

MARIAN ȚUȚUI, AURELIAN STROE (coordonatori), *In Honorem 70 Adrian-Silvan Ionescu. Colecție de studii și amintiri despre Adrian-Silvan Ionescu*, Oscar Print Editură/Tipografie, București, 2022, 567p. + il.

În anul 2022 profesorul Adrian-Silvan Ionescu a împlinit frumoasa vârstă de 70 de ani (Mulți sănătoși înainte!) ocazie cu care, sub coordonarea domnilor Marian Țuțui și Aurelian Stroe, i-a fost dedicat un frumos volum omagial, care face obiectul modestei noastre prezentări. Apărut la Editura Oscar Print din București, care și-a făcut un obicei în ultimii ani în a edita admirabile lucrări dedicate istoriei artei, într-o ținută grafică excelentă, cu numeroase ilustrații color pe hârtie de cea mai bună calitate, volumul adună un număr de 23 de studii care acoperă majoritatea domeniilor de interes ale sărbătoritului.

Dintru-început se cuvine să remarcăm frumoasa ilustrație a copertilor unu și patru, pe care se găsesc fotografiile unor splendide piese din patrimoniul triburilor indigene din America de Nord provenind din chiar colecția profesorului Adrian-Silvan Ionescu, autoritate de necontestat în istoriografia românească (și chiar est-europeană) în privința istoriei zburătoare a Vestului Sălbatic.

Volumul, împărțit judicios în mai multe secțiuni, este deschis de o introducere consistentă ce cuprinde un bine-meritat *Laudatio* (p. 9–156). Profesori, prieteni apropiați și colegi semnează cele șapte evocări – începând cu regretatul Răzvan Theodorescu și încheind cu frumoasa dedicație a poetei Ioana Ieronim. Alături de ei deapănă amintiri pline de savoare și întâmplări din alte vremuri acad. Constantin Bălăceanu-Stolnici, soții Dorothy și Glee E. Wilson de peste ocean, Aurelian Stroe, Cristian Brăcăcescu și Bedros Horasangian. La toate acestea se adaugă *Tabula Gratulatoria* (p. 61–66), *Reperete biografice* alcătuite de Aurelian Stroe (p. 67–72) și impresionanta *Listă de lucrări* (p. 101–156). Poate partea cea mai interesantă a acestei prime secțiuni este însă „Indiscretul interviu” (p. 73–100) luat de Marian Țuțui chiar profesorului Adrian-Silvan Ionescu. Cele 12 întrebări meșteșugite adresate creionează auto-portretul unui caracter excepțional, al cercetătorului neobosit, al veșnicului curios, al călătorului prin preeria nord-americană, totdeauna elegant, pendulând continuu între sec. 19 și sec. 20. Cu umor și sinceritate, Adrian-Silvan Ionescu ni se dezvăluie într-o suită de călătorii în timp și spațiu, de la vremea fericită a copilăriei și revistelor *Vaillant* și *Pif* la atmosfera sufocantă a Bucureștiului anilor '80 ai secolului trecut, poposind prin arhive și colecții, vizitând muzeele Vestului american și ale Europei clasice, acumulând, construind, publicând, adevărată

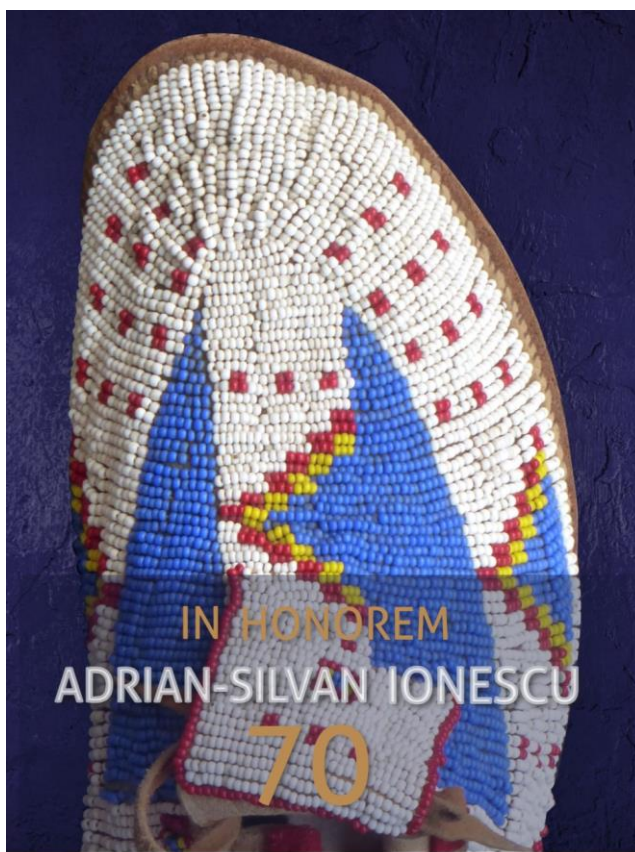


Fig. 1. Coperta volumului.

profesie de credință a unui istoric de artă complet. Figura luminoasă și personalitatea creativă a tatălui, artistul Silvan, profesorii Ion Frunzetti și Paul Cernovodeanu (conducătorul lucrării sale de doctorat) sunt evocați cu căldură și recunoștință, alături de numeroși alții, profesori sau camarazi pe câmpurile de bătălie de la Waterloo, Austerlitz, Passchandaele sau Gettysburg. Nu doar amintirile fac subiectul discuției, ci și planurile de viitor, între care figurează la loc de cinste o „Istorie a fotografiei românești” (de care avem atâta nevoie!) la care s-ar putea adăuga, spunem noi, după citirea acestor evocări, și un volum de *Memorii*.

După partea introductivă, prima secțiune a volumului este dedicată istoriei artei (p. 159–244), cuprinzând șase studii datorate Alexandrei Crăciun (p. 161–168), Cătălinei Macovei (p. 169–186), lui Constantin I. Ciobanu (p. 187–202), Ruxandrei Dreptu (p. 203–214), lui Roger Fayet (p. 215–236) și Ioanei Vlasiu (p. 237–244). Sunt prezentate analize privind pictura lui Caravaggio sau a lui Theodor Aman, reprezentările cartografice ale Țărilor Române în perioada medievală, dar și un foarte interesant și substanțial eseu despre apariția conceptului de artă elvețiană sau o nouă contribuție privind universul brâncușian bazată pe documente din arhiva Institutului de Istoria Artei, printre altele. Constantin I. Ciobanu discută pe marginea programului iconografic al bisericii din Lujeni, ctitorie a boierului Teodor Vitold, important monument de artă bisericească medievală, aflat astăzi pe teritoriul Ucrainei, propunând noi ipoteze de lucru și deslușiri privind istoriografia monumentului.

A doua secțiune a volumului, și cea mai întinsă, este dedicată Istoriei fotografiei (p. 245–362), subiect predilect al cercetărilor profesorului Adrian-Silvan Ionescu în ultimele decenii. Secțiune consistentă, cuprinzând un număr de opt studii datorate unor nume de referință pentru istoria fotografiei, reprezintă poate partea cea mai importantă a volumului. Merită menționat și faptul că toți cercetătorii străini care semnează studiile amintite au avut ocazia să viziteze România (unii chiar de mai multe ori) și să se familiarizeze cu fotografia românească și cu studiile românești asupra subiectului.

Secțiunea este deschisă de un foarte interesant studiu semnat de Aliko Tsirgialou (p. 247–262) despre primii fotografi ce au activat pe teritoriul Greciei. Sinteza autoarei, curator-șef al arhivei fotografice a Muzeului Benaki din Atena, familiarizată așadar foarte bine cu subiectul, se concentrează asupra fotografiilor Atenei, punctul central de interes al călătorilor din veacul al XIX-lea. Sunt trecute în revistă mai toate numele importante de fotografi, străini dar și dintre localnici, între care o mențiune specială merită frații Rhomaidēs, cu o activitate bogată, ce anterior stabilirii la Atena au activat pentru un scurt timp și la Giurgiu. Sunt amintiți de asemenea și primii fotografi care au activat în insulele arhipelagului elen, între care reținem numele lui William James Stillman la Creta și Bartolomeo Borri la Corfu. Cel dintâi a rămas în istoria fotografiei însă prin seria excelentă de fotografii ale monumentelor Atenei, antichitățile clasice fiind de altfel subiectul predilect al interesului majorității fotografiilor din sec. XIX ce vizitează Grecia.

Adriana Dumitran, cercetătoare cu un doctorat realizat chiar sub îndrumarea profesorului Adrian-Silvan Ionescu, prezintă în premieră un studiu amănunțit (p. 263–278) despre fotograficul Stelian Petrescu, personalitate a peisajului fotografic interbelic românesc foarte puțin cunoscută. Contribuția sa se bazează pe cercetarea documentelor de arhivă și mai ales a importantului fond fotografic al Bibliotecii Naționale a României.

Hans Christian Adam, eminent specialist cu contribuții de excepție privind fotografia în mișcare a lui E. Muybridge, cea etnografică a lui Edward S. Curtis și cea de călătorie, aduce în discuție câteva considerații pe seama primelor fotografii ale unor locuri celebre pentru lumea musulmană, Mecca și Medina, datorate lui Sadiq bei (p. 279–300). Sunt trecute în revistă și analizate cu acribie toate imaginile cunoscute, aflate în colecțiile unor prestigioase instituții de pe mapamond.

Alan Griffiths, un alt nume cunoscut, prezintă ultimul său proiect major (p. 301–312), arhiva de imagini on-line *Luminous-Lint*, cea care reunește peste 120000 de fotografii și date despre peste 21000 de fotografi din toată lumea, întreprindere uriașă și îndrăzneată, extrem de utilă oricărui cercetător interesat de domeniul istoriei fotografiei.

Graham Howe este un cercetător și curator deja binecunoscut publicului românesc datorită contribuțiilor sale privind personalitatea fotografului englez de origine germană Emil Otto Hoppé, concretizate în mai multe studii și expoziții publicate, respectiv vernisate, în România. Studiul său (p. 313–318) sintetizează o parte a cercetărilor sale privind biografia lui Hoppé, soarta moștenirii sale fotografice dar și legăturile sale cu România. Rămânând în același cadru al fotografiilor interesați de România, un alt eminent specialist, Ernest H. Latham Jr. prezintă (p. 319–330) activitatea românească a lui Kurt Hielscher, un alt important fotograf german din perioada interbelică. Autor prolific, Hielscher a călătorit masiv în toată lumea, publicând o sumă de volume în celebra colecție *Orbis Terarum* a Editurii Ernst Wasmuth care au cunoscut un fulminant succes în perioada interbelică. Datorită vicisitudinilor vremii atât opera lui Hielscher cât și cea a lui Hoppé au intrat într-un con de umbră după cel de al doilea război mondial, cei doi fiind redescoperiți și recuperați pentru istoria fotografiei în ultimele două decenii.



Fig. 2. Alocuțiunea aniversatului la lansarea volumului *In Honorem 70*, Jockey Club, 23 februarie 2023, foto Aurelia Mocanu.

Istoricul Paul E. Michelson, specializat în istoria modernă a României, face o recenzie (p. 331–338) detaliată și pozitivă volumului *The Great War. Photography from the Romanian Front (1916–1919)*, apărut în anul 2014 și avându-l ca autor chiar pe Adrian-Silvan Ionescu. Analiza sa subliniază importanța documentelor fotografice pentru istoria recentă, și mai ales pentru cea a primei conflagrații mondiale, documentele românești publicate adăugând un consistent adaos de informații asupra acestui subiect extrem de interesant și revenit pe scena cercetării istorice mondiale odată cu evenimentele legate de centenarul său.

*Last, but not least*, Steve Yates, alt nume proeminent al istoriografiei de specialitate, fondator și curator al departamentului fotografic al Muzeului de Artă din Santa Fe, New Mexico, printre altele, prezintă un eseu (p. 339-362) dedicat a ceea ce el numește *Proto-fotografia modernă*. Sunt discutate imagini aparținând unor fotografi importanți precum Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn, Alexander Rodchenko sau László Moholy-Nagy dar și curente precum Bauhaus sau Foto-dinamismul italian și Constructivismul rusesc. Poate merită menționat și că printre atâtea nume mari de fotografi se strecoară și cel al unui român, fotografii Aurel Bauh, asupra căruia încă ne lipsesc analize și studii de detaliu.



Fig. 3. Coordonatorul Aurelian Stroe și aniversatul în timpul sesiunii de autografe, Jockey Club, 23 februarie 2023, foto Aurelia Mocanu.

A treia parte a volumului este dedicată unui subiect extrem de interesant și de drag profesorului Adrian-Silvan Ionescu și anume istoria *Vestului sălbatic*. Cele trei contribuții, datorate unor renumiți cercetători, privesc subiectul din perspectiva cinematografului (Marian Țuțui și Mihai Fulger) și din cea a producției picturale (Ron Tyler). Cu spirit ironic și mult umor pe alocuri Marian Țuțui face o incursiune (p. 375–386) printre diversele locuri comune sau adaptări autohtone ale filmelor western produse inclusiv în spațiul est-european, un demers bazat pe experiența personală, direct, sincer, savuros. Criticul Mihai Fulger urmează oarecum o linie asemănătoare, trecând în revistă (p. 387–396) cronologia filmului western și modul în care fiecare regizor important este influențat de predecesorii sau chiar contemporanii săi, determinând de cele mai multe ori apariția unor noi realizări artistice valoroase. Ron Tyler prezintă cu multă acribie (p. 365–374) contribuția pictorului și desenatorului Alfred Jacob Miller (1810–1874) la documentarea lumii negustorilor de blănuri și a vânătorilor (trappers) din Vestul american.

Cea de a patra secțiune a volumului, intitulată „Artă populară și Folclor”, cuprinde două interesante studii datorate Ligiei Fulga și lui Marian Lupașcu care abordează subiecte și perioade complet diferite. În prima contribuție (p. 399–414) Ligia Fulga documentează foarte bine istoria unor comunități de sticlari din Țara Oltului în perioada sec. XVII–XIX. Cercetarea de arhivă și muzeistică este dublată de una de teren, la puținii urmași ai acestor sticlari, cei mai mulți de origine germană. Atelierele de fabricat sticlă, sau glăjăriile cum erau cunoscute în epocă, reprezintă o parte foarte puțin cunoscută a peisajului manufacturier din Transilvania sec. XVII–XIX și o temă ce merită aprofundată. La polul opus eleganței pieselor sticlarilor transilvăneni, sărind peste timp, Marian Lupașcu face o incursiune interesantă în lumea contemporană a manelelor (p. 415–438). Autorul vedește o bună cunoaștere a fenomenului și din interior, însoțind nu o dată diverși artiști în turnee – sunt prezentate și analizate o sumedenie de personaje (nu neapărat pitorești) ale genului, sunt transcrise versuri, sunt făcute clasificări și în general se încearcă o ordonare a unei lumi în care exagerarea, împrumutul, influența, plagiatul, piratarea par să fie caracteristici importante.

Contribuția lui Virgil Nițulescu despre muzeografia românească (p. 441–447) formează cea mai mică secțiune a volumului, cea dedicată muzeologiei. Într-un spațiu nu foarte mare autorul face un

istoric al distincțiilor europene primite de muzeele românești în perioada post-decembristă, evidențind particularitățile fiecăruia și atuurile care au dus la obținerea acestor premii. Foarte bun cunoscător al subiectului autorul propune de asemenea soluții pentru îmbunătățirea stării actuale a muzeelor, cele mai multe sub-finanțate și sub-dotate cu personal și echipamente.

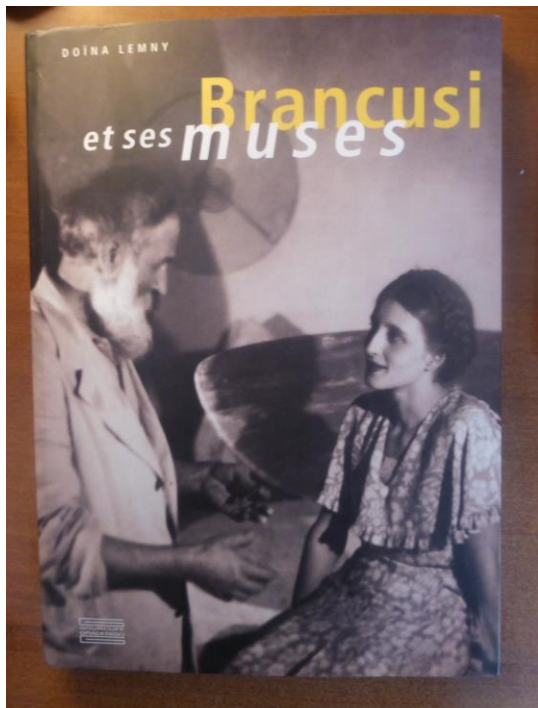
Penultima parte a lucrării grupează studiile dedicate *Istoriei militare*, altă temă dragă profesorului Adrian-Silvan Ionescu și unde a adus contribuții numeroase și cât se poate de interesante de-a lungul timpului. Prima contribuție aduce la lumina tiparului un text inedit, amintirile căpitanului Pavel Zăgănescu (p. 451–478), sub semnătura istoricului militar Horia Vladimir Șerbănescu. Textul, excelent comentat și adnotat este însoțit de o biografie detaliată a faimosului personaj, precum și de o ilustrație interesantă. Alte două contribuții sunt cantonate în jurul aceluiași eveniment, Primul Război Mondial, cea datorată Ralucăi Tomi (p. 479–490) prezentând o sumă de scurte biografii ale membrilor Misiunii Militare Franceze pe teritoriul României, în timp ce Radu Tudorancea (p. 491–508) prezintă lungul și încurcatul drum al repatrierii prizonierilor români aflați pe teritoriul german datorită aceleiași prime conflagrații mondiale. Între acești prizonieri o mențiune aparte pentru căpitanul de artilerie Constantin Ionescu, bunicul matern al profesorului Adrian-Silvan Ionescu, care a și editat jurnalul din prizonierat al acestuia.

La final nu putea să lipsească și o secțiune dedicată *Vieții de soldat de duminică*, sau re-enactementului, domeniu în care profesorul Adrian-Silvan Ionescu a deschis în România drumuri noi și continuă să înregimenteze noi recruți pe scena reconstituirilor istorice, cu precădere a evenimentelor militare, de la noi sau din lumea largă. Marius-Iulian Mihăiță, președinte al Asociației „6 Dorobanți” și Bogdan Iorga (membru) prezintă în două texte separate (p. 511–520; p. 521–534) amintiri despre activitatea de redactor a profesorului Adrian-Silvan Ionescu (membru fondator al asociației). Impresionează bogata activitate a Asociației – peste 250 de acțiuni în doar 18 ani de existență, un bilanț extraordinar și credem noi singular în partea aceasta a Europei. Artistul Bogdan Iorga, fost student al profesorului, pune în pagină și o sumă de istorioare savuroase de la cursul de „Istoria fotografiei” ținut de acesta, ambele texte fiind însoțite de fotografii color cât de poate interesante.

Volumul se încheie cu un alt excurs biografic, de data aceasta vizual, prin intermediul unei suite consistente de fotografii care surprind *Multiplele fețe ale lui Silvan* (p. 535–562), de la vârsta întrebărilor la anii studenției și de la afirmarea științifică la senectutea creatoare și voioasă: îl vedem încălecat pe căluțul de lemn, apoi soldat în termen la trupele de vânători de munte și conferențiar volubil la diverse întruniri academice, vizitator în National Gallery sau Kunsthistorisches Museum, alături de un portret de căpetenie indiană pictată de George Catlin sau de un autoportret al lui Rembrandt, ca apoi să-l întâlnim cutreierând Vestul american, în căutarea eroilor adolescenței sale sau scufundându-se în istorie, ca grenadier al lui Napoleon sau general de la 1877, cu un final amuzant oferit de portretele caricaturale ce i-au fost executate de Dinu Rădulescu, Silviu Turculeț, Dan Cioca, Sanda Mitache sau propriul tată, portretistul de caracter Silvan.

Publicat în condiții grafice deosebite, cu numeroase ilustrații color, foarte multe dintre ele fotografii, volumul omagial închinat profesorului Adrian-Silvan Ionescu reușește să adune în paginile sale contribuții valoroase care acoperă întreaga arie de interes științific și artistic a acestuia. Efortul editorilor, în pofida unor greșeli de tastare și mici neatenții (poate cea mai deranjantă ortografierea greșită a numelui autorului articolului de la p. 301 – Allan Griffith în loc de Alan Griffiths), mai ales la textele în limbi străine, este demn de toată lauda, ținutei grafice adăugându-i-se o certă valoare științifică. Volumul se înscrie ca o bună contribuție de istoria artei și-l onorează pe sărbătorit. Reperle biografice și multiplele excursii pe cărările memoriei aduc în fața noastră o carieră de excepție, un pionier, un savant cu suflet de artist, deschizător de drumuri și creator de școală, pedagog cu har și general al „armatei de duminică” atunci când situația o cere, în toate mânat de aceeași iubire și fascinație față de istoria artei, onest și mai ales veșnic curios.

Cătălin I. Nicolae



Apărută cu sprijinul Institutului Cultural Român, *Brancusi et ses muses* se vădește a fi o carte frumoasă, din oricare unghi de vedere ai privi-o, acela al realizării ei materiale, de vreme ce se înfățișează cititorului ca obiect armonios, ieșit de sub teascu tiparului, ori din acela sentimental – mă feresc deocamdată să îl calific drept „spiritual” sau „pur spiritual” –, care mijlocește cititorului o lungă, pasionată și nu în ultimul rând extrem de bine documentată navigare pe oceanul vieții sentimentale a sculptorului român. Hărțile, compasul, sextantul, busola se află toate – simbolic exprimându-mă – în deplina stăpânire a Doinei Lemny. Toate aceste ustensile ale navigatorului sunt chiar materialul de arhivă pe care autoarea nu a ostenit să îl inventarieze de-a lungul unei prodigioase cariere consacrate cercetării, să îl analizeze și în cele din urmă să îl și asimileze, transformându-l în coloană vertebrală a numeroaselor studii și cărți consacrate sculptorului, publicate în decursul timpului. Doina Lemny are un adevărat cult al documentului, motiv pentru care ocolește cu o consecvență obstinație arcanale – pentru mine ispititoare – ale construcțiilor ipotetice, acelea care par făcute anume spre a ținti „corpul spiritual” al operei, altfel spus, semnificația ei intimă și poate și ultimă, validată ulterior de corpusul de documente, de cele cunoscute, sau de acelea care abia urmează să fie descoperite. Proiectul cărții îmi este cunoscut de multă vreme deja. Din momentul în care Doina Lemny mi l-a înfățișat – s-a acumulat un șir considerabil de ani de atunci –, numeroase cărți consacrate lui Constantin Brâncuși au apărut sub semnătura ei. Cred că am scris elogios despre toate. În cursul acestui interval, mi-am imaginat cartea consacrată „femeilor din viața lui Brâncuși” – acesta era titlul provizoriu la care ne raportam, eu și corespondenta mea în absența titlului definitiv – ca pe o bagatelă fermecătoare, în sensul muzical al cuvântului, hrănită, simultan, de densitatea materialului de arhivă în măsură să-l impresioneze pe orice cercetător, dar și de un filon jucăuș, scânteietor, purtător al unei indicibile unde de umor benign, dublată de voga și obligatoria autoironie a autorului, motivată de tema „mondenească” pe care și-a ales-o. Dar acesta nu este decât „proiectul paralel” pe care l-am țesut în decursul anilor în închipuirea mea. Între proiectul imaginat de mine și cel ajuns realitate tangibilă sunt deosebiri considerabile. În clipa în care cartea mi-a stat la dispoziție, cum era de așteptat, m-am îndreptat către „tabla de materii”. Parcurgând-o, propriu-mi proiect subiectiv, cel intrat în rezonanță cu acela real, ajuns la maturitate în laboratorul intelectual al Doinei Lemny încă tindea să se manifeste în imaginația-mi. Trecând în revistă titlurile capitolelor, care se deschid invariabil prin numele „muzelor lui Brâncuși” și se continuă cu o sintagmă ce caracterizează natura relațiilor dintre muză și sculptor, mi-am amintit cunoscuta „Arie a catalogului”, prezentă în acea „operă a operelor”, cum *Don Giovanni* a lui Mozart a fost numită. Aidoma unui alt Leporello, am trecut în revistă titlurile, cu numele muzelor și cu sintagmele în măsură a caracteriza relația dintre acestea și Brâncuși. Am realizat, parcurgând lista titlurilor, că un ceva anume, propriu calităților spirituale, intelectuale și sociale ale muzelor reiese din „catalogul” cu care „tabla de materii” se confundă, după cum reiese și din aria lui Leporello. Iată câteva exemple: *Margit, un amour contenu, Madame L. R. ou l'amour discret de Léonie, Beatrice, l'amoureuse qui rêvait d'être aimée* sau *Marina, « l'amour est une escroquerie »*. Această din urmă afirmație, cu siguranță, ar putea fi pusă pe seama Doinei Elvira, personajul lui Mozart.

Dar în acest loc, filonul jucăuș-scânteietor, purtător de umor benign pe care mi-l imaginam ca fiind propriu proiectului Doinei Lemny se și curmă brusc. El nu ajunge să străbată substanța cărții. Părând a avea inițial și, adaug, numai în închipuirea mea rolul de fir călăuzitor,

amintitul filon se retrage în propria-i umbră, spre a lăsa locul registrului grav, aplicat, acela căruia istoricul de artă i se încredințează aproape de fiecare dată. O face, desigur, dând la o parte orice joacă.

Uitând de propriile-mi așteptări și, drept urmare, schimbând registrul de lectură, am parcurs ultima carte pe care Doina Lemny o propune atenției noastre cu un real interes, găsind de fiecare dată – la oricare pagină aș fi ajuns – motive de satisfacție documentară și intelectuală. Firește, trecând prin succesivele capitole, am încercat să recunosc strategiile cercetării pe care Doina Lemny și le-a alcătuit, sfârșind prin a li se încredința – așa cum face de fiecare dată – cu totul. Crezul de cercetător de care se lasă călăuzită nu a fost încălcat nici de data aceasta. Drumul ei analitic nu trece de la opera statuară la documentul de arhivă ci, dimpotrivă, pornește de la documentul care o călăuzește în direcția operei. Așa cum e de așteptat, informația purtată de document se revarsă asupra operei, totuși această „revărsare” e percepută în mod distinct de diverșii cercetători, cu condiția ca toți – aidoma Doinei Lemny – să aibă un acces neîngrădit la document. Să presupunem că fluxul informațional furnizat de document nu se izbește de opera statuară aidoma unui corp străin, ci, dimpotrivă, manifestă tendința de a străbate osmotic corpul operei, luminându-l din interior și conducând – de ce nu? – către ceea ce am numit deja semnificație sau „corp spiritual” al operei statuare. Este o osmoză de care – poate din pricina mefienței pe care cercetătorul este obligat să și-o cultive – Doina Lemny se dispensează în chip suveran, astfel încât încetează să o mai urmărească, preferând în schimb să cheme în spațiul exegezei alte și alte documente, a căror informație o orchestrează în mod măiestrit. Este, aceasta, o informație care se oprește la suprafața perfect polisată a operelor brâncușiene. Tinzând către desăvârșire, acestea se vădesc a fi intimidante pentru orice privitor, fie el unul doar ocazional, sau – dimpotrivă – cercetător al operei sculptorului. Să mai adaug că în momentul în care informația de arhivă pătrunde înlăuntrul operei, luminând-o, ea se și încarcă de oscilațiile ipotezei. În locul ipotezei, autoarea preferă datele concrete. Iată de ce șuvoiul informațional pe care documentul îl furnizează sfârșește prin a oferi în cazul analizelor Doinei Lemny un mulaj textual al conturului perceptibil, propriu creației statuare. Este un mulaj care în scrisul autoarei ia forma descrierii operei, ori pe aceea a unei analize plastice aplicate. Cele două situații sunt determinate de densitatea informației oferite de arhive. În momentul în care intensitatea fluxului informațional regresează, pulsul documentului – care abia dacă se mai lasă perceput – este transferat unei miraculoase cutii de rezonanță cu care opera statuară se confundă. În asemenea cazuri, aflându-se la răspântie, nevoită fiind să aleagă între document sau construcția ipotetică în măsură să conducă eventual la semnificația operei statuare – am strecurat vocabula „eventual”, întrucât în lumea construcțiilor de natură spirituală nimic nu e sigur –, Doina Lemny pândește ecoul pe care documentul de ea investigat îl trezește în construcția formală pe care a reconstituit-o pe calea cuvântului și se și oprește acolo. Descifrând metoda autoarei, aproape că recunosc principiile pe care ecografia medicală se sprijină. În felul acesta, potrivit unei prudențe extreme, dar și unei asceze a actului interpretativ, care se ferește de cupa îmbătătoare a exegezei dionisiace, întemeiată pe ipoteze ce pot deveni – atunci când cercetătorul se vădește a fi norocos – adevărate capcane așezate în calea semnificației operei, autoarea fixează o bornă metodologică fermă, pe care e hotărâtă să nu o depășească. Pe aceasta o voi caracteriza prin sintagma „încredere absolută în litera documentului”.

Simbioza document-analiză plastică e proprie acelor capitole din *Brancusi et ses muses* în care Doina Lemny se apleacă asupra unor opere statuare generate de raportul dintre artist și muzele sale inspiratoare. Este cunoscut că baroana Renée-Irana Frachon și Margit Pogany au pozat în atelierul sculptorului. Alte muze au inspirat opere încadrabile genului portretului în absența sedințelor de poză, bunăoară Léonie Ricou, Eileen Lane sau Agnes Meyer. Acesteia din urmă nu îi este dedicat un capitol în sine, informațiile care o privesc fiind însă întrețesute în capitolul închinat fiicei acesteia, Florence Mayer. În toate cazurile amintite, Doina Lemny construiește pagini în care

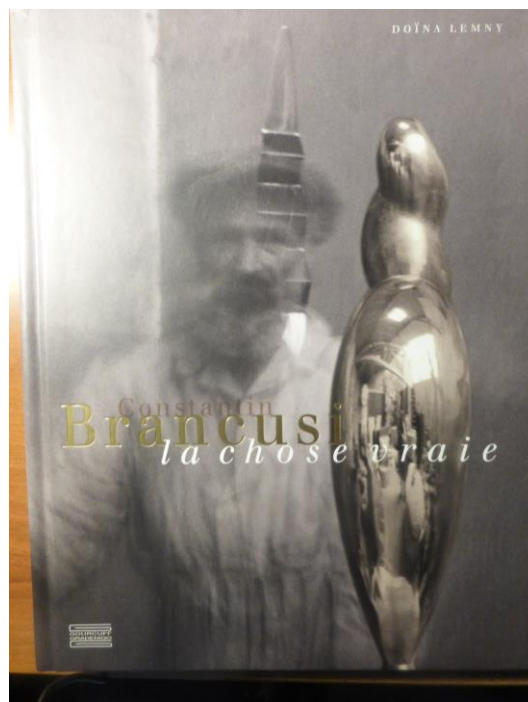
sunt tentat să recunosc adevărate „micromonografii”, cărți *in nuce* închinare muzelor, fie ele inspiratoare sau protectoare. Profilul Marthei Lebherz, prezent în cartea închinată „muzelor” a fost devansat de corespondența purtată între Marthe și Brâncuși, apărută ca publicație de sine stătătoare, pe care Doina Lemny a îngrijit-o (*Brancusi & Marthe, ou l'histoire entre Tantan et Tonton*, Fage Éditions, Lyon, 2017). Nu pot decât să observ că în acest din urmă caz, sculptorul îndrăgostindu-se cu adevărat, a omis să ne transmită o operă statuară apărută sub asaltul iubirii. Pe această cale el demonstrează că între starea de a fi îndrăgostit și fenomenul creativității nu există în mod obligatoriu o relație de determinare directă. În schimb, parcurgând capitolul *Eileen*, cititorul realizează că Brâncuși – îndrăgostit de data aceasta doar cu moderație și nedispus, ca atare, să transgreseze „toate frontierele”, fapt dovedit de absența unor scrisori semnate de el, arhivele reținându-le doar pe acelea trimise de *Eileen*, adevărate „suplice” trădând disperarea, abandonate fără speranță pe altarul iubirii, aidoma mesajelor încredințate valurilor de cei naufragați – a lăsat totuși un admirabil portret intitulat simplu, *Eileen*. Analizându-l, Doina Lemny observă cu justete: „Or Eileen, care nu i-a pozat lui Brâncuși, se înscrie totuși în mod hotărât în ansamblul operei [brâncușiene, *n.n.*] cu această sculptură discretă, aflată la limita figurativului și a abstracției, așa cum sculptorul realizează în această epocă, la începutul anilor 1920.” Adâncind analiza mesajului exegetic transmis de Doina Lemny, sunt tentat să alătur portretului ce poartă titlul *Eileen* pe acela al Agnesei Meyer, realizat în același interval temporal, marcat de înclinarea balanței stilistice către polul abstract al expresiei plastice, fără ca sculpturile să fie totuși propriu-zis abstracte. Spre deosebire de portretul intitulat *Eileen*, acela al *Doamnei Eugene Meyer Jr.* (Eugene Meyer era patronul ziarului *Washington Post*, *n.n.*) poartă un subtitlu incitant : *Regina nedisprețuitoare*. Asupra tâlcului subtitlului m-am pronunțat cu mult timp în urmă. Cu dorința de a regăsi în finalul prezentelor considerații acel filon jucăuș deja evocat și bizuindu-mă pe informațiile adunate cu acribie între copertele volumului *Brancusi et ses muses*, mă întreb de ce Brâncuși nu a atașat și sculpturii *Eileen* un subtitlu, poate unul înrudit ori asemănător cu sintagma datorată Doinei Lemny: *Eileen, un ange est passée*. E posibil ca scrutând dincolo de aparențele oferite de modelul său, sculptorul să nu fi descoperit în afara admirabilei frumuseți fizice nimic consistent, demn de remarcat, ceva care să îi incite creativitatea. Frumusețea fizică se confunda, practic, cu partea nucleică, esențială a modelului său. Este și motivul pentru care, foarte probabil, întâlnirea cu Eileen nu s-a transformat într-o adevărată poveste de dragoste. În schimb, chiar dacă intangibila Agnes Meyer nu i-a devenit nicicând iubită, asumându-și în schimb rolul de muză protectoare, trecând dincolo de aparențe, de „carcasa” (termen ce ține de vocabularul brâncușian, *n.n.*) pe care modelul i-o înfățișa, sculptorul a întrezărit un „dublu” al persoanei portretizate, identificabil esenței unei regine căreia disprețul îi era străin. *La Reigne pas dédaigneuse* este, potrivit Agnesei Meyer, al doilea titlu al operei. Tot așa au stat lucrurile cu baroana Renée Irana Frachon, modelul *Muzei adormite*, după cum în persoana lui Corneliu Cosmuță copil, fiul Otiliei Cosmuță, sculptorul a recunoscut personajul mitic Prometeu. Cum firul care îi călăuzește demersul exegetic rămâne înlănțuirea documentelor furnizate de arhive, autoarea cărții refuză să clarifice atare nuanțe de natură mitică, ținând toate de domeniul îndeajuns de sofisticat al iconologiei. Poate și ca urmare a unei atare prudențe, cartea se bucură de soliditatea unei monografii. Odată ce filtrul tematic a fost asimilat de cititor – raporturile sculptorului cu acelea care i-au fost muze –, forma monografică se lasă recunoscută printre rânduri. Doina Lemny reconstituie parcursul biografic al acelor pe care le consideră muze cu acribia și priceperea istoricului, analiza operelor plastice și a fotografiilor beneficiind de competența istoricului de artă. E ca și cum, sfiindu-se a-și hipertrofia nemăsurat monografiile – Oxus, Fage, Gourcuff Gradenigo –, autoarea ar fi filtrat întregul material furnizat de arhive, iar pe acela atins într-un mod mai apăsător de aripa sentimentului l-ar fi amânat pentru mai târziu.

Cristian-Robert Velescu



DOINA LEMNY, *Constantin Brancusi, la chose vraie*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2022, 239 p., 265 il.

La editura Gourcuff Gradenigo din Montreuil a apărut recent, bogat ilustrată și în condiții grafice excelente, o monografie Brâncuși, semnată de Doina Lemny. Numeroase sunt publicațiile datorate cercetătoarei. Stabilită la Paris și activând în calitate de istoric de artă în cadrul Centrului Georges Pompidou, acolo unde se află adăpostită o parte importantă a creației sculptorului, dar și biblioteca sa, alături de opera sa de fotograf și de arhiva personală, Doina Lemny s-a consacrat studierii operei acestui înnoitor absolut al statuarei europene din cursul primei jumătăți a veacului al XX-lea. Făcând dovada unui devotament exemplar, cercetătoarea a alcătuit un solid corp exegetic, consacrat vieții și operei sculptorului, prin aceasta contribuind din plin la cunoașterea și aprofundarea celor două coordonate, esențiale în conturarea profilului oricărui creator important. În realitate, cele două coordonate nu pot fi despărțite una de cealaltă, cea dintâi condiționând-o și determinând-o pe cea secundă. În toate textele datorate Doinei Lemny, opera se reflectă în corpul de documente păstrat, altfel spus, se reflectă în chiar viața sculptorului, așa cum s-ar reflecta într-o oglindă.



Întrucât eu însumi m-am manifestat în câmpul brâncușologiei, aș adăuga că perspectivei deschise de Doina Lemny îi corespunde în mod simetric o a doua, de sens opus, cea care îngăduie recunoașterea traseelor biografice în chiar structurile simbolice, de profunzime ale operei, acelea de natură semnificativă. O atare recunoaștere nu se face decât cu dificultate, de vreme ce viața și opera au ajuns să alcătuiască un singur tot. În ordinea aprofundării operei, o atare „recunoaștere” nu e lipsită de riscuri. Totuși, ea favorizează interpretarea a ceea ce numesc „corp spiritual” al operei de artă. Faptul biografic extras din adâncul semnificativ al creației, devenit transparent, se așază ca o pecete pe „corpul spiritual” al operei. E, aceasta, o pecete inefabilă, dificil de sesizat. În felul acesta, cele două componente ale dogmaticii și întrucâtva nesuferitei sintagme, „omul și opera”, se impun în mod obiectiv spiritului cercetătorului, urmând a fi acceptate ca atare, fie și *à contre cœur*. În folosul excursului prin opera exegetică a Doinei Lemny, propun totuși o reformulare a amintitei sintagme. Așa că îi voi spune „omul Brâncuși și semnificația operei sale”. Pe parcursul efortului exegetic, Doina Lemny s-a aplecat cu precădere asupra figurii sculptorului, a „omului Brâncuși”, și cred că a făcut-o datorită unui concurs fericit de împrejurări. Prin aceasta vreau să afirm că structura sa de cercetător aplecat cu precădere asupra faptelor indubitabile, obiective, a găsit o deplină satisfacție în documentele și informațiile acumulate în atelierul brâncușian, reconstituit la Centrul Pompidou, dar mai cu seamă în fabuloasa arhivă pe care a descoperit-o tot acolo și la a cărei cercetare, „deștelenire” și apoi publicare a contribuit din plin. Cele descoperite la Centrul Pompidou au fost determinante în conturarea profilului exegetic propriu Doinei Lemny. Urmele concrete, solid documentate ale trecerii lui Brâncuși prin viață și prin teritoriile creativității le descoperim în cele trei opere de sinteză datorate cercetătoarei. Am în vedere monografiile apărute la editurile Oxus, Fage și, recent, la Gourcuff Gradenigo. La acestea se adaugă studiile publicate de Doina Lemny în cursul timpului, fie că au luat forma unor texte de catalog, fie pe aceea a unor cărți de sine stătătoare, al căror conținut se identifică, practic, corpurilor de documente. Am în vedere corespondența purtată cu Marcel Duchamp, sau pe aceea adresată Marthei Lebherz. În momentul apariției amintitelor monografii, la care se adaugă și o a patra, de mai mici dimensiuni, apărută la editura Centrului Pompidou și adresată marelui public, dar și în momentul apariției volumelor dedicate corespondenței, am încercat de fiecare dată o vie satisfacție, considerând că profilul uman și intelectual al sculptorului dobândește un plus de claritate. La contribuțiile deja semnalate, adaug și cartea de interviuri luate celor care l-au cunoscut nemijlocit pe sculptor, apărută în 2020, trilingv, la editura bucureșteană Vreamea.

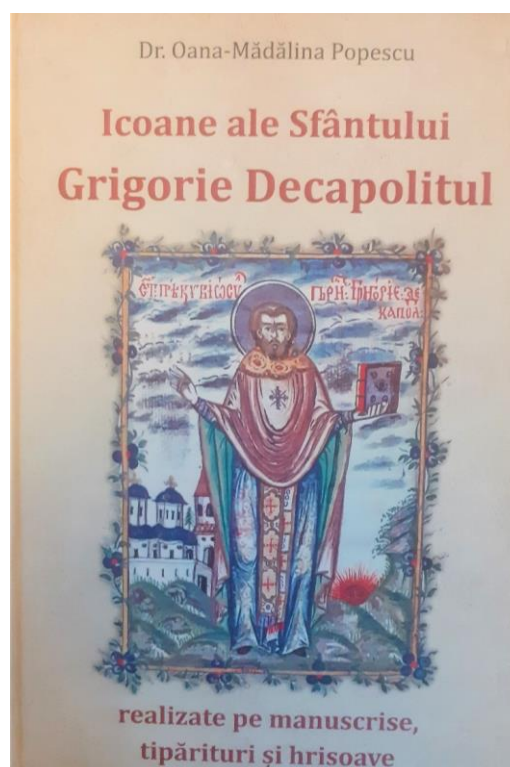
E timpul să mă întorc la ultima apariție editorială, aceea de la Gourcuff Gradenigo, aflată pe masa mea de lucru. Vădindu-se de o admirabilă frumusețe, coperta exploatează o fotografie datorată lui Brâncuși, realizată prin tehnica supraimpresiunii. Sculptorul apare între două cunoscute opere ale sale, turnate în bronz: *Cocoșul* și *Portretul Nancyei Cunard*. Deși originalul e în alb-negru, fotografia copertei a fost prelucrată, astfel încât sculpturile se împărtășesc din strălucirea aurie a bronzului, în vreme ce imaginea sculptorului, încetoșată, mai degrabă ștearsă, tinde să se confunde cu ceea ce am numit deja „corp spiritual al operei”. De data aceasta „omul Brâncuși”, așa cum coperta o vedește, tinde să dea întâietate operei, prin chiar faptul că imaginea sa e difuză, ștearsă. Tocmai o atare dialectică ascunsă, încifrată pe copertă, doresc să o evidențiez. O voi face analizând monografia de la Gourcuff Gradenigo în raport cu celelalte două, consacrate de autoare lui Constantin Brâncuși. De altfel, cercetătoarea pare să urmeze aceeași cale pe care sculptorul a urmat-o atunci când și-a alcătuit opera. Sunt cunoscute seriile sale de opere, cvasi-identice și totuși diferite, asupra diferențelor atrăgându-ne atenția sculptorul însuși. Atunci când Yeshwant Rao Holkar Bahadur, maharajahul de Indore a fost vizitat de bănuiala că achiziționând din atelierul sculptorului cele trei *Păsări în văzduh*, una neagră, una albă și alta aurie, a cumpărat, în fapt, o singură operă, sculptorul îl asigură că i-ar putea arăta pe niște fotografii ori mulaje „diferențele subtile dintre ele”, precizând că reluând unul și același motiv el nu realizează copii ale motivului, ci descoperă un nou drum, care îi îngăduie să înainteze cu încă un pas în ordinea creației. Întrebându-ne „încotro se îndrepta Brâncuși”, suntem nevoiți să admitem, pe urmele lui Vasile Georgescu Paleolog, autorul primelor monografii consacrate sculptorului, că Brâncuși se afla în cutarea „conturului existențial al Ideii”. Poate abuzînd, voi afirma că Paleolog are în vedere nimic alta decât Ideea platoniciană, ori arhetipul a toate câte au îmbrăcat în existența lor pământeacă „haina materiei”. În libera mea interpretare, consider că Paleolog vizează transgresarea statului material al celor existente și recuperarea unui statut ontic mai înalt, pe acela propriu Ideii, în care mă grăbesc să recunosc – chiar fără îndemnul nemijlocit al lui Paleolog – pe cea de natură platoniciană. Realitatea unui Brâncuși „platonician fără voie”, ar trebui îndepărtată, de vreme ce în biblioteca sculptorului se aflase cândva un volum din Platon – în prezent, în biblioteca sa doar supracoperta mai poate fi găsită –, iar potrivit unor mărturii demne de toată crezarea, lui Brâncuși i se citea în ambianța atelierului, la căderea serii, din „Dialogurile” lui Platon. Către o atare interpretare, trecând de la o monografie la alta, se îndreaptă în totală discreție și Doina Lemny. Acum, că volumele monografice s-au acumulat, faptul îmi pare mai presus de orice îndoilă și, desigur, remarcabil. Aceasta în pofida realității indubitabile, potrivit căreia prin structură și convingere intimă, Doina Lemny îmbrățișează în activitatea sa de cercetător o perspectivă obiectivă, întemeiată pe interogarea documentului nud. Acesta, din fericire, i-a stat la dispoziție în cele mai însemnate momente ale parcursului său exegetic, cercetătoarea putându-se oricând raporta la arhiva Centrului Pompidou. Nutresc nestrămutata convingere că și în etapa actuală a devenirii sale „întru Brâncuși”, Doina Lemny se lasă atrasă de puterea de seducție a documentului, căzând pradă fascinației și magnetismului său. Iată de ce reorientarea ei exegetică, asupra căreia încerc să atrag atenția, îmi pare cu atât mai remarcabilă. Așa cum voi încerca să demonstrez, nu este vorba de o reorientare de dată recentă. În sprijinul afirmației mele mă voi raporta la cele trei monografii deja semnalate, apărute la Oxus, Fage și Gourcuff Gradenigo. La o cercetare de profunzime, în urma maturei reflecții și nu a lecturii săvârșite „cu sufletul la gură”, prima și ultima se vădesc a fi mult asemănătoare, de nu cumva chiar cvasi-identice. În realitate, ele sunt pe cât de asemănătoare, pe atât de deosebite. Citită continuu, cea de la Oxus se vedește a fi un abil montaj al informațiilor cuprinse în numeroasele documente cercetate, pe care Doina Lemny le-a organizat potrivit principiului cronologic. E, aceasta, o muncă neprețuită, menită a aduce imediat satisfacție lectorului. Dar ceea ce stă ascuns în fundal, este tocmai filonul interpretativ, atât de firav, încât cititorul neexperimentat nu îl sesizează, captat fiind de șuvoiul informației obiective, pe care același cititor o găsește cu atât mai seducătoare, cu cât alți brâncușologi care au precedat-o pe Doina Lemny nu au avut acces la ea. Bunăoară Sidney Geist, cel în mod deosebit prețuit de cercetătoare. În opinia mea, în cuprinsul monografiei de la Oxus, filonul interpretativ s-a ascuns în chiar tabla de materii. Pe aceasta Doina Lemny a conservat-o cu fidelitate și în monografia apărută la Gourcuff Gradenigo. Informațiile, prețioase în nuditatea lor, au fost concentrate, esențializate, lor alăturându-li-se analize plastice dintre cele mai pertinente. Schițele de analiză plastică se lasă deja descoperite în monografia apărută la Fage. În recenta apariție, cea de la Gourcuff Gradenigo, acestea dobândesc un plus de relevanță și, aș adăuga, de eleganță, de vreme ce simpla descriere formală lasă locul unei analize din ce în ce mai nuanțate, cu deschideri către ansamblul operei brâncușiene. Să mai adaug că refugiindu-se în lumea formelor, pe care le descrie în mod aplicat și descriindu-le și și analizează, Doina Lemny pare să evite interogarea „corpului

spiritual” al operei, pe acela care se vedește a fi purtător al semnificației. Tentând o comparație de natură biblică, aş spune că Doina Lemny fugă de interpretarea semnificației simbolice, așa cum profetul Iona a fugit de porunca dumnezeiască de a se adresa locuitorilor oraşului Ninive. Dar, cu toate acestea, saltul de natură exegetică nu are cum să nu se producă, de vreme ce năzuința către acesta se lasă descoperit deja în titlul primului capitol al monografiei Oxus: « *En Quête de “la chose Vraie”* ». E, desigur, mai mult decât o simplă întâmplare că sintagma « *la chose Vraie* » a migrat din alcătuirea titlului primului capitol al monografiei apărute la Oxus, pe chiar coperta recentei apariții: « *Constantin Brancusi. La chose Vraie* ». Inutil să mai adaug că sintagma « *La chose Vraie* » a fost extrasă din chiar însemnările olografe ale sculptorului. Mai e oare nevoie să adaug că pedagogia platoniciană, căreia Brâncuși i s-a supus, se lasă descoperită în amintita sintagmă, de vreme ce, în ordine filozofică exprimându-ne, „adevărata realitate” se confundă cu „regnul” ideii platoniciene, în vreme ce lucrurile materiale nu sunt decât „o umbră” a amintitului „regn”. Insistența cu care Doina Lemny zăbovește în titlurile pe care le alege asupra semnificației „adevărata realitate”, aceea a lumii Ideilor, îmi pare confirmată de titlul pe care l-a ales și l-a așezat în chip generic asupra întregii expoziții deschise la Bruxelles, în 2019, în cadrul festivalului Europalia, expoziție a cărei concepție îi aparține în totul: « *Brancusi. La sublimation de la forme* ». Orice cititor cultivat va admite că „adevărata realitate”, aceea cu care Ideile platoniciene se confundă, nu ar putea fi aproximată în chip plastic fără o trecere a ei prin filtrul „forme sublimite”. În opinia mea, această cvasi-indistinctă, totuși indubitabilă glisare din orizontul analizei formale către cea îndreptată asupra conținutului operei vine să înobileze solida tablă de materii a ultimei monografii, copie fidelă a celei incluse monografiei de la Oxus. Repet, Doina Lemny nu ne oferă o „monografie Oxus îmbunătățită”, ci, în spirit brâncușian, trecând de la o monografie la alta, cercetătoarea nu face decât să își croiască un nou drum exegetic. Unul care să îi îngăduie să mai înainteze cu un pas către miezul semnificant al operei brâncușiene. Asupra unui atare miez incandescent ne atrage atenția pornind chiar de la titlul așezat pe coperta cărții.

Cristian-Robert Velescu

OANA-MĂDĂLINA POPESCU, *Icoane ale Sfântului Grigore Decapolitul realizate pe manuscrise, tipărituri și hrisoave*, București, Dynasty Print Art, 2022, 151 p +il. (facsimile pp. 101–143, bibliografie și indici)

Semnalăm apariția unei cărți despre icoanele Sfântului Grigore Decapolitul care a trăit în Imperiul Bizantin în prima jumătate a secolului al IX-lea. Moaștele acestui apărător al icoanelor se află la Mănăstirea Bistrița, unde au fost aduse la sfârșitul secolului al XV-lea. Icoana Sfântului Grigore Decapolitul a fost zugrăvită pe pereții mai multor mănăstiri din Oltenia, fiind repictate în perioada brâncovenească. Relativ recent un grup de la cercetători de la Institutul de istoria Artei din București au repertoriat, comentat și publicat picturile murale brâncovenești din județul Vâlcea. Cartea aceasta prezintă miniaturile manuscriselor românești cu icoanele ocrotitorului Olteniei. Sunt piese de la Biblioteca Academiei Române și de la Arhivele Naționale Istorice Centrale. Autoarea acestei frumoase cărți-album, Oana-Mădălina Popescu, este bibliotecară la Biblioteca Academiei Române, la Secția Manuscrise și Carte Rară. Lucrarea este structurată pe trei capitole. Primul descrie tipărituri împodobite cu icoana Sf. Grigore Decapolitul; al doilea se ocupă de operele lui Paisie shimonah zugrav, pictor în frescă, copist și miniaturist; iar al treilea editează un act de cancelarie al lui Alexandru Ipsilanti din 2 decembrie 1780, împodobit cu icoanele sfinților ocrotitori ai Mănăstirii Bistrița, Maica Domnului și Sf. Grigore. Acest din urmă document se păstrează în fondul Mănăstirea Bistrița de la Arhivele Naționale Istorice Centrale.



În capitolul II autoarea demonstrează în chip convingător că pictorii Parthenie Zoba și Paisie, autori ale icoanelor Sf. Grigore Decapolitul, sunt una și aceeași persoană, nicidecum doi, maestru și ucenic, așa cum susținea istoriografia (vezi lucrările arhimandritului Veniamin Micle, la care face trimitere autoarea). În interiorul manuscrisului rom. 2005 avem semnătura olografă a lui Parthenie monah zugrav și a lui Paisie schimonah zugrav. Dar în urma unui studiu atent asupra grafiei și a tehnicii de pictare, autoarea demonstrează în chip convingător că este vorba de aceeași persoană! Autoarea publică și două autoportrete, unul al lui Paisie (ms. 2179) și celălalt al lui Parthenie (ms. 2005). Pe la 1833 Parthenie și-ar fi schimbat numele în Paisie când a îmbrăcat schima mare. Acest pictor de biserici, copist, miniaturist din prima jumătate a secolului XIX, a scris și versuri religioase: „scoase din căldura sufletului meu” (p. 37).

Ștefan Petrescu

MONA MOMESCU și EDUARD ANDREI, *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*, Editura Paideia, București, 2022, 522 p + il. ISBN: 978-606-748-638-4

Alegerea unui subiect ce trimite la spațiul american nu reprezintă o noutate pentru Eduard Andrei și Mona Momescu, autorii volumului *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*. Eduard Andrei a mai explorat și cu altă ocazie conexiunile artistice româno-americane<sup>1</sup>, iar coautoarea, Mona Momescu, filolog de formație, a activat o vreme ca lector de limba și cultura română la Catedra „N. Iorga” de la Columbia University, New York. Elementul neașteptat în cazul lucrării de față este opțiunea pentru o figură aproape necunoscută domeniului artistic, recuperată, până la apariția lucrării, fragmentar și de o manieră subiectivă.

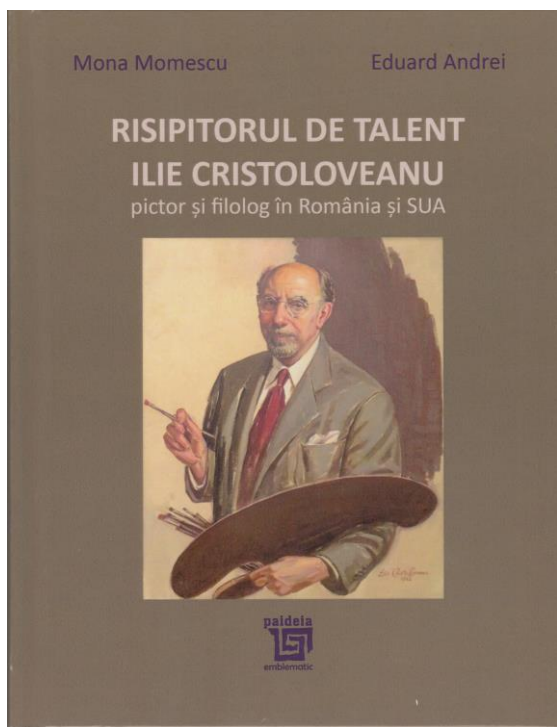


Fig. 1. Mona Momescu și Eduard Andrei, *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*.

Lucrarea reconstituie cu acribie științifică biografia artistului și lingvistului Ilie Cristoloveanu pe baza unui material documentar inedit, uriaș ca volum, provenit din arhiva Muzeului Național de Artă al României și din alte biblioteci și arhive (Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, Arhiva Parohiei Ortodoxe Române „Sf. Dumitru” – Manhattan, New York, Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, New York, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University, New York, Robert and Elizabeth Dole Archive and Special Collection ș.a.). Meticulosul studiu este structurat în funcție de cele două coordonate profesionale ale lui Ilie Cristoloveanu: cea de artist și cea de lingvist, fiecare capitol al lucrării abordând o fațetă specifică a biografiei și operei.

Primul capitol, *Două lumi peste care s-a risipit talentul: România și „cel mai frumos oraș din lume”*. *Ilie Cristoloveanu, parcurs biografic*, trece în revistă istoriografia aproape inexistentă a subiectului și reconstituie printr-o abordare cronologică viața artistului.

Capitolul *Ilie Cristoloveanu – Pictorul* aprofundează cariera și creația artistică a pictorului. Reperăm câteva elemente biografice comune și altor artiști din generația lui Cristoloveanu: studiile la Școala de Belle Arte, întrerupte de Primul Război Mondial, mobilizarea și cooptarea, datorită abilităților de bun desenator, în Serviciul Geografic

al Armatei. După război, pictorul activează pentru o scurtă perioadă ca profesor de desen la două prestigioase licee din capitală (Gh. Lazăr și Sf. Sava). Se remarcă drept o prezență activă la manifestările artistice oficiale (Tinerimea Artistică, 1919, 1920) și de grup (Asociația Artistică, 1916, Expoziția Artiștilor Mobilizați, Iași,

<sup>1</sup> Eduard Andrei, *Pictorul Costin Petrescu la New York, 1919–1920*, Paideia, București, 2019.

1918 ș.a.) sau personale (1919, cu pictorul Trucinschi și sculptorul Leonida; 1920, Sala „Arta”; 1921, Sala „Maison d’Art”). Probabil găsește nesatisfăcător statutul de profesor de desen căci în mai 1922 pleacă spre Statele Unite, o atracție la momentul respectiv pentru toate categoriile sociale, ce oferea promisiunea succesului, a realizării materiale și sociale atât de râvnite.

Portretistica domină creația artistică a lui Cristoloveanu, această preferință fiind legată de modul în care pictorul își gândește cariera. Intuind avantajele sociale și simbolice inerente genului portretistic, artistul utilizează pictura drept pârgie socială, reușind să atragă o clientelă prestigioasă, a cărei faimă se va repercuta asupra sa. Execută portrete pentru politicieni, diplomați, istorici, muzicieni, profesori universitari, avocați din societatea americană (președinții Herbert Hoover, Dwight Eisenhower), dar și pentru personalități politice și culturale din România (Regele Carol al II-lea, George Enescu, violonistul Sandu Albu, Nicolae Iorga). Însă modelele asupra cărora va reveni cu insistență sunt membrii familiei: soția, Olga și fiul, Miron, surprinși în diverse ipostaze. De altfel familia este pentru Cristoloveanu un *axis mundi* în jurul căreia se articulează preocupările profesionale. Ea dă coerență proiectului vizual, este prototipul familiei burgheze ideale utilizată adesea de Cristoloveanu în exemplele din manualul de limba română.

Artistul experimentează formule stilistice ponderate (academism, impresionism și postimpresionism) sincronizându-se mai degrabă cu lumea artistică românească decât cu dinamicul mediu american; privilegiază figurativul în fața abstractului și respinge arta modernistă.

Capitolul *Arta limbii române: Ilie Cristoloveanu – filolog și etimolog* discută cariera de filolog a lui Ilie Cristoloveanu extinsă pe durata a peste două decenii, constând în activitatea didactică la Universitatea Columbia între 1942–1964 și în cele două proiecte lingvistice: un manual de limba română destinat prioritar studenților americani la filologie romanică, dar și celor care doreau să învețe limba și un dicționar etimologic al limbii române, proiect nefinalizat. Referințele geografice, culturale și sociale, fragmentele din literatura română veche, prezente în manual trimit la modelul identității naționale pe care autorul îl întâlnește în propria ofertă școlară.



Fig. 2. Fotografie din atelierul artistului. În prim-plan: *Portretul lui Nicolae Iorga* (stânga) și *Portretul lui Charles Curtis*, vicepreședintele SUA. Arhiva documentară MNAR, fond Ilie Cristoloveanu.

Lucrarea se încheie cu un capitol sugestiv intitulat *Recviem. Discreta întoarcere acasă*, ce prezintă încercarea Olgăi Cristoloveanu de a gestiona „posteritatea artistică și academică a soțului său” și de a păstra vie memoria acestuia și a fiului. Eșecul de a stabili în termenii doriți colaborarea cu personalul Universității Columbia, pe care nu reușește să-l convingă să achiziționeze colecția de tablouri a soțului, o determină să accepte colaborarea cu autoritățile regimului comunist instaurat în România, în ciuda reticențelor manifestate inițial. Sfârșește prin a dona statului român (Muzeului Național de Artă al României) o colecție substanțială de 165 picturi în ulei și 14 de grafică, realizate de soțul său.

Cunoscută fiind tendința cercetătorilor de a privilegia personajele și traiectoriile profesionale excepționale sau atipice, preferința autorilor pentru un personaj mai puțin cunoscut ar putea surprinde la prima impresie. Însă Ilie Cristoloveanu face parte dintr-o categorie de artiști bine reprezentată ca pondere, a căror artă se bucură de aprecierea unui segment social substanțial. Din aceste considerente, biografia realizată de Eduard Andrei și Mona Momescu nu poate fi decât binevenită.

Lucrarea *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA* este o solidă sursă de documentare ce tratează un subiect neexplorat în istoriografia de specialitate. O ilustrație consistentă, reunind reproduceri după lucrările pictorului, aflate astăzi în patrimoniul Muzeului Național de Artă ca și în alte instituții din România și SUA, completează volumul, oferind cititorului o lectură vizuală a creației artistice a lui Ilie Cristoloveanu.

Ramona Caramelia