compartimentului Arte vizuale și arhitectură modernă și contemporană – format din dr. Eduard Andrei, drd. Ioana Apostol, drd. Virginia Barbu, dr. Ramona Caramelea, dr. Olivia Nițș și dr. Corina Teacă, sub atenta coordonare a lui Adrian-Silvan Ionescu – i-a fost acordat Premiul „George Oprescu”. Premiul a constat dintr-o diplomă, o medalie din tombac, care, pe avers reproduce sigiliul domnesc al lui Mihai Viteazul (ce este, de fapt, sigla prestigioasei reviste) iar pe revers este consemnat, în exergă, textul: „Banca Națională a României; Iulie 2021 – și în mijloc – Premiul Fundației Culturale Magazin Istoric” și un modest onorariu. Dar nu acesta este important, ci faptul că eforturile noastre au fost remarcate și lucrarea a fost considerată demnă pentru laurii ce i-au fost acordați!



Distincții binemeritate

Domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” a fost distins cu Medalia Aniversară „Centenarul Marii Uniri”.

În decretul Nr. 1137 din 25 noiembrie 2021, publicat în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, Nr. 1129/26.XI.2021, p. 4 – document semnat de Președintele României, Klaus-Werner Iohannis și contrasemnat de primul ministru, Nicolae-Ionel Ciucă – se precizează că medalia a fost acordată „ca semn de apreciere pentru efortul depus în vederea păstrării și promovării memoriei evenimentelor și participanților la înfăptuirea unității naționale și a statului român modern, contribuind la apărarea și perpetuarea valorilor în numele cărora s-a înfăptuit Marea Unire”.



Această distincție onorează atât beneficiarul cât și institutul nostru care s-a remarcat prin contribuția sa la studierea și păstrarea tradițiilor culturale și artistice ale epocii Marii Unirii.

Comisia Națională de Heraldică de pe lângă Președintele Republicii Moldova i-a conferit domnului dr. Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, crucea „Meritul Heraldic”.



În brevetul nr. 009 emis în baza deciziei Comisiei Naționale de Heraldică nr. 268–V.01 din 1 decembrie 2020 este indicat faptul că distincția se acordă „în semn de apreciere a meritelor deosebite în elaborarea și implementarea politicilor în domeniul simbolurilor publice și contribuție substanțială la promovarea și valorificarea heraldicii naționale”.

