

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Traian Bîlțiu-Dăncuș: Culorile Maramureșului*, Art Safari, Palatul Dacia-România, București, 27 octombrie 2023 – 14 ianuarie 2024

Mai puțin cunoscut publicului, Traian Bîlțiu-Dăncuș a făcut subiectul unei expoziții retrospective organizată de Art Safari în colaborare cu Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției, în patrimoniul căreia se găsește un segment consistent al operei pictorului. Născut în Ieud, Maramureș, în 1899, Traian Bîlțiu-Dăncuș a urmat cursurile Școlii de Arte Frumoase din București după Primul Război Mondial. Biografia sa profesională se desfășoară pe două planuri, didactic și artistic, ce prezintă numeroase puncte de convergență. După absolvirea Școlii de Arte Frumoase (1924) s-a întors în Maramureșul natal unde, cu o scurtă pauză, prilejuită de o călătorie în străinătate, a funcționat ca profesor de liceu, muzeograf și director al Muzeului Maramureșului din Sighet. Activitatea la Muzeul Maramureșului avea să-l aducă în contact cu un tip de discurs despre lumea rurală, care-l va ajuta să-și filtreze propriul discurs vizual. Prin intermediul articolelor de presă, a memoriilor și propunerilor, a inițiat demersuri sociale și comunitare cu scopul de a susține dezvoltarea turismului, promovarea și protejarea patrimoniul maramureșan înțeles în sens total, de peisaj uman și natural. În 1940, sub impactul evenimentelor politice (alipirea Transilvaniei de Nord de către Ungaria în urma Tratatului de la Viena) s-a stabilit în București (Traian Bîlțiu-Dăncuș: *Culorile Maramureșului* [cat.], București, 2023, p. 22–82).



Fig. 1. *Autoportret, u/placaj*, 1955, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

A avut o activitatea expozițională intensă concentrată în mod special în perioada interbelică (expoziții personale la București, 1927, 1936, 1939, 1942, 1956, 1958, 1969; Cluj 1929, 1935; expoziții colective la București 1927, 1939, 1940, 1942, TA 1929–1940; Cluj Expoziția pictorilor ardeleni 1933, 1939).

Cu un parcurs artistic neîntrerupt, ce nu a fost scutit de sincope mai ales în timpul regimului comunist, pictorul și-a reconfigurat într-o anumită măsură vocabularul vizual și tematic în urma schimbărilor politice din 1948. Face unele concesii ideologiei și abordează în cheie propagandistică o serie de lucrări despre industrializare (*Interior de moară*, 1968, *Șantier ITB*, 1969) și modernizarea lumii rurale (*Soră medicală pe teren în Maramureș*, 1955).

Tematic, Traian Bilțiu-Dăncuș trece prin aproape toate genurile consacrate: portretistică, pictură de gen, peisaje, natură statică. Revine constant asupra câtorva subiecte: soția sa, Constanța (Bluc) și lumea rurală din Maramureș. Numeroasele portrete executate soției o surprind în diverse ipostaze, nostalgică, afișând o inocentă cochetărie, în coalescență, semnalând interesul pictorului de a surprinde personalitatea și caracterul modelului. Se întrezăresc subtile intenții de reprezentare a statutului, a preocupărilor intelectuale și sociale împărtășite de soție, prin intermediul câtorva detalii vizuale precum coperta unei cărți de Mircea Eliade, jurnale de artă, cărți (*Bluc cu Maytrei*, 1936 (?), Muzeul Maramureșan, Sighetu Marmăției; *Convalescență*, 1937 Muzeul Maramureșan, Sighetu Marmăției).

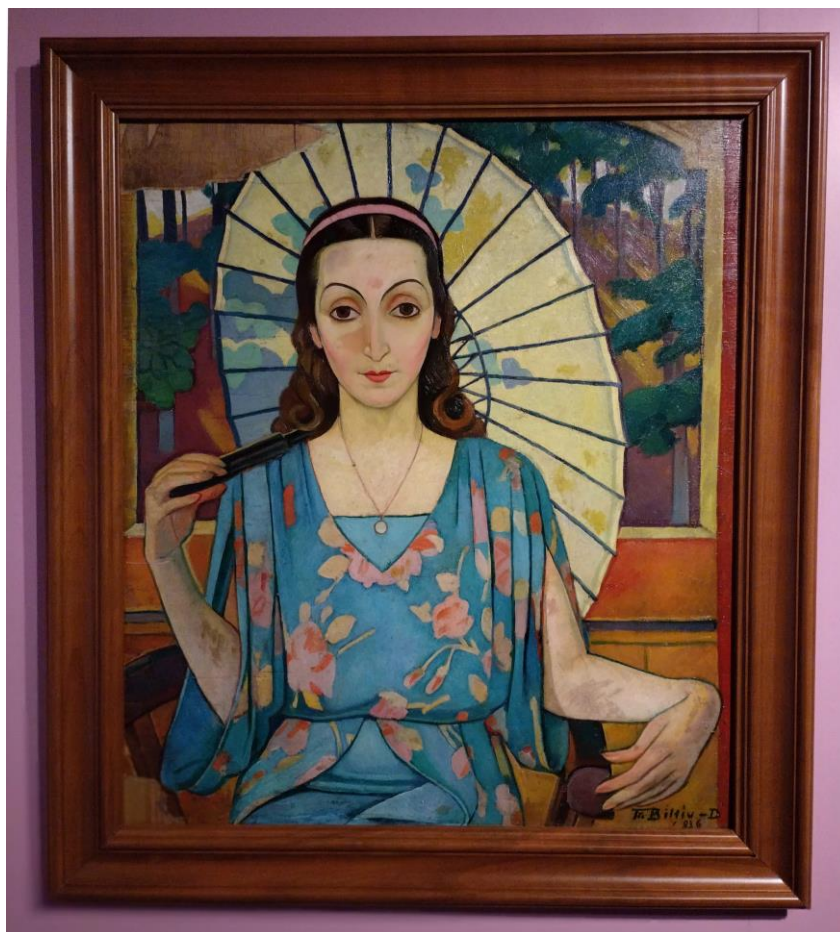


Fig. 1. *Bluc în rochia albastră*, u/placaj, 1936, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

Un segment substanțial al operei lui Traian Bilțiu-Dăncuș se articulează în jurul lumii rurale maramureșene de care artistul a fost puternic atașat. Subiecte din viața țăranilor, scene de interior, țărani în timpul diverselor activități, obiceiuri și costume, peisaje maramureșene configurează imaginea unui univers țăranesc observat din interior. Precupat de figura umană, Traian Bilțiu-Dăncuș evită viziunea idilică postgrigoresciană, portretele de țărani, pictate după modele reale, redau fizionomii grave, masive, brăzdate de suferință (*Vâjii în străună*, f.a., col. privată; *Vâj Herenta și cumnatul Crețu*, 1946, Muzeul Maramureșan, Sighetu Marmăției).

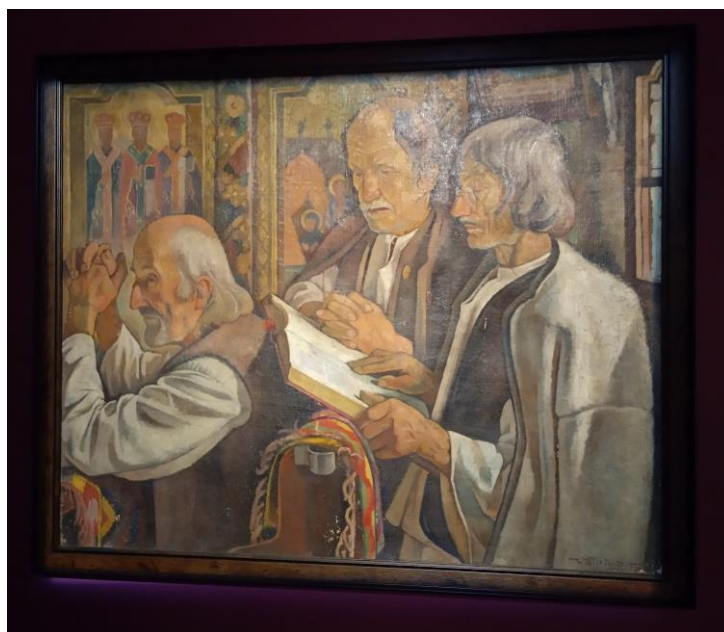


Fig. 3. *Vâjii în strană*, u/p, 1939, colecție privată.

Preferința pictorului pentru culori intense, pentru note de oranj, brun, verde și pentru alăturări cromatice atipice nu a trecut neobservată de criticii de artă, fiind interpretată ca o trimitere la cromatica maramureșeană.



Fig. 4. *Din pridvor*, Mara, u/placaj, 1936, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

Parcursul expozițional s-a deschis cu o cronologie amplă a principalelor momente din biografia pictorului. Curatorul a optat pentru gruparea tematică a lucrărilor, punctând interesele majore ale artistului: portretistica, scene urbane, peisaje rurale, țăranii din Maramureș, natura moartă. Ideea centrală în jurul căruia s-a construit expoziția a urmărit să punteze puternica relație afectivă a pictorului cu Maramureșul natal. Interesul pentru obiceiuri, activități, momente cotidiene, pentru redarea costumelor și interioarelor țăărănești corelat, probabil, cu episodul biografic de muzeograf la Muzeul Maramureșului l-a determinat pe curator să atribuie lucrărilor lui Traian Bilțiu-Dăncuș un caracter etnografic. Câteva piese vestimentare țăărănești din zona Maramureșului au însoțit expunerea, consolidând lectura în cheie etnografică.



Fig. 5. *Târg de țară*, tehnică murală pe placaj, 1942, Muzeul Maramureșan Sighetu Marmăției.

Preferința pentru tematica țărănească îl plasează Traian Bilțiu-Dăncuș într-un grup artistic bine reprezentat între cele două războaie, care-i include pe Francisc Șirato, Ion Theodorescu Sion, Ștefan Dimitrescu, Dimitrie Ghiață, Camil Ressu ș.a., deși lipsa încadrării operei și a biografiei în peisajul cultural românesc întreține imaginea unei figuri artistice izolate. Pictorul și-a desfășurat activitatea într-o perioadă în care arta populară nu era doar o problemă de gust și consum artistic, ce suscita interesul și aprecierea

artiștilor și a publicului. În contextul discuțiilor despre „specificul național” și despre construcția artistică a unei identități naționale, arta populară este identificată drept una din „sursele autentice românești” de la care trebuia să se revendice însăși arta națională¹. Subiecte precum țărănul, „specificul național”, tradiția au polarizat intense dezbateri politice, sociale și culturale față de care lumea artistică nu a rămas străină. În jurul acestor subiecte s-au construit, în anii 1930–1940, noțiunea de român și de comunitate etnică românească, ideea de stat sau proiecte de modernizare. Credem că, în acest context, mesajul social al operei lui Traian Bîlțiu-Dăncuș a contribuit semnificativ în a-i asigura o receptivitate sporită din partea publicului, a scriitorilor și criticilor de artă angrenați în dezbateri despre identitatea națională din perioada interbelică.

Expoziția a adus în fața publicului un segment consistent al operei pictorului Traian Bîlțiu-Dăncuș, altfel greu accesibilă prin dispersarea în diverse muzee din țară și în colecții particulare.

Ramona Caramelea

Expoziția *Back Stages*, Aurora Király, Sophie Thun și Irène Codreano (†), curatoare Mirela Baciak, ARAC, București, 27.10.2023–13.01.2024

Colaborarea dintre Aurora Király și artista austriacă Sophie Thun s-a concretizat într-un proiect expozițional și de cercetare relevant pentru vizibilitatea unei artiste care a fost exclusă din istoria artei, în ciuda abilităților artistice evidente și a unui succes devenit tranzitoriu. Cele două artiste contemporane s-au aplecat asupra operei și personalității artistei Irina Codreanu (Irène Codreano, 1896–1985), elevă a lui Brâncuși și Bourdelle, cu o operă sculpturală semnificativă. Prezentă pe scena artistică pariziană în anii 1920, parcursul Irinei Codreano reflectă o evidentă abordare duală între clasicism și modernism pentru a sfârși într-o manieră foarte personală de a aborda materia, cultivând imperfecțiunile, porozitățile și păstrând urmele propriilor mâni în obiectul sculptural. Zece sculpturi ale artistei se află în colecția Muzeului Național de Artă al României, jumătate aflate în expoziția permanentă, iar cealaltă jumătate în depozit. Documentarea la Biblioteca Kandinsky de la Centrul Pompidou care a vizat arhivele Brâncuși la care se adaugă cea de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române – Centrul de Studii Brâncușiene Barbu Brezianu, a dus la o imagine fragmentară asupra vieții și activității unei artiste care, ca multe altele a rămas invizibilă deși prezentă în mijlocul avangardei pariziene alături de Duchamp, Man Ray, Brâncuși, după cum o dovedesc fotografiile din arhive. Există foarte puține resurse bibliografice la care se poate face referință: Simona Nistor, *Irina Codreanu* (monografie), Editura Merdiane, 1979; Ioana Vlasiu, *Elevii români ai lui Antoine Bourdelle*, în *Antoine Bourdelle vector al modernității*, București – Paris, MNAR, 2006, pp. 145–67 (catalog).

Expoziția implică un discurs narativ și poetic aflat la granița dintre recuperare istorică și speculație, dintre dovezi concrete și absența acestora, ceea ce rezultă din efortul de reconstrucție a unei identități disipate în arhive și abandonate în paginile nescrise ale istoriei artei. Exemplul Irinei Codreano nu este unul izolat și reflectă mecanismele sistemice instituționale de a exclude vocile femeilor. O parte dintre artiste avangarde moderne europene a fost recuperată, precum Gabrielle Münter, Sonia Delaunay sau Sophie Taeuber-Arp grație eforturilor unor teoreticieni și curatoare contemporane, însă au rămas alte identități marginalizate care merită o serioasă cercetare și re poziționare în contextul mult mai complex și nuanțat al unor epoci care pot fi reinterpretate din perspectiva coexistenței unor relații nuanțate de putere, relații democratice și discriminatorii dintre sexe. Vizibilitatea și reprezentarea artistelor într-o epocă a transformărilor socio-politice, o perioadă importantă a mișcării feministe nu rămân exclusiv apanajul receptivității și reacțiilor dintr-un anumit interval istoric, ci și al etapelor istorice ulterioare care au influențat și modelat o continuitate la nivelul mentalităților conservatoare și excluziunii pe criterii de gen și nu numai. În ciuda drepturilor câștigate ca urmare a primului val feminist, a dreptului de vot, a accesului femeilor la studii universitare, la posibilitatea femeilor de a avea o carieră, realitatea din teren nu s-a configurat în avantajul femeilor, iar tensiunile economice și problemele sociale și culturale generate de cel de-Al Doilea Război Mondial au contribuit la decalajul egalității de șanse dintre femei și bărbați. Rolul tradițional al femeilor de soție și mame a dus la continuarea revoluției feministe odată cu anii 1960 în mediul occidental. Eforturile de rescriere a istoriei, de cele mai multe ori izolate la nivelul unor volume separate și neintegrate sunt în continuare într-o

¹ Ioana Vlasiu, *Anii 20 tradiția și pictura românească*, București, 2000.

luptă neloială cu „marea narațiune” a istoriei artei, cu discursurile *mainstream*, mecanismele pieței de artă și ale muzeelor și altor instituții cu impact asupra modului în care se scrie și se învață istoria. Această expoziție demonstrează atât importanța eforturilor individuale, cât și limitele lor în recuperarea unor identități în absența unor decizii și asumări la nivel instituțional și inter-instituțional. Cu toate că nu aceasta a fost miza acestui proiect, ci mai degrabă un dialog trans-istoric, expoziția ridică probleme legate de rolul arhivelor și instituțiilor, accesul la informație, protecția datelor și conservare.



Fig. 1. Sophie Thun, *Backstage 2*, 2023 (Silver Gelatin Print) și fotografie pe hârtie baryta (stânga); *Veșnicie*, Irène Codreano (1936) copie de Adina-Teodora Cotarcea, Alice Mihăilescu și Carmen Sămărtean, 2023 (dreapta).
Prin amabilitatea artistelor.



Fig. 2. Mirela Baciak, Aurora Király, Sophie Thun, *I. Codreanu Archive Box*, 2023.
Prin amabilitatea artistelor.

Manierele de lucru ale celor două artiste sunt complementare, ceea ce a însemnat o prezentare coerentă, cu o estetică poetică, sugestivă în care fotografia devine un instrument de lucru în relație directă cu modul fragmentar de funcționare a memoriei, în manieră postmodernă prin argumentări și suprapuneri repetate, prin fotografia ca acțiune performativă, dar și în relație cu obiectul textil, cu instalația kinetică, arta video și sculptura ca obiect ascuns. Această lucrare ascunsă, acoperită cu o pânză albă este poate expresia unei frustrări insurmontabile în fața lipsei de acces la documente și lucrări originale, dorința artistelor de a avea în expoziție o lucrare originală a Irinei Codreanu nefiind posibilă. Astfel în expoziție a fost inserată o copie a lucrării *Veșnicie* realizată de trei studenți la sculptură, lucrare acoperită în mod sugestiv. Frustrarea rămâne și în fața celor care scriu istoria, subiectiv și părtinitor.

Olivia Nițiș

Conferința internațională *Romanian Photography. Local perspectives and European trends*, second edition / *Fotografia românească. Perspective locale și tendințe europene*, ediția a doua, Biblioteca Națională a României, sala Mircea Eliade, București, 3 iulie 2024

Ediția a doua a conferinței *Romanian Photography. Local perspectives and European trends* anunță transformarea unui eveniment care, anul trecut, părea mai degrabă singular și fără continuitate, într-o manifestare periodică, semnalând interesul organizatorilor și al cercetătorilor specializați în istoria fotografiei pentru dezbateri și schimburi de idei. Coordonată de doi istorici ai fotografiei, dr. Adriana Dumitran (Biblioteca Națională a României) și dr. Adrian-Silvan Ionescu (director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”), conferința a reunit specialiști în istoria fotografiei, studii vizuale și studii culturale. Manifestarea a inclus o expoziție cu fotografii realizate de Florin Andreescu și cu aparatură foto din perioada 1950–1990, provenind din colecția lui Mihai Musceleanu și din alte colecții private. Conferința s-a încheiat cu proiecția filmului experimental *Goodbye Blue Sky* (2024), realizat de Roxana Constantinescu și Alfred Schupler, operă autoreferențială, cu elemente autobiografice, ce folosește fotografii realizate de autor în Serbia 1999 și Ucraina 2022, pentru a oferi o radiografie a războaielor din jurul României din ultimii 25 de ani.



Fig. 1. Afișul conferinței ilustrat cu *Autoportretul lui Bertie în atelierul fotografic*, București (cca. 1860) © Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Cabinetul de Fotografii.



Fig. 2. Cadru din filmul *Goodbye Blue Sky* (2024) © Roxana Constantinescu și Alfred Schupler.

Evenimentul a fost inaugurat de dr. Adrian Cioroianu, directorul Bibliotecii Naționale a României împreună cu dr. Adrian-Silvan Ionescu. Lucrările conferinței s-au desfășurat în trei sesiuni tematice. Prima sesiune, dedicată fotografiei ca artefact vizual, document istoric și obiect patrimonializat, a debutat cu prezentarea Ancăi Tudorancea (Centrul de Studii Ebraice, Facultatea de Litere, Universitatea București), intitulată *Reîntoarcerea la copilărie. Fotografii ale orfanilor Holocaustului semnate de Aurel Bauh (1946, 1947)*, care a valorificat o arhivă vizuală inedită alcătuită din peste 100 de fotografii, realizate de Aurel Bauh în coloniile școlare evreiești. Comunicarea a adus în prim-plan fotografia ca expresie a memoriei colective și a suferinței umane în contextul primilor ani postbelici și al istoriei evreilor români.



Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Cătălin Nicolae (Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”, București) a prezentat primele inițiative locale pentru înființarea unui muzeu al fotografiei, inițiate de fotograful Ion (Jacques/Jean) Voinescu. Așa cum sugerează titlul expunerii, *De la Comisiunea Monumentelor Istorice la Muzeul Fotografic Național*, dar și biografia lui Ion Voinescu, contactele fotografului cu Comisiunea Monumentelor Istorice și cu patrimoniul au avut un rol determinant în propunerea de înființare a muzeului.

Theodor Ulieriu-Rostás (Muzeul Țăranului Român, București) și-a construit expunerea intitulată „*multe fotografii etnografice [...] ale căror negative știm că se mai păstrează*”. Vitold Rola Piekarski redescoperit în Arhiva Etnologică a MNȚR în jurul unui corpus remarcabil de fotografii etnografice din patrimoniul Muzeului Țăranului Român, pe care autorul îl atribuie, în urma unui demers critic meticulos ce combină suprapuneri de surse, graficianului de origine poloneză Vitold Rola Piekarski. Demersul a recuperat contribuțiile ilustratorului și pedagogului polonez la documentarea etnografică și conservarea patrimoniului fotografic.

Lucrarea *Photographing Romania during the Central Powers' Occupation (1916–1918)*, susținută de Adrian-Silvan Ionescu, a examinat fotografii realizate în timpul ocupației din Primul Război Mondial, multe dintre acestea aflându-se în colecția personală a autorului. Tema se integrează în contribuțiile și preocupările conferențiarului legate de istoria primei conflagrații mondiale. Comunicarea a arătat că fotografia poate fi o sursă deosebit de generoasă pentru istorici, documentând aspecte sociale, politice și militare, chiar și când este regizată sau supusă filtrului propagandei.

A doua sesiune a conferinței a explorat dimensiunile artei fotografice în contextul istoric și cultural al primei jumătăți a secolului XX. Ana Cristina Irian, în comunicarea *Exploring the Visual Narratives of Car Travel Photographic Albums from Romania Abroad in the Early Decades of the 20th Century*, a analizat albumele fotografice de călătorie ale românilor în străinătate și narațiunile vizuale ilustrate de acestea, relevante pentru înțelegerea unor concepte și practici precum mobilitatea și modernitatea la începutul secolului trecut.

În prezentarea *Bel Ami Workshop*, Dan Gulea a orientat discuția către istoria locală, reconstituind activitatea atelierului fotografic *Bel Ami* din Ploiești, condus de Toma Rădoiaș. Cu un stil portretistic și o estetică fotografică distinctivă, atelierul *Bel Ami* a înregistrat fidel transformările societății ploieștene în perioada comunistă.

Adriana Dumitran a discutat în lucrarea *Artistic heirs of Franz Mándy's workshop: Ion Voinescu and Étienne Lonyai* despre contribuțiile celor trei fotografi la evoluția artei și a tehnicii fotografice din România. Urmărind traiectoria atelierului lui Franz Mándy după moartea acestuia, autoarea a reconstituit o rețea complexă de proiecte și intenții care i-au implicat pe Ion Voinescu și Étienne Lonyai.

Lucrarea *Manoeuvring between propaganda and photographic art: Edmund Höfer's photographs for the German-language newspaper Neuer Weg*, susținută de Uschi Klein (Universitatea din Brighton, Marea Britanie), a examinat fotografiile de presă realizate de Edmund Höfer, analizând tensiunea dintre cerințele propagandistice ale regimului comunist și aspirațiile artistice ale fotografului, în contextul unui sistem politic autoritar.

Aliki Tsirgialou (Muzeul Benaki, Atena), cu *Women Photographers in Greece During Interwar Period: The Case of Nelly's*, a explorat contribuțiile femeilor fotograf din Grecia, având ca punct de plecare cazul fotografei Nelly (Elli Sougioultzoglou-Seraidari). Cercetătoarea a evidențiat impactul pe care opera acesteia l-a avut asupra dezvoltării fotografiei de artă și documentare în Grecia, precum și limitările impuse femeilor fotograf în epocă.

A treia și ultima sesiune a conferinței a fost dedicată explorării și reevaluării istoriei fotografiei în România comunistă, abordând tematici diverse legate de crearea, utilizarea și conservarea fotografiei, precum și de rolul acesteia în documentarea și promovarea patrimoniului cultural. Gabriela Nicolescu

(Biblioteca Națională a României), a examinat, în lucrarea *Fotografia etnografică în România socialistă. Un studiu de caz din muzeele etnografice/ de artă populară*, modul în care fotografiile etnografice au fost utilizate pentru a construi și promova o identitate națională de către regimul comunist din România. Aplicând un demers antropologic, comunicarea a debutat cu o discuție despre arhivele de fotografie ale Muzeului de Artă Populară (actualul Muzeu al Țăranului Român) și a continuat cu o analiză a fotografiilor etnografice.



Fig. 4. Uschi Klein, University of Brighton. Foto: Aurelian Stroe.

În lucrarea *Doamnele artei fotografice din România în perioada 1956–1989*, Eugen Negrea a discutat despre contribuțiile unor femei fotograf, precum Hedy Löffler și Clara Spitzer, și despre rolul acestora într-un context profesional dominat de bărbați. Conferențiarul a creionat o biografie colectivă a femeilor fotograf care au activat în perioada comunistă în cadrul Asociației Artiștilor Fotografi. Cu profesii variate, aceste fotografe, amatoare sau profesioniste, s-au arătat preocupate atât de latura estetică, cât și de cea tehnică a fotografiei, participând la competiții naționale și internaționale de profil.

Florin Andreescu, în *Recontextualizarea fotografiilor anonime*, și-a construit demersul în jurul fotografiilor de amator, cu autor necunoscut. Autorul a subliniat importanța acestor imagini pentru înțelegerea trecutului, capacitatea lor de a evoca evenimente, întâmplări și istorii, de a genera semnificații și emoții.



Fig. 5. Participanți la conferință. Foto: Sorin Chițu.



Fig. 6. Expoziția de fotografie Florin Andreescu și aparatură foto din colecția lui Mihai Musceleanu și alte colecții private.
De la stânga: Adriana Dumitran, Florin Andreescu, Mihai Musceleanu. Foto: Sorin Chițu.

Mihai Muscelanu, în *Aparatură fotografică produsă în România la IOR București în perioada 1950–1990. O frumoasă poveste opto-mecanică*, a descris evoluția aparatelor fotografice produse de Întreprinderea Optică Română (IOR București), concentrându-se pe contribuțiile și inovațiile tehnice și contextualizând producția acestora în cadrul istoriei tehnicii românești. Lucrarea a pus accent pe colaborarea, din anii 1980, cu companii prestigioase din domeniul optomecanicii fotografice, precum și pe producția aparatelor foto Orizont, seria a doua, realizate sub licența Regula King, RFG.

Aurelian Stroe, în *O mică colecție, cu multe fotografii, a Editurii Meridiane, în „Epoca de aur”*: „*Monumentele patriei noastre*”, și-a îndreptat atenția asupra colecției *Monumentele patriei noastre*, publicată timp de un deceniu de Editura Meridiane, pentru specialiști și publicul larg. Colecția a fost dedicată monumentelor antice și medievale din România și a inclus material vizual realizat cu contribuția unor fotografi cunoscuți, precum Nicolae Ionescu, Clara Spitzer, Sandu Mendrea. Totuși, proiectul editorial nu a acordat suficientă atenție laturii estetice a publicațiilor și nici ideii de autor, materialul vizual fiind unul colectiv, fără indicarea numelor fotografiilor.

Meritele acestui demers sunt semnificative. Pentru al doilea an consecutiv, manifestarea a reunit specialiști din țară și din străinătate – cercetători, curatori, artiști, colecționari și profesioniști recunoscuți ai domeniului –, contribuind astfel la o înțelegere și apreciere mai profundă a istoriei fotografiei, care rămâne încă insuficient explorată în România. Un aspect esențial al acestui eveniment anual, organizat în colaborare de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Biblioteca Academiei Române, este diseminarea unor cercetări inedite și contributive. Prin punerea în circulație a arhivelor private, inaccesibile anterior specialiștilor, și introducea în circuitul științific a informațiilor despre ateliere locale și arhive fotografice din provincie, se poate contura o imagine mai corectă a fenomenului fotografic românesc și a consumului de fotografie în diverse perioade istorice.

Ioana Apostol, Ramona Caramela

Expoziția *Romulus Ladea*, Muzeul Național de Artă al României, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024. Curator: Judit Balint.

În octombrie 2023 Muzeul Național de Artă al României a inaugurat o remarcabilă expoziție dedicată creației lui Romulus Ladea (Jitin, jud. Caraș Severin, 1901 – Arcuda, 27 august 1966), figură majoră a sculpturii românești inter- și postbelice. Expoziția a prezentat piese din colecțiile mai multor muzee (MNAR București, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Muzeul Național de Artă Timișoara, Complexul Muzeal Arad, Muzeul de Artă Brașov, Muzeul Național Brukenthal, Muzeul Național al Banatului, Muzeul Țării Crișurilor Oradea) și din colecții particulare (col. familiei Ladea și col. Radu Zăciu), fotografii și documente de la Muzeul Național de Artă Contemporană, precum și o înregistrare de la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”. Spre finalul perioadei în care expoziția a putut fi vizitată, organizatorii au lansat și un catalog.

Discursul curatorial propus de doamna Judit Balint s-a concentrat în jurul portretisticii – fără îndoială, capitolul cel mai spectaculos al operei lui Ladea, dar a integrat și compoziții (*Țărancă torcând*, basorelief, lemn, *Iovan Iorgovan*, basorelief lemn, în 2 versiuni, *Pietă*, bronz, 1957, Muzeul de Artă Cluj-Napoca) și câteva nuduri realizate în lut ars, datând din ultima perioadă de creație a artistului.

Elev al lui Dimitrie Paciurea, trecând pentru o scurtă perioadă prin atelierul lui Brâncuși, Romulus Ladea și-a continuat educația artistică la Academia Julian și La Grande Chaumière, experiențe formative care alături de studiul solitar în muzeele pariziene l-au ajutat să își clarifice propriile valori estetice. Nici viziunea lui Paciurea, nici cea a lui Brâncuși nu își vor lăsa amprenta asupra modului său de a concepe forma. Elementul definitoriu al viziunii lui Ladea, plasticitatea pronunțată, găsește însă un corespondent în volumele viguroase din repertoriul lui Antoine Bourdelle, artist a cărui perspectivă a marcat profund câmpul sculpturii românești din perioada interbelică. Cercetări oarecum recente (2017) datorate Adrianei Crainic-Botez au pus în lumină anumite particularități ale aceste filiații, subliniind felul în care principii ale pedagogiei sculptorului francez se regăsesc nu doar în viziunea grandioasă a lui Ladea (*Portretul lui Lucian Blaga*, *Horea*, *Școala ardeleană*), ci reverberează și în pedagogia sa, în ideile de „monumentalitate” și „arhitecturare a sculpturii”. Activitatea pedagogică a lui Ladea la Școlile de Belle Arte din Timișoara și Cluj-Napoca a avut un durabil impact asupra generațiilor de artiști formați în aceste centre, dimensiune pe care actuala expoziție o menționează în segmentul documentar, fără însă a o exploata.



Fig. 1. Romulus Ladea, *Regele Ferdinand I*, 1933, bronz, Oravița, (lucrare dispărută),
foto: Serviciul de Urbanism al Primăriei Oravița.

Pe anumite segmente, tăietura profund virilă a materiei este consonantă viziunilor altor artiști contemporani precum Ion Jalea (la rândul său fost elev al lui Bourdelle), Iosif Fekete (îndeosebi prin contribuția sa la *Monumentul Eroilor Aerului* din București), Oscar Han, etc. Deși componenta retorică și reprezentarea eroizantă îl leagă indestructibil de estetica anilor dintre cele două războaie, Ladea este creatorul unui discurs plastic individualizat, care rezistă și acum probei timpului.



Fig. 2. Aspecte din expoziția *Expoziția Romulus Ladea*, MNAR, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024.
Foto: Corina Teacă.

Expoziția a oferit prilejul de a observa nuanțările expresiei artistice, felul în care tehnica se adaptează calităților tactile și vizuale ale materiei. Astfel, în special în compoziții (*Iovan Iorgovan*, 1936–37, Muzeul Național de Artă Timișoara; *Țărancă torcând*, Muzeul de Artă Brașov, c. 1935–1945, *Crișan*, basorelief lemn, c. 1932–33), lemnul de esență tare este cioplit și cizelat cu o deosebită finețe, obținând diferențieri de textură pentru un efect decorativ accentuat, menite să sublinieze linile sinuoase și dinamice ale desenului. În expunere mai figurează și versiunea din 1934 a basoreliefului ce îl reprezintă pe eroul de basm *Iovan Iorgovan* (Muzeul de Artă Cluj-Napoca), lucrare lăsată de artist într-un stadiu intermediar de execuție, care are darul de a dezvălui etapele procesului creativ, dar care, în același timp, exhibă o altă fațetă estetică, aceea în care volumetria pronunțată este înlocuită de frumusețea liniei și a suprafețelor mult cizelate, sublimând jocul între lumini și umbre. Prin tipul de cioplitură, lucrările realizate în lemn revendică conexiunea cu tradiția folclorică interpretată în sens modernist.



Fig. 3. Romulus Ladea, *Autoportret*, 1934, lemn, lucrare din expoziția *Romulus Ladea*, MNAR, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024. Foto: Corina Teacă.

În perimetrul portretisticii coexistă două zone la fel de importante: cea a portretisticii cu valoare personală, autoportrete și efigiile unor persoane dragi (mama, fiul, tatăl, fratele), și cea a portretelor destinate spațiului public. Autoportretele atrag îndeosebi atenția. O primă lucrare din această serie fixează – nu fără un strop de ironie – imaginea artistului tânăr, semeț, la zenitul energiei sale biologice dar și creatoare. Pentru Ladea este o perioadă fastă a carierei: cu doar un an înainte, în 1933, se inaugurează la Oravița bustul regelui *Ferdinand I* în prezența lui Carol al II-lea, a viitorului rege Mihai I, și a altor personalități, ce marchează o turnură în activitatea sa de monumentalist. Deja profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj-Napoca, artistul primise din partea prefectului din Caraș-Severin comanda acestui bust și altor două: cel al lui Mihai Eminescu și cel al eminentului jurist Damaschin Bojincă. Dintre acestea, bustul regelui Ferdinand a fost

distrus în anii '40, însă celelalte două au supraviețuit și se află pe amplasamentul original, actualmente „Piața Ferdinand”. Tipologic, busturile conservă o anumită doză de convențional, ce contrastează cu operele în care artistul imprimă materiei o energie particulară. Cu toate acestea, modelajul figurilor cu accente pe anumite detalii ale figurii pentru un plus de expresivitate, descrierea simplificată a volumetriei, vorbesc despre remarcabilele sale calități de portretist modern. Poza aleasă de Ladea pentru autoportretul din 1934, confirmată și de fotografiile documentare care susțin întregul parcurs expozițional, probează faptul că atitudinea sa încrezătoare este una asumată, definitivă pentru el ca om și artist într-o anumită perioadă a vieții și carierei. Ciclul autoportretelor, destul de amplu, înregistrează cu fidelitate un evantai de stări și sentimente, de la exuberanță, la melancolie și resemnare în lucrările din ultima perioadă. *Autoportretul* din 1954 (colecția Radu Zăciu) modelat în gips, într-o abordare realistă, are semnificația unei confesiuni.

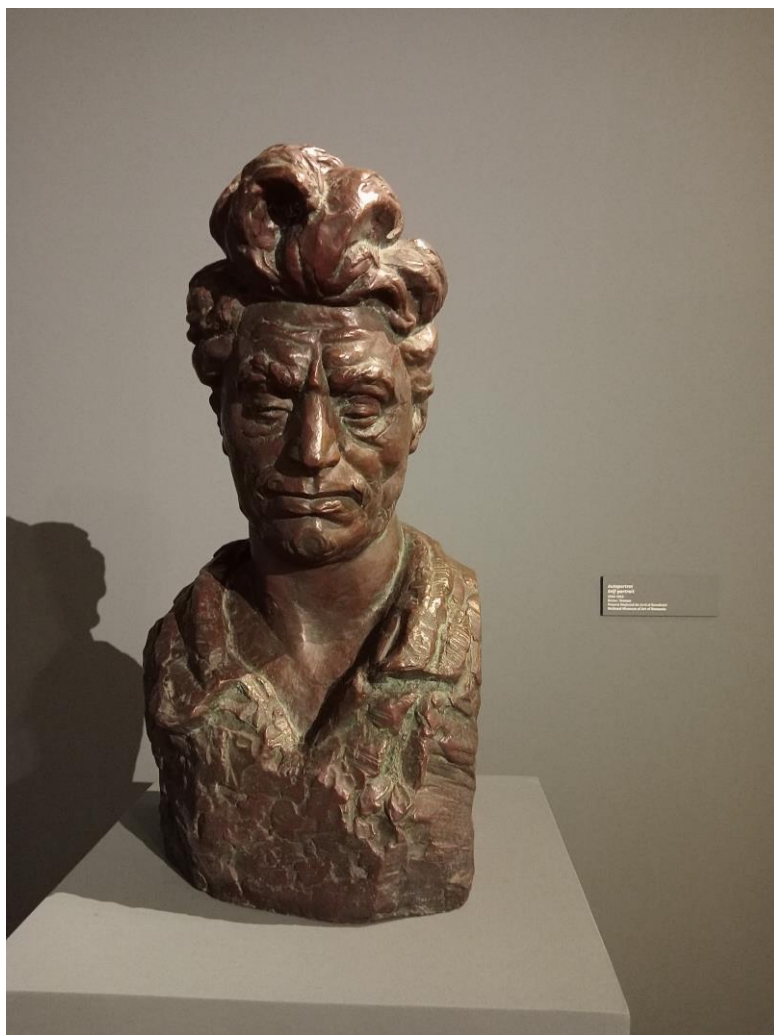


Fig. 4. Romulus Ladea, *Autoportret*, 1954–55, bronz, lucrare din expoziția *Romulus Ladea*, MNAR, 4 octombrie 2023 – 4 februarie 2024.
Foto: Corina Teacă.

Nudurile modelate în lut realizate în ultima parte a carierei propun o abordare distinctă care ignoră atât componenta retorică, precum și ideea de monumentalitate în favoarea ritmului molcom, ondulat. Respirând senzualitate, aceste piese sunt conectate cu etapa de maturitate doar la nivel tematic (*Nud*, c. 1935–1945, lemn, Muzeul Național de Artă Timișoara și *Maternitate*, marmură, 1941, Muzeul Național de Artă Timișoara).

Oferind o imagine completă a repertoriului lui Ladea, expoziția se detașează între manifestările similare printr-o foarte inspirată organizare spațială, piesele expuse fiind puse în valoare de superba regie luministică.

Corina Teacă

Expoziția *Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today*, Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming, 20 mai – 22 octombrie 2023

La vasta instituție din Cody, Wyoming, ce poartă numele celebrului cercetaș și showman Buffalo Bill, chiar părinte fondator, în 1895, a localității unde se află muzeul, a fost organizată o amplă expoziție dedicată operei de mare valoare documentară a pictorului Alfred Jacob Miller (Fig. 1). Vestul, indienii, vânătorii și negustorii de blănuri scumpe mai fuseseră pictați de alți artiști înaintea sa, precum Peter Rindisbacher, George Catlin și Karl Bodmer dar Miller a fost unicul mânuitor al penelului care a asistat și a immortalizat una dintre ultimele întâlniri anuale a acestor hoinari ai ținuturilor sălbatice din Munții Stâncoși (cea din urmă întâlnire avea să se desfășoare în 1840). Blănurile prețioase au constituit totdeauna o atracție pentru piața de lux din metropolele Europei și de pe coasta de Est a Americii, ori din China. Din cea de castor era produs fetru fin pentru bicornurile și ținuturile domnilor eleganți iar pielicelele de hermină căpătau pelerinele de ceremonie, imperiale și regale, sau mantourile de iarnă ale doamnelor din aristocrație. Dar, la finele celei de-a patra decade a secolului al XIX-lea, odată cu apariție țilindrului din mătase, în 1836, comerțul cu piei de castor a început să decadă și vânătorii au trebuit să-și caute alte ocupații.

Sezonul de vânătoare era iarna, când animalelor le creștea blana groasă și mătăsoasă, potrivită pentru confecționarea gulerelor și căptușelilor de paltoane și giubele bogate. Pentru ca vânătorii cu capcane – numiți *trappers* – să nu mai coboare de la munte, în sezonul cald, pentru a-și vinde pieile și a se aproviziona pentru anul următor, un mare negustor de blănuri, William Ashley a considerat mai lucrativ să stabilească o întâlnire anuală, la începutul verii, într-un loc ușor accesibil tuturor. Preluând termenul francezesc de „rendez-vous” (mai ales că, între vânători se aflau mulți francezi și meșteșugari canadieni), aceste întâlniri anuale – ceva între târg și serbare câmpenească – au început să se țină, cu regularitate, din 1824. În căruțe trase de boi sau de catări, negustorii transportau, pe distanțe uriașe, mărfurile necesare vânătorilor: arme, praf de pușcă, plumbi, câni și ibrice de metal, ploști, cuțite, topoare, făină, cafea, zahăr sau melasă, whiskey (cel mai răvnit, deși era de proastă calitate...), păături, materiale textile, corturi, cămăși, pălării, etc. și le schimbau pe piei. Urma o petrecere generală care dura cam două-trei săptămâni în care, pe lângă interminabile bacanale și jocuri de noroc, adesea terminate cu bătăi și chiar crime, se organizau diferite concursuri de călărie, de tras la țință, de fugă, sărituri și trântă, se cânta în jurul focurilor de tabără și se relateau aventurile de peste an. Atmosfera era pitorească, plină de culoare, mai ales că, la troc și beție, se alăturau și indienii din împrejurimi. Adesea erau contractate căsătorii între vânători și tinere indiene, de obicei fiice ale unor căpetenii ce trebuiau „cumpărate” de la tații lor iar prețul era uneori foarte mare, mai ales dacă fata era tânără, frumoasă și fecioară: cai, păături, arme, gloanțe, pulbere, cuțite, crățiți și câte un butoiș de whiskey era prețul standard.

Un participant constant la aceste întâlniri era un aristocrat scoțian, fost combatant în campaniile napoleoniene, căpitanul William Drummond Stewart (1795–1871). Fiind al doilea născut și neavând perspective a moșteni, prea curând, titlul de baronet ce-l deținea fratele mai vârstnic, se expatriase în Statele Unite, în 1832 – mai ales că, în familie, era văzut ca o oaie neagră pentru că era tatăl unui copil nelegitim făcut cu o servitoare. Dar, în America se simțea în largul său, trăia după pofta inimii, participa la vânători în preerie, se împrieteniise cu localnicii, trappers sau indieni și era iubit de toți pentru generozitatea sa fără egal. În 1837, aventurierului scoțian i-a venit ideea să angajeze un plastician care să-l însoțească la acel „rendez-vous” anual, la Green River Valley. Alegerea s-a oprit asupra unui tânăr pictor din Baltimore, Alfred Jacob Miller (1810–1874) (Fig. 2) care efectuase un stagiul de doar un an la École des Beaux Arts din Paris, ca simplu audient, dar se remarcase printre colegii care îl porecliseră „Rafaelul american”. Călătorise apoi în Cetatea Eternă și luase contact cu stipendiștii beneficiari ai Premiului Romei.



Fig. 1. Afișul expoziției *Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today*.

Miller era pictor de studio, în special portretist și copist al operelor maeștrilor din vechime, pentru care găsisese piața potrivită în Baltimore, oraș prosper, cu locuitori bogați și amatori de artă. Era însă, un plastician cu prea puțină experiență în plein-air. Dar perspectiva de a călători în Vest și, mai ales, onorariul substanțial ce-i era oferit, l-au mobilizat. Experiența acelei excursii de 6 luni în ținuturile greu accesibile și încă sălbatice ale Vestului i-a marcat întreaga carieră în care, pe baza documentației adunată cu acel prilej, a executat circa 1.000 de lucrări în diverse tehnici (ulei, acuarelă, laviu, tuș, creion).



Fig. 2. Alfred Jacob Miller, Autoportret, c. 1850, ulei pe pânză, The Walters Art Museum, Baltimore.

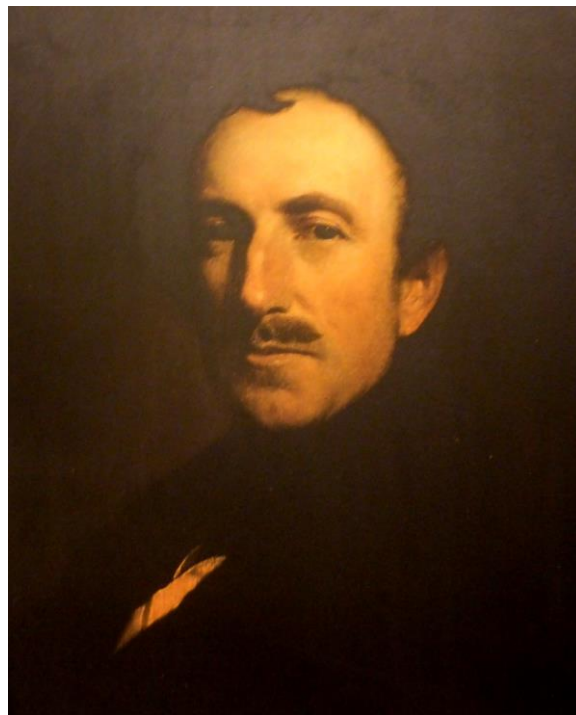


Fig. 3. Henry Inman, Portretul lui Sir William Drummond Stewart, 1844, ulei pe pânză, Joslyn Art Museum, Omaha.

Căpitanul Stewart (Fig. 3), înalt și suplu, cu un nas acvilin, proeminent, sub care cultiva o mustăcioară elegantă, se adaptase mediului pe care-l îndrăgea și umbla îmbrăcat, ca toți ceilalți, în haină și jambiere de piele, cu franjuri, și încălțat cu mocasini. Dar continua să se poarte ca un senior și ca un soldat: dădea ordine, impunea reguli stricte, era irascibil și nu ezita să-i pedepsească pe aceia care nu le respectau. Între patron și artist s-a iscat un conflict pe tema supunerii sale la îndatoririle generale ale celorlalți membri ai expediției anume îngrijirea și hrănirea calului, ridicarea și strângerea cortului personal ori efectuarea serviciului de gardă, ignorându-i specializarea pentru care fusese angajat. După un schimb de replici, Miller a fost iertat de aceste sarcini pentru a se putea dedica integral documentării excursiei. Dar și așa, pentru el, a fost o perioadă grea: nu era obișnuită să petreacă multe ore în șa, pe orice vreme, fie soare torid, fie ploaie și vânt, căci deplasarea se făcea exclusiv călare, nici să doarmă în cort, direct pe pământ și să se hrănească numai cu vânat, fără condimente, fără vegetale și fructe proaspete.

Stewart nici nu ar fi putut să se poarte altfel decât sever și imperativ în poziția sa de șef al marelui convoi cu care plecase din St. Louis, la sfârșitul lunii aprilie 1837, deplasându-se spre punctul de întâlnire din Munții Stâncoși. Acest convoi era compus din 45 de călăreți, mulți cai de schimb și animale de povară precum și 22 de căruțe pline cu mărfuri pentru troc și delicatese pentru elegantele mese festive ce Stewart obișnuia să le ofere anturajului și prietenilor (sardele conservate, șunci afumate, șampanie și vinuri fine, brandy și coniac francezesc, tutun, ceai și cafea, ciocolate și alte dulciuri de care atât vânătorii cu capcana cât și indienii nu auziseră și nu gustaseră până atunci).

Acel „rendez-vous” a durat trei săptămâni. După zilele de petrecere și de troc, căpitanul Stewart și numerosul său grup a plecat mai departe, spre Wind River Mountains, ca să vâneze și să pescuiască timp de alte câteva săptămâni, întorcându-se la St. Louis la începutul lunii octombrie. În acest interval, Miller a realizat cam 200 de schițe în creion și 87 laviuri și acuarele, toate numerotate și etichetate. După care, în atelier, a finisat câteva dintre ele, selectate de Stewart, și le-a transpus în ulei pe pânză, executând 18 picturi, unele de mari dimensiuni. Câteva dintre primele picturi, terminate în 1838, au fost expuse, cu mare succes, în

orașul său, Baltimore, iar anul următor, când erau gata toate celelalte pânze comandate de Stewart, le-a prezentat la Galeria Apollo din New York, unde au făcut senzație.

Între timp, fratele mai mare al lui Stewart murise iar căpitanul în retragere moștenise titlul de nobleț și Castelul Murthly din Scoția unde, în vara anului 1840, l-a invitat pe pictor și l-a tratat princiar, ca pe un membru al familiei. I-a pus la dispoziție un spațiu agreabil de lucru chiar lângă vasta bibliotecă a castelului. Acolo acesta a mai executat câteva lucrări în timpul unei șederi de doi ani, atât subiecte din Vest cât și teme religioase, comandate de Sir William. Multe erau, însă, compoziții cu evenimente pe care artistul nu le cunoștea dar care-i fuseseră relatate de patronul său ce și le dorea immortalizate, așa cum a fost *Attack of the Crow Indians*, întâmplare dramatică petrecută în 1833, cu 4 ani înaintea începerii colaborării dintre cei doi. Miller nu se simțea prea sigur atunci când trebuia să elaboreze lucrări de dimensiuni excepționale. Îi era mai la îndemână să picteze pe suprafețele mici ale unui caiet de schițe. Când aborda pânze mari se observau carențe la anatomia umană și animală, pierderea scării perspective, umplerea spațiilor din fundal cu peisaje fanteziste, spectaculoase dar fără legătură cu mediul natural în care se desfășurase inițial acțiunea. Nu trebuie uitat că Miller era un adevărat copil al secolului său și un romantic prin excelență. De aceea, caii pe care-i picta el erau de rasă pur-sânge arab sau englez, înalți, cu picioarele subțiri și capetele fine, cu ochii focși și nările dilatate, ca aceia pictați de Delacroix sau Gericault, fără a avea vreo legătură cu mustangii mici, păroși și bine legați, abia îmblânziți de indieni, cu coame și cozi stufoase, pline de scaieți. Demn urmaș al peisagiștilor din vechime, Miller respecta legea tritonității și peisajul fantezist de tip „*mirabilia mundi*” al lui Joos de Momper, pictorul flamand de la cumpăna secolelor al XVI-lea și al XVII-lea: în prim plan tonalități brune, întunecate, în planul secund nuanțe de verde care, spre fundal, treceau în albastru deschis, luminându-se spre un orizont strălucitor, cu soare la răsărit sau la asfințit. Chiar modul de reprezentare a arborilor și a frunzișului din picturile sale erau tributare măștrilor din Secolul de Aur al picturii neerlandeze.

Nu fusese stabilit un onorariu pentru lucrările lui Miller iar Sir William îi plătea atâta cât considera el că meritau acele opere de artă însă îi dădea totală libertate de mișcare, o generoasă ospetie și nu avea pretenții de exclusivitate asupra temelor sau a schițelor originale (așa cum procedase un alt explorator european al preeriilor nordice, prințul Maximilian zu Wied-Neuwied, cu schițele lui Karl Bodmer). De aceea artistul le-a reluat de mai multe ori, la comanda altor amatori. Astfel, pentru William T. Walters, un bogat colecționar din orașul său natal, în 1858–1859, a finisat 200 de acuarele după schițele originale (aflate actualmente la Walters Art Museum din Baltimore), alte 40 au fost făcute pentru Alexander Brown și încă 37 la comanda lui William C. Wait. Toate aceste lucrări erau însoțite de explicații privind locul și momentul în care s-a desfășurat respectiva acțiune, folosindu-se notițele făcute în timpul aventurii în Vest¹. Într-un registru a ținut o strictă evidență a tuturor lucrărilor executate și a beneficiarilor acestora.

Mare admirator al lui George Catlin, Stewart l-a pus în legătură pe Miller cu artistul cu două generații mai vârstnic, care se impusese ca prim portretist al indienilor din Vest și ilustrator al vieții cotidiene și a ceremoniilor băștinașilor, totul adunat în Galeria Indiană cu care a cutreierat orașele americane și câteva capitale europene. Cei doi s-au întâlnit de mai multe ori la Londra, unde Miller a zăbovit un timp, după ce terminase picturile pentru Sir William. Se pare că unele compoziții ale lui Catlin sau relatările acestuia l-au inspirat pe mai tânărul artist care a executat câteva picturi cu așezări indiene din zone pe care nu le vizitase.

Cu educație aristică de primă mână, deprinsă, fie și pentru scurt timp, la prestigioase școli în Europa – așa cum nu avusese Catlin și alți pictori contemporani care se dedicaseră temelor vestice –, Miller nu se putuse debarasa de lecția picturii romantice a timpului său. Mai mult decât Delacroix, o înfluență puternică o avusese asupra sa cunoștința cu Horace Vernet ce se petrecuse la Roma, celălalt focar de artă pe care îl vizitase și unde lucrase copii după picturile din galerii publice. Așa că nu este de mirare că Miller a romanțat în cel mai înalt grad Vestul și viața simplă a indienilor și vânătorilor cu capcana. Evenimentul la care participase în Green River Valley desfășurându-se în timpul verii, el nu i-a putut vedea pe vânători în timpul activității obișnuite, de iarnă, cercetându-și cursele, jupuind animalele prinse și argăsind pieile. Toți cei care apar în compozițiile sale sunt în poziții relaxate, la odihnă, la masă sau în timpul festivităților organizate cu ocazia întâlnirii. A realizat câteva portrete, bust sau figură întreagă, de trappers, în special cei foarte apropiați ai patronului său, precum Antoine Clement, un vânător de origine canadiană, ce-i devenise indispensabil astfel că Sir William l-a luat în Scoția, ca

¹ Lucrarea *Rendezvous*, acuarelă, 21,6 × 36,5 cm, executată pentru William T. Walters, este însoțită de următoarea descriere: „Scena reprezentată este o preerie largă; întreaga câmpie este punctată cu sălașuri și corturi, și grupuri de indieni care stau în jurul lor. În râul din prim plan indienii fac băi; spre stânga se ridică o colină care domină câmpia pe care stau câțiva războinici și femei indiene. În mijlocul lor se află Căpitanul Jim Bridger într-o armură de oțel, completă. Acest domn era un faimos muntean și îndrăznim a spune că nimeni din cei care au clătorit aici în ultimii 30 de ani nu a putut să nu-l vadă sau să nu audă de el. Armura completă a fost adusă din Anglia și oferită Căpitanului B. de comandantul nostru [Sir William Drummond Stewart, n. ASI]; era o copie a acelora purtate de gărzile călări engleze și a creat senzație când a purtat-o în anumite ocazii”. (Cf. Marvin C. Ross (editor), *The West of Alfred Jacob Miller (1837), from the Notes and Water Colors in The Walters Art Gallery*, University of Oklahoma Press, Norman, 1968, plate 148).

valet, îmbrăcându-l în straie specifice din Highlands. Rămâne un mister dacă acel fiu al preeriilor și munților, obișnuit cu hainele sale simple și comode, din piele de căprioară, se simțea bine cu genunchii goi, purtând kilt și sporran, iar pe cap glengarry în loc de căciulă de blană...

Așa cum era de așteptat pentru un angajat cu misiune specială de a ilustra aventurile cinegetice ale stăpânului său, în mai toate compozițiile cu acțiune dramatică și multiple personaje, Sir William apare în centrul imaginii, conversând cu indieni și trappers, dând ordine subalternilor sau, călare pe un focus bidiviu alb, conducând cavalcada spre turma de bizoni ce urmau să o vâneze.

Foarte îndrăgostit de experiențele dobândite în Lumea Nouă și dornic să le facă cunoscute și altora, Stewart a publicat, anonim, două romane, în 1846, *Altowan, or, Incidents of Life and Adventure in the Rocky Mountains by an Amateur Traveler* și *Edward Warren*, în 1854.

După moartea lui Stewart, în 1871, colecția sa de picturi cu teme din Vest, cu vânători și indieni, a fost scoasă la licitație și lucrările sau răspândit. Dar, printr-un noroc, multe au ajuns cu timpul, înapoi în America, și chiar în statul Wyoming, zona în care se desfășurase acel „rendez-vous”. Cu ocazia acestei expoziții au fost adunate pentru prima dată laolaltă acele lucrări după ce s-au aflat în posesia artistului, a patronului său ori a altor comanditari ulteriori. În expoziția de față, cele 65 de lucrări de pe simeză provin exclusiv din zonă, de la doi importanți colecționari particulari, de la National Museum of Wildlife Art din Jackson și de la The American Heritage Center de la University of Wyoming din Laramie, precum și 21 din cele 33 de opere aflate în posesia muzeului organizator. 11 acuarele și laviuri fac parte dintre cele 87 realizate de artist în timpul călătoriei. Ele poartă încă numărul de ordine ce i-l dăduse artistul spre a le putea identifica și a le așeza într-o ordine, conform desfășurării lor cronologice. Dintre cele 28 de pânze de mari dimensiuni, 9 au fost expuse cu această ocazie.

Spre a oferi câteva sugestii asupra epocii în care au fost realizate aceste opere pline de vivacitate, organizatorii au amplasat, din loc în loc, obiecte legate de vânătoare și de trappers. Într-o vitrină este așezat un castor împăiat, alături de lemnele pe care le roade și cu care își construiește vizuina subacvatică (Fig. 4). Tot acolo era o pereche de mănuși confecționată din blană de castor, potrivite pentru geroasele ierni din Munții Stâncoși. În altă vitrină erau două pistoale, unul cu cremene, ce i-a aparținut cunoscutului trapper Jedediah Smith, și altul cu capsă, ambele folosite în egală măsură în epoca vânătorii animalelor cu blană scumpă. *Altowan*, romanul scris de William Drummond Stewart se afla și el într-o vitrină (Fig. 5).

Așa cum se întâmplă de obicei în opera unui artist, schițele luate pe moment sunt mai expresive și mai pline de nerv decât lucrarea finală, transpusă în material definitiv, de obicei ulei. Pe simeză impresionau prin prospețime niște schițe rapide precum *Vânătoare de elan în Munții Stâncoși*, *Moartea elanului* sau *Bizon rănit trântind un vânător ce-l urmărea* (Fig. 6) mult mai mult decât uleiuri precum *The Lost Greenhorn* (Ageamiul pierdut) (Fig. 7) sau cromolitografia cu același subiect dar intitulată *Pierdut în preerie* – ilustrarea unei întâmplări reale din timpul excursiei când bucătarul britanic al grupului care, plictisindu-se lângă oalele și tigăile sale, a decis să profite și el de puțină relaxare și a plecat de unul singur la vânătoare de bizoni dar sa pierdut și a trebuit să fie căutat și recuperat de tovarășii săi mai experimentați.

La fel de vibrantă este acuarela care prezintă momentul sosirii la „rendez-vous” a căpitanului Stewart care era întâmpinat, cu entuziasm, de indienii ce-l cunoșteau și care galopau spre el slobozindu-și puștile în aer (Fig. 8). Pânza de mari dimensiuni, pictată în ulei, *Tabăra noastră* este fărâmițată, are prea multe puncte de interes care-ți distrag atenția și nu poate fi observat ansamblul, totul dominat de o nuanță de roz a cerului din zori de zi (Fig. 9). *Scalpul* este o lucrare cu mai multe variante, 7 la număr, în diverse tehnici, laviu, acuarelă sau ulei. Ea reprezintă un indian care, cu dificultate, urcă un povârniș stâncos, aruncând o privire de sălbatică satisfacție spre vale, unde se desfășurase o luptă; în mână cu care ține căpăstrul calului strânge și trofeul însângerat ce-l luase de la un dușman răpus în confruntare (Fig. 10). Față de alte opere ale sale, aceasta este cam convențională și evident, rod al imaginației, fără un motiv *de visu*, ca celelalte realizate. Și *Mireasa trapperului* a avut 9 variante, două în acuarelă și guașă iar restul în ulei pe pânză (Fig. 11). Ea surprinde momentul în care, după schimburile de daruri, tatăl își încredințează gingașa și timidă fiică tânărului trapper care-i întinde mâna cu un gest de feciorelnică emoție și duioșie, ceea ce nu prea era cazul în societatea aspră a vânătorilor din munți. Mireasa era îmbrăcată într-o roche de piele albă – nuanță purității – ceea ce era imposibil de obținut cu metodele primitive de tăbăcire a pieilor întrebuințate de indieni. Scena este puternic romanțată pentru a răspunde gustului societății urbane contemporane care vedea, în continuare, în indian pe „bunul sălbatic” al iluminismului. Imaginea pare o ilustrare a versurilor lui Walt Whitman din „Cântec despre mine însumi” deși, acest poem a văzut lumina tiparului în 1860, mult timp după ce Miller pictase compoziția, așa că aceasta ar putea fi, mai degrabă, un model pentru poet de a pune în stihuri reprezentarea plastică².

² Walt Whitman, *Poeme*, Traducere și prefață de Mihnea Gheorghiu, București, 1960, p. 68:

„O nuntă am văzut în Far West, în plin camp, un vânător era mire și-o tânără piele-roșie mireasă,



Fig. 4. Castor și mănuși din blană de castor.

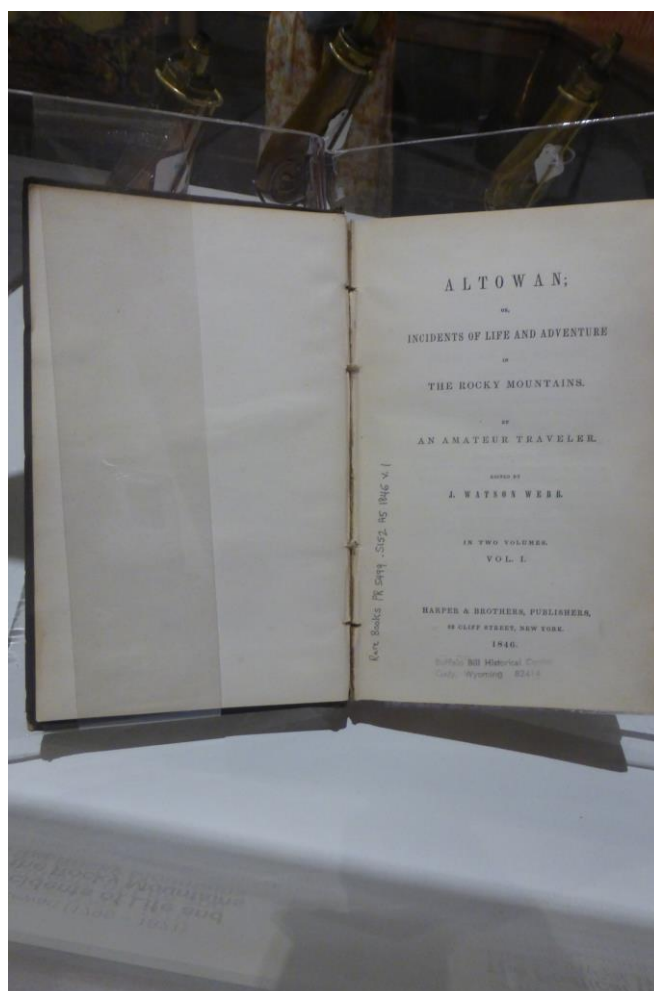


Fig. 5. Romanul *Altowan* scris de Sir William Drummond Stewart, 1846.

Alături ședeau tatăl ei și prietenii lui, cu picioarele strânse cruciș și fumând în tăcere; purtau mocasini, iar pe umeri lungi pături și aspre; Pe-o moviliță, jumătate culcat, sta acel ne-ntrecut făcător de capcane, îmbrăcat numai în piei, cu gâtul păzit de-o barbă stufoasă, cu o coamă luxuriantă, și de mână ținându-și femeia;

Ea avea gene lungi, capul gol, iar șuvițele drepte și grele ale părului ei unduiau peste trupul frumos ajungându-i la glezne”.

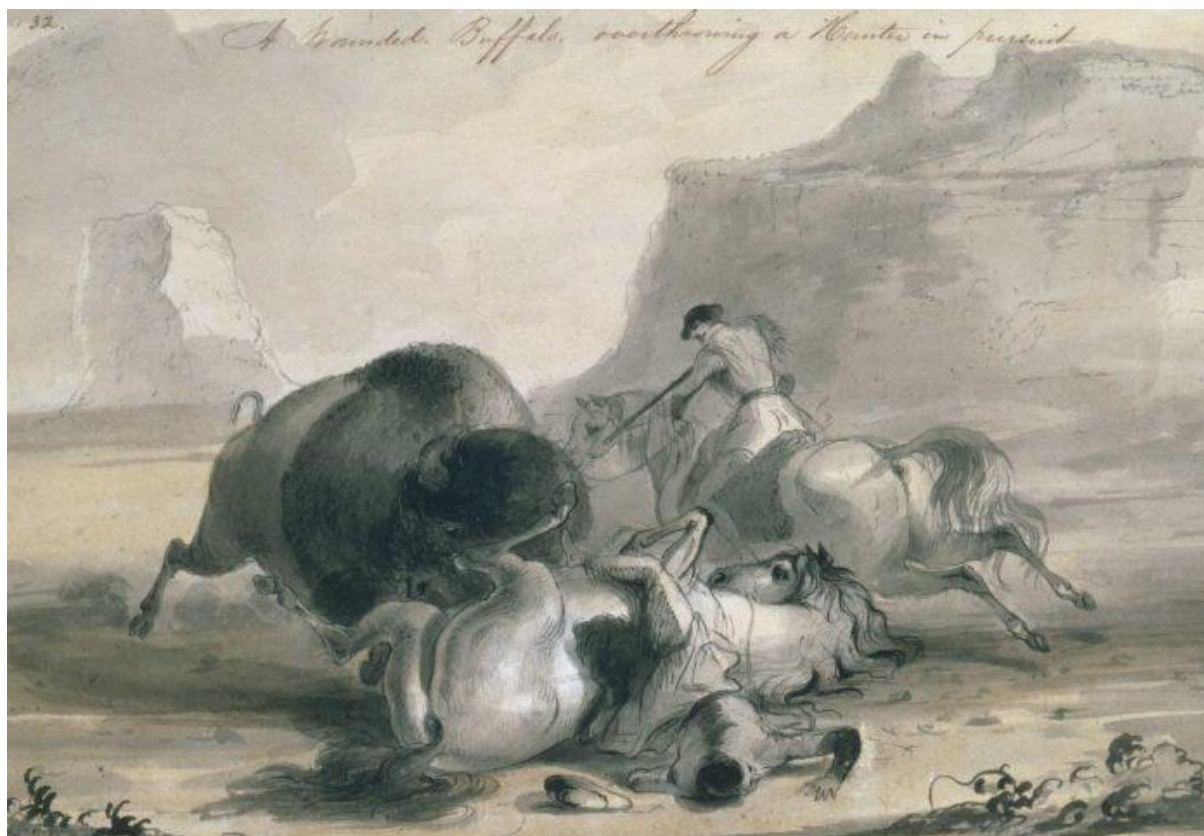


Fig. 6. Bizon rănit trântind un vânător ce-l urmărea, laviu, National Museum of Wildlife Art, Jackson



Fig. 7. Ageamiul pierdut, c. 1860, ulei pe pânză, Buffalo Bill Center of the West, Cody.



Fig. 8. Întâmpinându-i pe trapperi, acuarelă, c. 1837, Buffalo Bill Center of the West, Cody.



Fig. 9. Tabăra noastră, ulei pe pânză. c. 1846–1860, Buffalo Bill Center of the West, Cody.



Fig. 10. Scalpul, c. 1865, ulei pe pânză, American Heritage Center, University of Wyoming, Laramie.

Foarte veridic și impozant este portretul lui *Louis, trapper din Munții Stâncoși*, immortalizat în timp ce își bate cu vergeaua, în țeava puștii, noua încărcătură după ce a doborât un cerb pe care își sprijină, victorios și posesiv, un genunchi (Fig. 12). Lucrarea este plină de imediateță și dă amănunte prețioase asupra vestimentației unui vânător cu capcana: bluză și pantaloni din piele moale, cu franjuri lungi, mocasini și un fel de glugă din blană decorată cu pene. Îmbrăcămintea albilor care populau acele pustietăți nu era cu nimica diferită de a băștinașilor. Singura diferență o aduceau aspectului lor bărbile și mustățile stufoase, care le fereau într-o oarecare măsură fețele de intemperii și de frig.

Spre a intra în spiritul acelor vremuri, vizitatorii își puteau face fotografiile costumați ca vânători, având drept fundal un peisaj montan pictat de Miller și punându-li-se la dispoziție niște mantale făcute din pături, albe sau roșii, furnizate de Hudson's Bay Company, cornuri pentru pulbere care se agățau în bandulieră și piei de castor întinse, spre argăsire, pe o ramă circulară, elastică, de salcie. Așa se învață cel mai ușor și se reține cel mai bine, prin mimetism și experiență personală, o expoziție și opera unui artist!

Miller și opera sa au atras un mare număr de cercetători și au creat o bibliografie substanțială. Cel dintâi care l-a redescoperit, la multe decenii după ce pictorul trecuse în lumea dreptilor, a fost istoricul Bernard DeVoto care, în 1947, a publicat celebra lucrare *Across the Wide Missouri*³ dedicată epocii de înflorire a negoșului cu blănuri și a vânătorilor cu capcane în care vorbește pe larg de creația plastică a artistului și de experiența sa în Vest, în compania lui Stewart. A fost, de asemenea, unul din dragile subiecte de studiu, de-a lungul multor ani, a unuia dintre colaboratorii noștri, semnatar al unor studii apărute în revista „Studii și

³ Bernard DeVoto, *Across the Wide Missouri*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1947.

Cercetări de Istoria Artei”⁴, dr. Ron Tyler, fost muzeograf apoi director la Amon Carter Museum din Fort Worth, Texas, care în 1974 a fost curator al mării expoziții „Vestul american” deschisă la Sala Dalles, ocazie cu care i-am făcut cunoștința și am legat o trainică prietenie de-o viață. În 1982, Tyler a editat un impozant catalog raisonné, *Alfred Jacob Miller: Artist on the Oregon Trail*⁵, esențial instrument de lucru dar și operă majoră și definitivă consacrată creației acestui artist. În tomul *Western Art, Western History. Collected Essays* din 2019 – volum cărui i-am redactat două recenzii⁶ – i-a dedicat plasticianului unul dintre capitole, „*A New and Wider Field*”: *Alfred Jacob Miller and the Rendezvous of 1837*.⁷ În sfârșit, în volumul *In Honorem, Adrian-Silvan Ionescu 70*, m-a onorat semnând un studiu intitulat *Alfred Jacob Miller's "The Indian Guide"*.⁸

Expoziția *Alfred Jacob Miller: Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today* – ce urma a fi itinerată, în 2024, la Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art din Indianapolis - a adus în actualitate opera unui pionier al artei documentariste care a fost martorul atent și istoriograful în imagini al un fenomen unic - economic-social-politic și intercultural - care a marcat expansiunea civilizației de factură euro-americană spre Vest și a deschis calea exploratorilor, cartografilor, geologilor, botaniștilor, antropologilor, ecologiștilor și, ulterior, turiștilor spre cunoașterea acelor ținuturi mirifice.



Fig. 11. Mireasa trapperului, 1845, ulei pe pânză, Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, Indianapolis.

⁴ Ron Tyler, *Karl Bodmer and the American West*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 5 (49)/2–15, p. 9–43; Idem, *The Role of the Exploration Artist: Louis Choris and the Kotzebue Expedition, 1815–1818*, în *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 11(55)/2021, p. 43–76.

⁵ Ron Tyler (editor), *Alfred Jacob Miller: Artist on the Oregon Trail*, with a catalogue raisonné by Karen Dewees Reynolds and William R. Johnston, Amon Carter Museum, Fort Worth, 1982.

⁶ Vezi *SCIA – AP*, Serie nouă, tom 10 (54)/2020, p. 217–224; *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tomes LVII–LVIII/2020–2021, p. 239–244.

⁷ Ron Tyler, *Western Art, Western History. Collected Essays*, The University of Oklahoma Press, Norman, 2019, p. 97–135.

⁸ Marian Țuțui, Aurelian Stroe (coord.), *In Honorem, Adrian-Silvan Ionescu 70*, București, 2022, p. 365–374.



Fig. 12. Louis, trapper din Munții Stâncoși, acuarelă, Buffalo Bill Center of the West, Cody.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Partea nevăzută a colecției Liana și Dan Nasta – obiecte de cult și laice*, Muzeul Colecțiilor de Artă, 8 noiembrie 2023 – 17 martie 2024

Muzeul Colecțiilor de Artă, unde, în 2019, a fost făcută o importantă donație din colecția Liana și Dan Nasta, a avut salutară inițiativă de a organiza o expoziția cu obiecte ce nu au fost selectate pentru expunerea permanentă a instituției, acelea care sunt păstrate în depozit și nu sunt văzute decât de muzeografi și specialiști.

Dan Nasta (1919–2015), actor, regizor, estetic și *connaissanceur* pasionat de obiecte vechi, a fost unul dintre cei mai importanți colecționari români ai secolului XX și începutului următorului (Fig. 1). Om de gust, cu vaste lecturi și un impresionant muzeu imaginar, clădit cu temeinicie, în timpul călătoriilor prin țară sau străinătate, de la Londra la Sankt Petersburg, Dan Nasta plănuia încheierea unei colecții ce urmărea teoria lui N. Iorga privind „sinteza românească”, acumularea unei mari varietăți de forme ale culturii materiale din ținuturile învecinate și topirea lor în bogăția formală locală. Așa că, în eleganta sa locuință ce începuse să aducă a muzeu, se găseau, în cea mai bună vecinătate, mobile săsești și ulcioare habane sau blide de Kutý, alături de covoare oltenești sau basarabene și tapiserii franțuzești, icoane pe lemn din Valahia sau pe sticlă din Transilvania, porțelanuri de Delft sau de Sèvres și plăci de ceramică persană, chivoturi, sfeșnice și

candele de argint, farfurii și căni de bere din zinc, figurine de Tanagra și sculpturi gotice, xilografuri cu temă biblică de Albrech Dürer, portretul conchistadorului Francisco Pizarro după o gravură a lui José Maca sau litografii cu subiecte autohtone de Michel Bouquet și Auguste Raffet, argintărie liturgică și evanghelii cu ferecături de argint, portrete de domnitori ori boieri fanarioți, bărboși, și de baronese ori contese austriece purtând peruci pudrate, etc.



Fig. 1. Dan Nasta, 25 ianuarie 2009, foto ASI.

După ce a adunat o impozantă și variată colecție de artă pe care și-a aranjat-o cu știința regizorului și a scenografului în vasta sa locuință de pe str. Rozmarin – unde primea pe oricine era interesat să o admire și să-i afle poveștile, rostite teatral, ca pe o scenă, de împătimutul „castelan” – a decis că această colecție, încheată cu multă trudă și sacrificii, trebuie să capete statut muzeal. Și, a donat o bună parte a ei spre amenajarea Palatului brâncovenesc de la Mogoșoaia care acuma se mândrește cu acel valoros patrimoniu. Mare admirator al lui Constantin Brâncoveanu – cu care, în sinea sa, se identifica și pe care îl adula pentru gustul rafinat cu care crease un stil național – Nasta a plasat cu mare judiciozitate fiecare obiect în sălile palatului, imaginând un traseu firesc ce se încheia în marea Sală a Sfatului și a reconstituit, cu geniu, fastul aulic brâncovenesc.

Dar locuința continua să-i fie doldora de obiecte prețioase și visa ca acel spațiu să devină vizitabil de publicul larg nu doar de inițiați și de intimi. Insistentele sale diligențe pe lângă trecătorii miniștrii ai Culturii sau pe lângă diferite oficialități municipale ori județene s-au lovit de o inexplicabilă obtuzitate. Peste tot se arăta disponibilitate până la un punct, acela financiar: era pusă întrebarea dacă această colecție este susținută și de vreo fundație sau asociație privată, a donatorului, care să asigure funcționarea unui muzeu, cu personal de specialitate și sistem de pază, toate acoperite din speze proprii. Ceea ce nu era cazul. Căci fabuloasa colecție avea o valoare inestimabilă iar donatorul trăia dintr-o pensie destul de modestă. Spre a stimula instituțiile de cultură contactate de colecționar să accepte donația fără condiții, reputatul istoric de artă, Călin Demetrescu a editat un mic catalog al colecției ce a fost publicat, în tiraj confidențial, de Editura UNARTE, în 2012: *Un vis împlinit. Colecția Liana și Dan Nasta*. Dar, pe moment, demersul nu a avut succesul scontat și oficialitățile nu au putut fi convinse să primească donația. I-a făcut însă, o enormă bucurie, colecționarului care a privit cu atenție paginile tipărite și a mângâiat copertile micului volum.

Personal am făcut demersuri la conducerea Academiei Române în vremea președinției acad. Ionel Haiduc care a avut drept efect imediat desemnarea unei comisii formată din doi iluștri academicieni, Dan Berindei și Răzvan Theodorescu, pentru a stabili valoarea și importanța colecției. Pe 10 februarie 2012 i-am însoțit pe cei doi magiștrii ai istorie și istoriei artei (Fig. 2-3) iar domniile lor au fost impresionați de cele văzute și au redactat un referat elogios care urma să convingă Biroul Prezidiului Academiei Române de necesitatea acceptării donației. Când totul era aproape gata de finalizare și de împlinire a visului marelui

colecționar, moartea subită a soției acestuia a stopat donația din cauza că aceasta era concepută pe numele amândurora și unul dintre ei nu mai putea semna actul de ofertă. Dan Nasta i-a supraviețuit soției încă trei ani dar era se afla într-o stare de avansată degradare fizică și mentală, ținut la pat în urma unei căzături și a fracturării colului femoral și afectat de Alzheimer.



Fig. 2. Acad. Dan Berindei și acad. Razvan Theodorescu admirând o icoană din colecția Nasta, 10 februarie 2012, foto ASI.



Fig. 3. Dan Nasta prezentându-și colecția academicienilor Dan Berindei și Razvan Theodorescu, 10 februarie 2012, foto ASI.

Abia după trecerea la cele veșnice a lui Dan Nasta, visul său a putut fi concretizat de nepoții săi, domnul și doamna ing. Mihai Nasta: Colecția Liana și Dan Nasta a fost inaugurată, cu o ceremonie specială, la Muzeul Colecțiilor de Artă pe 11 decembrie 2019. Dar, în expunere nu au putut fi incluse toate obiectele care constituiau acea donație. Astfel că, expoziția de față dă la iveală ceea ce se află ascuns în depozite și în perfectă conservare, în depozite.

Este știut că Dan Nasta poseda o importantă colecție de scoarțe și covoare țărănești de mari dimensiuni care, cu greu putea fi expusă în totalitate. După 1990 acestea au văzut, public, lumina simezei de câteva ori, întâi în 1992 și 1993 într-un spațiu neconvențional precum Palatul Potolgi – proaspăt restaurant dar care nu primise o destinație precisă, avea pereții goi și nici un alt exponat – apoi, tot în 1993, la Muzeul Național Cotroceni, urmată, în anul următor, de Galeria Catacomba de la subsolul Palatului Romanit (Muzeul Colecțiilor de Artă, sală dispărută între timp), pe atunci coordonată de pictorul Sorin Dumitrescu sau, în 1996, în vasta sală de la Etaj 3/4 a Art Expo din Teatrul Național (actualmente dispărută din orizontul expozițional al Capitalei primind alte utilități, mai potrivite, probabil, artei spectacolului) ori la Sala Constantin Brâncuși de la Palatul Parlamentului (1998).

Așa că acum, din depozitul muzeului au fost scoase la lumină scoarțele care impresionează cu prospețimea cromaticii și cu splendoarea decorului fitomorf, avimorf, zoomorf și antropomorf (Fig. 4): doamne cu crinolină și umbreluță deschisă spre a se feri de soare sunt încadrate de păsări stilizate sau sunt prinse în dans, cu mâinile în șold; pe o scoarță cu fond negru, din Basarabia, se profilează câteva siluete feminine printre marile flori roșii care asfixiază compoziția. Câteva elegante furci de tors, migălos cioplite, încadrează o magnifică scoarță cu decor avimorf (Fig. 5). Niște pistolnice sunt plasate lângă o scoarță cu motiv zigzagat (Fig. 6). Nu departe se află câteva icoane și niște uși împărătești cu „Buna Vestire”, provenind din Țara Românească și datând din secolul al XVI-lea. Ulcioarele de nuntă în formă de barză cu pui, produse în Oltenia, evidențiază fantezia olarului și impun prin volumetria viguroasă (Fig. 7). Farfuriile și canceele de Saschiz, cu fond albastru, pe care este scrijelit un decor floral, alb, fac mândria colecției, mai ales că majortatea sunt date la finele secolului al XVIII-lea sau în prima decadă a următorului (Fig. 8). O suită de xilografuri țărănești de la Hășdate, semnate de Pop Onisie sau de Pop Simion aduc farmecul viziunii naive în tratarea scenelor biblice (Sf. Gheorghe, Sf. Ilie, Arhanghelul Mihail) (Fig. 9). Icoanele pe sticlă de la Nicula, Gherla, Făgăraș, Laz și Șcheii Brașovului aduceau în sală sclipirea acestei arte străvechi practicate de meșterii țărani (Fig. 10). Într-o vitrină erau așezate câteva cingători folosite de săsoaice la costumul de sărbătoare alături de niște paftale balcanice.



Fig. 4. Scoarțe și icoane pe sticlă.



Fig. 5. Scoarță oltenească și furci de tors.



Fig. 6. Scoarță muntenească și pristolnice.



Fig. 7. Ulcior de nuntă, Oboga, c. 1900.



Fig. 8. Ceramică de Saschiz, Brașov, Turda și Rădăuți.



Fig. 9. Xilogravuri de la Hășdate.



Fig. 10. Icoane pe sticlă.



Fig. 11. Dan Nasta într-un dialog amuzant cu autorul, 24 februarie 2009, foto D. Basca.

Pe un monitor rula filmul documentar „Grădina boierului Nasta”, realizat de Fabian Anton și Marius Caraman unde, marele actor/regizor și colecționar prindea viață și-și relata, cu pasiune și umor, principiile după care și-a urmărit și achiziționat obiectele. În discursul său lejer și profund în același timp arăta că el are altă măsură decât muritorul de rând, fără pasiuni și aspirații: „Eu sunt mai lung...

mai lung în minte, mai lung în educație!” Și avea perfectă dreptată: acest lucru l-a demonstrat în întreaga sa carieră de scenă și de colecționar împătimit. El a acumulat un tezaur cultural pe care l-a destinat națiunii și viitorimii, după ce l-a stăpânit, o clipă, ca un adevărat domnitor!

Grădina, pe care atâta a iubit-o și îngrijit-o marele colecționar a devenit motiv predilect al distinsului pictor Horea Paștina care a realizat multe pânze în acel spațiu mirific. În unele dintre ele a inserat chiar profilul marelui colecționar și al soției sale sau doar scaunele de lemn pe care stăteau aceștia în mijlocul naturii luxuriante pe care o întrețineau în mijloc de București.

Expoziția *Partea nevăzută a colecției Liana și Dan Nasta – obiecte de cult și laice* a fost realizată de Gabriela Vasiliu, Liliana Chiriac și Monica Croitoru-Tonciu. Cu ocazia acestui eveniment a fost editat, sub coordonarea primelor două, un impozant și elegant volum *Colecția Liana & Dan Nasta/Donația Elena & Mihai Nasta. Repetoriul colecției* (Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2023, 452 p. + il.) care completează de minune informația oferită de etichetele și textilele din expoziție.

Prezentarea valoroaselor piese adunate, cu atâta dragoste și competență, de Dan Nasta, cât și urmărirea pe ecran a expunerii profesiei sale de credință au constituit, pentru cei care l-au cunoscut și prețuit, o întâlnire, peste timp, cu un prieten, un mentor, un model, un ideal demn de urmat de oricine este stăpânit de duhul colecționismului (Fig. 11).

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *În jurul atacului de la Smârdan. Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR* Muzeul Național de Istorie, București, august 2023 – februarie 2024

Expoziția de la Muzeul Național de Istorie aflată sub semnătura curatorială a Ericăi Ioja, muzeografă în cadrul secției Muzeul Național Filatelice și a lui dr. Cornel-Constantin Ilie, director adjunct al muzeului, deschisă în perioada august 2023 – februarie 2024, s-a concentrat asupra unui important segment conflictual din istoria noastră, respectiv participarea Principatului României la Războiul Ruso-Turc din anii 1877–1878. România, alături de Serbia și Muntenegru, și-a câștigat independența față de Imperiul Otoman, iar acest război a fost documentat de către artiștii trimiși pe front la sugestia șefului serviciului medical al armatei Carol Davila și la ordinul prim-ministrului Ion C. Brătianu. Expoziția reunește, în primul rând, lucrările artiștilor Carol Popp de Szathmari, Nicolae Grigorescu și Sava Henția. Expoziția, însoțită de un album editat de către MNIR care cuprinde textele celor doi curatori ai evenimentului, are în prim-plan lucrarea monumentală a lui Nicolae Grigorescu, *Atacul de la Smârdan*, readusă în atenția publicului după mai bine de 20 de ani, după o amplă restaurare.

Atenta selecție a lucrărilor și a documentelor se limitează la un discurs informativ cu importanță istorică și vizuală, o viziune clasică, ușor aglomerată, lipsită însă de spațiu critic și mai ales de un spațiu instituțional adecvat pentru expoziții care pot fi puse în valoare și în context contemporan. Tematica războiului în istoria României ar putea reprezenta oportunitatea unei înțelegeri contextuale, a chestionării ideii de eroism și națiune, a relației dintre artă și politic așa cum se configura în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar și ulterior, a rolului propagandistic al artei în acest context specific, și totodată statutul privilegiat al artiștilor de război.

Dincolo de surprinderea actelor de eroism din album, aflăm că, spre exemplu, Grigorescu nu este interesat doar de „glorioasele bătălii și vitejia ostașilor, ci și de impactul războiului asupra oamenilor de rând, victime colaterale al căror sacrificiu este invizibil, și care adesea rămân în anonim”ⁱ.

Statutul privilegiat îi permite lui Grigorescu deplasările între tabere, de la Nicopole la Corabia, unde surprinde și realități detașate de conflict, pentru ca, în carnetul de schițe, să reproducă scene de la Plevna cu soldați morți, în repaus, în alertă, dar și cu civili decedați, cu trupurile contorsionate căzute în

ⁱ Erica Ioja, *Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR*, în *În jurul atacului de la Smârdan. Pictori ai Războiului de Independență în colecția MNIR*, București, 2023, p.11.

noroi. Lucrările de mari dimensiuni precum *Dorobanțul* (1884) și *Atacul de la Smârdan* (1885) reflectă un Grigorescu recognoscibil, cu viziune foarte apropiată de celelalte reprezentări axate pe realitățile rurale, cum este cazul ciobănașilor idealizați care au aceeași seninătate precum *Dorobanțul*, o lucrare de altfel neterminată. Aceste reconstituiri cu detalii semnificative legate de soldați, respectiv infanteriști de linie în cazul *Atacului de la Smârdan*ⁱⁱ, însă nebazate pe memoria participării directe, ci pe schițele și desenele adunate din alte bătălii, dezvăluie o viziune de tip neo-romantic. Estetica soldatului răpus cu brațele extinse pe zăpadă, mâna încheștată a altui soldat în colțul din stânga jos, dar și restul compoziției dominată de griuri cu accente de roșu (chipiurile cu pompon de lână roșie, paspoale și contraepoleți) redau o atmosferă construită, idealizată a conflictului, o reprezentare aproape „frumoasă” a morții în timpul flagelului, care transformă un act violent într-o acțiune estetizantă. Scopul nu este unul realist, brutal, ci mai degrabă reprezentarea idealizată a războiului, efectul unei comenzi politice pentru sala ședințelor din cadrul Primăriei comunei Bucureștene „ceea ce va fi pentru publicul Capitalei o vie lecțiune de devotament și bravură.”ⁱⁱⁱ, pe cale de consecință o pictură cu menirea de a deveni un simbol național.



Seria de heliotipii imprimate de Grigorescu, cu investiție personală, la imprimeria Charles Chardon Ainé, calcograful Muzeului Louvre, au fost realizate cu scopul distribuirii acestora, inițiativă fără succes, artistul donând aceste lucrări Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în 1902, pentru a fi distribuite, de această dată, în școli. Din păcate, diseminarea neglijentă a acestora sub patronajul autorităților a condus la pierderea lucrărilor. În prezent, există doar 4 heliotipii aflate în patrimoniul muzeului.

ⁱⁱ Detalii analizate de către Adrian Silvan Ionescu în *Penel și sabie*, 2002.

ⁱⁱⁱ Erica Iojă, *op. cit.*, p. 30, 31.

Cu adevărat interesantă este contribuția lui Sava Henția, un artist atent la precaritate, confruntându-se el însuși cu aceasta, atent la fizionomii (*Prizonieri turci în timpul Războiului de Independență din 1877*, realizat în același an) și la compoziții tip reportaj.

Fotografia și litografia lui Carol Popp de Szathmari reprezintă o contribuție remarcabilă, nu doar în istoria reprezentărilor războiului, ci și în istoria fotografiei. Abumul *Suvenir din Resbelu 1877–78*, la care mai participă și Franz Duschek, cuprinde 50 de fotografii cu bateriile cantonate la Calafat, ceremonia sfințirii Ambulanței la Poiana, cadre cu Cartierul General din Poiana, podurile de la Corabia și Turnu-Măgurele-Nicopole, avansul armatei române și preluarea orașului Nicopole, cartierul domnitorului Carol I și portretul acestuia, numeroase alte scene și Ambulanța Cartierului General de la Mecica și Grivița, împreună cu personalul medical condus de generalul doctor Carol Davila, alături de pacienții acestuia. Valoarea documentară a acestor fotografii este evidentă, autorul fiind un precursor al foto-jurnalismului, însă ceea ce transpare este cadrul „regizat”, bine controlat, fără instantanee dinamice.



În expoziție mai sunt prezente și alte reprezentări ale războiului de independență semnate de Oscar Obedeanu, Emilian Lăzărescu, Ștefan Luchian, precum și diverse materiale documentare.

Mobilierul împiedică adesea accesul la unele picturi, iar parcurgerea expoziției nu are fluiditatea și nici spațialitatea necesare pentru panotarea adecvată a picturilor de mari dimensiuni ale lui Grigorescu, și pentru întreg ansamblul de lucrări și obiecte. Trecerea în expoziție are loc labirintic prin parcurgerea altor spații expoziționale complet independente de proiectul în discuție. Cu siguranță, colecția importantă a Muzeului Național de Istorie merită crearea unor spații adecvate de expunere cu arhitectură contemporană și depășirea unor exerciții de improvizație.

Olivia Nițș

Expoziția *Helnwein, Realität und Fiktion*, Albertina, Viena, 25 oct. 2023 – 11 febr. 2024

La Albertina a fost deschisă o expoziție retrospectivă a pictorului Gottfried Helnwein cu ocazia împlinirii vârstei de 75 de ani (Fig. 1).

Născut la Viena în 1948 și crescut în atmosfera sumbră de după război, tânărul visa să evadeze. Prima evadare a fost când a primit o revistă de benzi desenate cu Mickey Mouse și a luat contact cu universul vesel și colorat al lui Walt Disney. Erou preferat i-a devenit Donald Duck. A doua revelație a avut-o în adolescență când, într-un pachetel de chewing gum, a găsit o fotografie a lui Elvis Presley iar cântărețul i s-a părut un bărbat de o frumusețe fără egal. Ulterior i-a auzit melodiile la un tonomat dintr-un bar și s-a extaziat la bogățiile ritmurilor de rock. America a devenit idealul său și, până la urmă a părăsit orașul natal, în 1985, și a traversat oceanul după care a pendulat între Statele Unite, Germania și Irlanda. Artistul arborează o vestimentație inspirată de aceea a indienilor Pueblo sau Navajo din Arizona sau New Mexico dar pe tonalități întunecate, pe acromatisme: cămașă neagră, pandantiv de argint, inele de argint cu turcoaze pe aproape fiecare deget, și este legat la cap cu o basma neagră cu motive albe.



Fig. 1. Afișul expoziției *Helnwein, Realität und Fiktion*.

Helnwein este un maestru hiperrealist, el își fotografiază modelele și apoi le plasează în compoziție alăturând obiecte insolite sau recurge la fotomontaje cu personaje din alte vremuri, pe care apoi le pictează, cu mare acuratețe, pe pânze de mari dimensiuni. Hiperrealismul și-a cam trăit epoca de glorie acum 40 de ani. Tot de atunci a fost atras și artistul de acest gen și nu l-a mai părăsit deoarece a găsit că poate spune foarte multe, prin intermediul său, despre dramele lumii contemporane.

Un mare iubitor al copiilor și al universului infantil, artistul – el însuși tatăl a patru copii și bunic – plasează ființele gingașe, naive, într-un univers violent, dușmănos, stăpânit de stihii ale războiului sau de monștrii produși de coșmaruri. Glisarea de la realitate la ficțiune se face foarte ușor în operele sale, cu un accent conferit de onirism. „Vizita 4” (care poate fi intitulată și „Vizitația”!), pictură din 1992 (Fig. 2), prezintă o fetiță adormită – temă predilectă a artistului – peste care se apleacă și întinde mâna înmănușată un personaj de poveste fantastică, înspăimântătoare (poate din repertoriul lui Hauff sau Hoffmann), îmbrăcat

integral în galben, cu un ținut enorm pe cap și cu cioc uriaș ce se ițește de sub borul pălăriei – o evocare a lui Donald Duck dar mutat în zona horror. Nu se poate ști dacă este om sau creatură compozită, de basm. Și nici dacă este un personaj bun sau unul malefic. Ori dacă este o ființă reală sau doar rodul visului copilei legănată de Morfeu. Nuanța țipătoare, luminată puternic, a straiului vizitatorului, contrastează flagrant cu tonurile potolite de alb și gri perlat ale așternutului de pat și a cămășuței fetei.



Fig. 2. Vizita 4, ulei și acril pe pânză, 2021–2023, colecție particulară.

Alteori copiii sunt plasați în situații nepotrivit jocului și dezvoltării imaginației, în plin cadru al unei conflagrații, folosind instrumentarul letal al războinicului profesionist. Astfel, un pistol mitralieră devine o jucărie agreabilă dar periculoasă în mâna unei fete, chiar dacă ea se află în dialog cu Mickey Mouse ce arborează un rânet mefiant, arătându-și dinții exagerat de mari („Murmurul inocenților 82”) (Fig. 3). Seria ce poartă un titlu preluat din iconografia clasică, cu referire la suita lui Goya, „Dezastrele războiului”, reunește compoziții cu personaje din benzi desenate sau din animația japoneză (Manga) ce se detașează pe fondul unor incendii catastrofale produse de bombardamente sau de atentate (Fig. 4). Amplasarea figurilor delicate, cu ochi exoftalmici, mirați sau speriați, plutind în lacrimi născânde, în acel cadru periculos – preluat și din jocurile pe calculator atât de dragi copiilor actuali – crează un contrast puternic și trage un semnal de alarmă în privința inutilelor conflicte armate ce bântuie nemeritat lumea contemporană și a ororilor produse de acestea, în care copiii fără apărare cad cel mai adesea victime – dacă nu cumva sunt folosiți drept scuturi ale teroriștilor și militarilor. Aceste referiri la jocurile pe calculator sunt folosite de artist pentru a evidenția caracterul criminal al celor care le-au conceput și repercusiunile nefaste asupra unor minți bolnave ce le pot transpune în realitate, cu rezultate dezastruoase. În fond, expedierea spre o țintă îndepărtată a rachetelor de croazieră de la un birou, de pe un computer oarecare, este similară cu acele simulări de războaie din jocurile ce le faci, pe ecran, în reclusiunea propriului apartament. Artistul mărturisește: „Vreau să ating acele lucruri pe care societatea este atât de fericită să le negligeze. Vreau să fac vizibile lucruri pe care lumea ar prefera mai degrabă să le ținuiască și să le facă invizibile. Vreau să-i ispitesc să se uite la aceste lucruri”.

De aceea, artistul face adesea recurs la istorie. Epoca preferată este aceea de după Marele Război, cu foștii combatanți mutilați și criza economică și morală care a favorizat apariției și răspândirii nazismului. Compozițiile sale așează, la antipozi, chipurile hidoase, scofâlcite de cicatrici, ale unor invalizi de război, și trupșorul gracil al unei fete adormite (sau moarte!?) așezată pe o masă – parcă desprinsă din fotografiile lui Lewis Carroll, de la mijlocul secolului XIX, cu acele drăgălașe copile, în cămășuțe de noapte, albe,

cufundate în somn adânc. Lucrarea se numește „Epifania II (Prezentarea la Templu) (Fig. 5). O figură de ceară a aceleiași fetei, dar cu capul bandajat, era exponat tridimensional de mare forță, așezat pe o masă în mijlocul uneia dintre săli.



Fig. 3. Murmurul inocenței 82, ulei și acril pe pânză, 2020–2021, colecția Sabine și Martin Luisser.



Fig. 4. Dezastrele războiului 68, ulei și acril pe pânză, 2019, colecția Rose și Martin Kohler.



Fig. 5. Epifanie II (Prezentarea la templu), ulei și acril pe pânză, 2015–2016, Albertina.

Adesea artistul face referire la teme biblice a căror acțiune o plasează într-o epocă istorică ulterioară desfășurării inițiale. Aici el caută același contrast șocant între puritate/inocență și militarism/război/moarte/dezastru. Intitulându-și compoziția „Epifania I (Adorația Magilor)” el prezintă un grup de tineri și spilcuiți ofițeri SS adunați în jurul unei tinere și frumoase mame cu trăsături ariene, ce își prezintă, cu entuziasm, copilășul (Fig. 6). Unul dintre militari aruncă o privire iscoditoare, expertă, către sexul noului născut, să se convingă că nu este circumcis. Căldura și dragostea maternă a femeii precum și expresia candidă a pruncului se află la antipod de chipurile impietrite, serioase, preocupate, ale bărbaților uniformați, pătrunși de importanța misiunii lor de purificare rasială.



Fig. 6. Epifanie I (Adorația Magilor), ulei și acril pe pânză, 2013, Albertina.



Fig. 7. Întâlnire 2 (Omul care râde), ulei și acril pe pânză, 2014, Muzeul Ortner, Viena, foto ASI.



Fig. 8. Fără titlu, ulei și acril pe pânză, 2012, colecția Christian Baha.

Preluând imagini documentare artistul le prelucrează și le dă o nouă interpretare. Eroul propriei copilării – Mickey – este personaj constant și interlocutor al eroilor din compoziții. Dialogul peste timp cu el îl transformă pe Führer într-un om blajin, zâmbitor, prietenos și duios în fața jucăriei lansată de capitalismul american. Lucrarea este intitulată „Întâlnire 2 (Omul care râde)” (Fig. 7). Cei doi se profilează pe un peisaj urban devastat de război, ceea ce mărește tragismul compoziției și nepotrivirea surâsului de pe chipurile lor. O defilare a capilor Partidului Național Socialist, cu pas sigur, cadențat, produs de cizmele bine lustruite, este ca un înfiorător anunț al dezastrului ce avea să urmeze după consolidarea lor la putere: personajele sunt puternic luminate din spate, beneficiind aproape de niște neavenite aureole (Fig. 8). Dar deasupra capetelor lor se întrevăd niște furnale fumegânde – să fie vorba de foarte eficienta industrie germană de război sau de crematoriile umane din lagărele de concentrare?!? Helnwein lasă totdeauna concluzia la libera alegere a privitorului. El doar enunță o temă pe care fiecare poate broda după bunul plac și muzeul imaginar ce îl posedă. Pictorul afirma, cu multă justete: „Arta mea nu este un răspuns, este o întrebare”.

Amintind de cunoscuta lucrare a lui Edvard Munch, „Țipătul”, artistul se autoportretează țipând („Autoportret 32”, Fig. 9): bandajat la cap, cu ochii obturați de două furculițe cu dinții îndoiți, agresiv, spre arcade, el devine întruparea unui Oedip modern, sortit să cutreiere orb și să fie alungat din propria-i cetate, ca un cerșetor de rând. Este un strigăt de durere, de disperare, de alarmă, pentru o lume în care arta și creatorul nu-și mai găsesc locul din cauza agresiunii și violenței excesive a semenilor.

Pentru ca mesajul și efectul să fie cât mai puternic, autorul a renunțat la culoare și își elaborează lucrările în acromatisme, în nuanțe de gri, exact cum era fotografia interbelică.

Helnwein este un admirabil povestitor și, în fiecare compoziție, el propune o narațiune pe care publicul are libertatea să o decodifice în conformitate cu propria imaginație și propriul bagaj de cunoștințe la care se poate raporta pentru a pătrunde multiplele traiecte propuse de autor. Picturile artistului au un mesaj foarte bogat și variat iar calitățile sale de ilustrator le fac ușor de lecturat. El chiar declara: „Pentru mine, pânzele sunt ca o scenă unde poți aduce împreună pe cei mai diverși actori. Din realitate, din trecut. Nu există limite în timp și spațiu. Lucrul provocator este că poți crea, de fapt, o lume nouă. Poți folosi pe oricine dorești și îi poți da să joace un rol în acest cadru bidimensional. Pot lua persoane, inclusive figuri istorice care au existat cu adevărat, și modele sau figuri fanteziste, personaje din cărți de benzi desenate, și le folosesc în orice fel cred eu că este important pentru acea poveste sau situație. Toți au aceeași valoare.” Într-adevăr, picturile sale au un dramatism ce este împrumutat din dramaturgie iar publicul le poate privi ca desfășurarea unui spectacol pe scena italiană, mai ales că au asemenea dimensiuni respectabile, copleșitoare chiar, aproape absorbindu-l pe privitor în ele.

Expoziția a fost organizată de Elsy Lahner și a fost însoțită de un catalog de 150 de pagini, sub editarea menționatei curatoare și a lui Klaus Albrecht Schröder, directorul general al Albertinei.

Prin amplul și puternicul eveniment găzduit de Albertina, Gottfried Helnwein lansează un manifest plastic împotriva conflictelor armate ce zguduie lumea în aceste vremuri și evidențiază vulnerabilitatea generațiilor tinere, supuse cruzimii unor dezaxați însetați de sânge și distrugere.

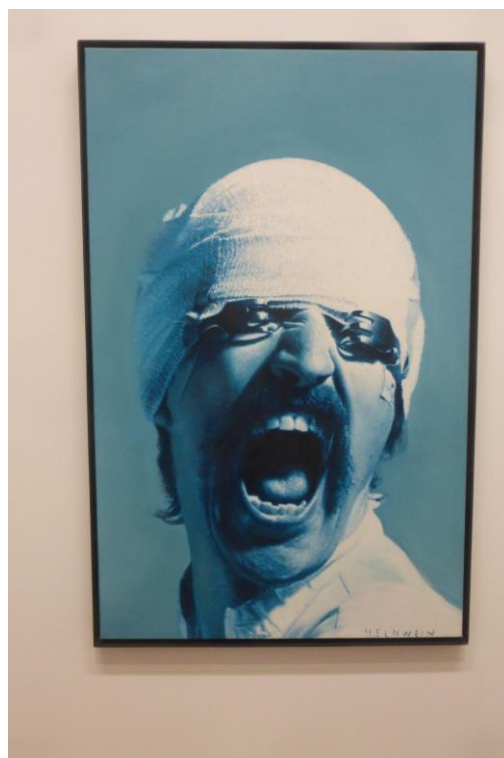


Fig. 9. Autoportret 32, ulei și acrilic pe pânză, 1992, Albertina.

Expoziția *Christus-Bilder in den Evangelischen Kirchen Siebenbürgens*. Imaginea lui Hristos în bisericile evanghelice din Transilvania. Expoziție și catalog de Heidrun König, Sibiu, 16 mai – 30 octombrie 2024

Coordonatoarea muzeului bisericesc din cadrul Centrului de Dialog și Cultură Friedrich Teutsch (Teutsch-Haus), arhitecta Heidrun König, propune și în acest an, 2024, o interesantă incursiune în istoria artei, cu expoziția „Imaginea lui Hristos” în bisericile evanghelice din Transilvania. Deși vernisată la 16 mai 2024, expoziția a beneficiat de o amplă prezentare-ghidaj, în 2 și 3 August, în cadrul „Întâlnirii Internaționale a Sașilor (Großes Sachsentreffen)” ce s-a desfășurat la Sibiu. A fost un bun prilej ca, mai ales, sașii din diasporă să cunoască o parte din exponatele muzeului și activitățile desfășurate de coordonatoare, dat fiind faptul că muzeul a fost deschis în 2007, an în care cei mai mulți sași, prezenți, acum, la Sibiu, emigraseră de mult timp, și, ca atare, nu cunoșteau instituția. Nu este prima dată când Heidrun König abordează teme și coordonează expoziții specifice mai ales institutelor de istoria artei și marilor muzee. „Noutatea” este că o face aplicat – ceea ce numim, de obicei, studiu de caz – la exponatele muzeului și cu largi trimeri la patrimoniul bisericilor evanghelice istorice din Transilvania.



Fig. 1. Afîșul expoziției, reprezentând *Pietà cu Îngeri*, sculptură din polipticul de la Copșa Mare/Groß-Kopisch, sfârșitul sec. XV.

După cum este precizat încă de la început, punctul de plecare al expoziției au fost tipurile iconografice inedite¹ din frescele descoperite în ultimii 30 de ani de către Kiss Lóránd, „precum și de reprezentările ante- și post-Reformă de pe mobilierul liturgic” (re/aduse, mai recent, în discuție de către cercetătorii Sarkadi Nagy Emese, Ciprian Firea, Mihály Ferenc, Dana Jenei, Maria Crăciun) (*Catalog*, p. 3). Heidrun König semnalează faptul că, deși pictura murală din bisericile sașilor a fost fie acoperită cu noi straturi, fie pur și simplu martelată, în urma validării, în 1550, a Regulamentului Reformei, „reprezentarea lui Hristos a avut parte de continuitate neîntreruptă” (*Catalog*, p. 3). Și tot acum autoarea marchează faptul că „în lăcașurile de cult ale Bisericii Evanghelice C. A. din România de astăzi există numeroase reprezentări ale lui Hristos, urmând teme și tipuri iconografice consacrate, dintre care cele mai multe sunt originare din Biserica Răsăriteană și transmise prin intermediul Italiei, prin filiera Bisericii Apusene, spre țările vest- și central-europene” (*Catalog*, p. 3). Opinăm că s-ar putea adăuga și că, pe lângă transmiterea prin intermediul Italiei, ar putea fi luată în calcul și o posibilă circulație a pictorilor între Moldova și Transilvania.

Partea cea mai interesantă a expoziției considerăm a fi piesele din patrimoniul muzeului bisericesc de la Teutsch-Haus:

Sculpturi – provenind din Boarta/Michelsdorf, Bruiu/Braller, Copșa Mare/Groß-Kopisch, Dealu Frumos/Schönberg, Ilimbav/Eulenburg Sibiu (cruce de altar, semnată de Stan zugravul, c. 1761, provine din biserica ortodoxă

Buna Vaestire), Marpod/Marpodt, Rodeș/Radeln (porumbel din amvon, 1715)² Sibiu, Veseud/Zied, din secolele XV, XVII, XVIII, dar și din 1959!

Panouri de altar – provenind din Dobârca/Dobring, Gușterița/Hammersdorf, Vulcan/Wolkendorf Mureș, din secolul XVII.

¹ În originalul în limba germană: „die neuen Bild-typen”. Traducerea în limba română prin „tipuri iconografice inedite” opinăm că nu este cea mai fericită prin faptul că poate naște confuzii pentru un nespecialist, lăsându-l să înțeleagă că au fost descoperite noi variante iconografice ale imaginii lui Hristos, ceea ce nu este cazul. Pentru a fi mai preciși, autoarea – Heidrun König – se referă, de fapt, la „noile descoperiri” de pe frescă recuperată sau mobilier readus în discuție, nu la noi variante iconografice.

² În 1992, când am inventariat satul, în cadrul lui *Dokumentation Projekt*, tot inventarul bisericii evanghelice se afla *in situ*.

„Argintărie” de cult – provenind din Alțâna/Alzen, Ațel/Hetzeldorf, Biertan/Birihălm, Brădeni/Hennendorf, Dobârca/Dobring, Motiș/Mortesdorf, Pelișor/Magarei, Ruși/Reußn, Sibiu/Hermannstadt, Șaeș/Schaas, Târnava/Großprobstdorf, Toarcă/Tarteln³, Turnișor/Neppendorf (azi cartier al Sibiului), Veseud/Wasseid, din secolele XIV, XV, XVI, XVII, XVIII și XIX.

Carte vechi din secolele XVI și XVIII.

Catalogul, Verlag/Editura HONTERUS, Hermannstadt/Sibiu, 2024, 72 p., ilustrații color.

„Cuvântul-înainte”, de la p. 3, semnat de Heidrun König, punctează scopul acestei expoziții și, implicit, a catalogului – „înțelegerea profilului cultural și confesional al Transilvaniei, în care Hristos – cap al Bisericii este cinstit ca centru al mărturisirii creștine comune”.

Apoi o foarte scurtă introducere (p. 3), urmată de parcursul istoric al subiectului în: antichitatea creștină (p. 3–6), cultul imperial (p. 6–7), Sinodul ecumenic de la Efes (p. 5–8), imagini imperiale (p. 8–10), în care se subliniază că „existau reguli precise pentru pictare și producerea icoanelor, care sunt documentate în **Erminia de la Muntele Athos**, ale cărei origini datează din secolul al X-lea” (p. 9), legende despre originea portretelor lui Hristos (p. 10–13), disputa iconoclastă în secolele al VIII-lea și al IX-lea (p. 13–15), icoane de tip nou (p. 15–18), receptarea imaginii în Occident (p. 18–19), imaginea lui Hristos în Evul Mediu timpuriu și în Mistică (p. 19–22), imagini devoționale (p. 23–25), această parte a catalogului ajungând până la începutul secolului al XIX-lea. Partea cea mai amplă, **Tipurile iconografice**⁴ (p. 26–59), are, la sfârșitul fiecărei „teme”, o scurtă bibliografie. În final, găsim simboluri ale lui Hristos – alegorii (p. 60–63).

Sunt catalogate (p. 64–69) 37 de obiecte (dintre care 8 apar și în imagini) de „mobiler liturgic” și „argintărie de cult” și 2 poziții tipărituri vechi.

Bibliografia (p. 70–71) este partea care încheie *Catalogul*. Deși are numai două pagini, cuprinde 90 de titluri (articole și cărți), dintre care unele, în limba germană, le putem considera noutăți în România [(Gerhard Weilandt: *Not Gottes im Bild – Zur adäquaten Terminologie mittelalterlicher Bildtypen*. In: *Materialität und Formation. Studien zum Buchdruck des 15. bis 17. Jahrhunderts. Festschrift für Monika Unzeitig*. Hg von Karin Cieslik, Helge Perplies und Florian Schmid, Edition Lumière, Bremen, 2016; Frank Büttner, Andrea Gott dang: *Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten*, C. H. Beck / Studium, München, 2019; Andreas Martin: *Von Pantokrator zum Schemerzmann. Nachdenken über die antijudaistischen Folgen eines Paradigmenwechsels*. Artikelnachweis: <https://www.theomag.de/128/am715.htm> (© Andreas Martin, 2020)].



Fig. 2. Heidrun König în timpul prezentării expoziției. Sibiu, 2 august 2024. Foto: Aurelian Stroe.

³ Numele românesc scris greșit ca *Toarda*, *Catalog*, p. 67.

⁴ Subiectul a iscat, de-a lungul timpului, și continuă să provoace și în zilele noastre ample dispute „academice”, unele destul de încrâncenate în care niciuna dintre „părți” nu și-a spus, încă, ultimul cuvânt.

Publicația a apărut în excelente condiții grafice/tipografice și a beneficiat de fotografii de foarte bună calitate datorate, în principal, lui Ciprian Firea⁵ și Mihály Ferenc.

Expoziția și catalogul dovedesc că și muzeele mici pot aduce în atenția publicului expoziții extrem de interesante și de înaltă ținută.

Aurelian Stroe

Conferința *Cutreierând Vestul American. În căutarea eroilor*, Jockey Club, București, 6 martie 2024

În seara de 6 martie 2024, în salonul Jockey Club s-a desfășurat conferința *Cutreierând Vestul american. În căutarea eroilor*, susținută de dr. Adrian-Silvan Ionescu. În expunerea domniei sale, a fost făcut un arc peste timp între prima sa călătorie în Vest din 1993 și cea mai recentă, după 30 de ani, din 2023, călcând pe propriile urme prin statele Wyoming și Montana, vizitând Yellowstone National Park și Teton

National Park. O ședere de câteva zile în Cody, Wyoming – oraș fondat, în 1895, de William Frederick Cody, cunoscut mai mult sub porecla de Buffalo Bill datorită spectacolelor sale de evocare a istoriei cuceririi Vestului – i-a dat posibilitatea să ia contact cu adevăratul spirit al Vestului. A locuit în Irma Hotel, ce fusese ridicat tot de Buffalo Bill și inaugurat în 1902, botezându-l cu numele uneia dintre fiicele sale. A vizitat Old Trail Town, un muzeu în aer liber unde au fost aduse, într-un program de salvare și arheologie urbană, colibe din intervalul 1880–1900 din diverse locuri izolate, unele chiar dispărute: locuința unui vânător de bizoni, a unui trapper, cea a cercetașului indian Curley, din tribul Crow, care a luat parte la Bătălia de la Little Bighorn (1876), sau aceea în care s-au cuibărit, o vreme, celebrii bandiți Butch Cassidy și Sundance Kid pentru a plănuși atacul asupra unui tren. Tot acolo se află un mic cimitir unde au fost adunate rămășițele pământești ale mai multor pionieri, precum Jeremiah Johnson, personaj real care a dat ideea filmului omonim, din 1972, în regia lui Sydney Pollack ce l-a avut pe Robert Redford în rolul titular. La ceremonia de reînhumare, ce s-a desfășurat în 1974, a participat și actorul care a fost unul dintre purtătorii coșciugului, alături de mai mulți reenactors, îmbrăcați în hainele specifice vânătorilor de animale cu blană scumpă.

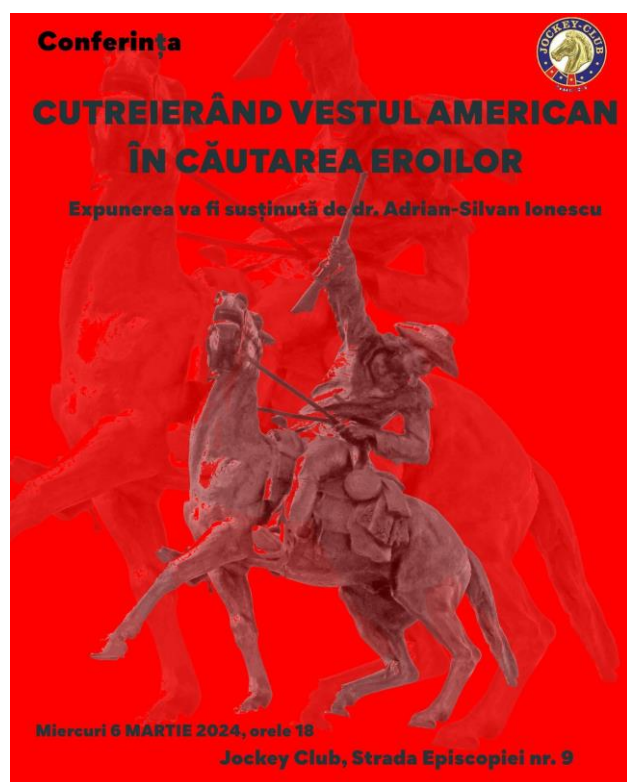


Fig. 1. Afișul conferinței „Cutreierând Vestul American”, grafica Sorin Chițu.

O altă mare atracție a orașului este Buffalo Bill Center of the West, o impozantă instituție muzeală compusă din 5 muzee: Muzeul Buffalo Bill, Muzeul Armelor de foc, Muzeul Indienilor din Câmpii, Muzeul de Istorie Naturală și Muzeul Whitney de Artă Western, toate foarte interesante și bogate. Clădirea este dominată de sculptura monumentală „The Scout”, ce-l reprezintă pe Buffalo Bill călare, realizată în 1924, de Gertrude Vanderbilt Whitney. În sălile de la nivelul inferior al muzeului era deschisă o expoziție cu acuarelele, laviurile și uleiurile lui Alfred Jacob Miller executate pentru patronul său scoțian, Sir William Drummond Stewart, în timpul celor trei săptămâni cât a durat întâlnirea anuală a vânătorilor cu capcana și a negustorilor de blănuri scumpe, în 1837. Expoziția purta titlul *Revisiting the Rendezvous – In Scotland and Today*.

⁵ Autor, alături de Saveta Pop, al unui extrem de important instrument de lucru – *Pictorii Transilvaniei medievale (cca 1300–1600)*. Un dicționar, Editura MEGA, Cluj-Napoca, 2021.



1993



2023

Fig. 2. Atunci și acum: conferențiarul lângă monumental „The Scout” de Gertrude Vanderbilt Whitney din Cody, Wyoming, în 1993 și în 2023.



1993



2023

Fig. 3. După 30 de ani: conferențiarul lângă monumentul lui Buffalo Bill de Bob Scriver (1976) din fața lui Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming.

De un amplu comentariu s-a bucurat și următorul obiectiv prezentat: Little Bighorn National Monument, locul în care, pe 25 iunie 1876, s-a confruntat Regimentul 7 Cavalerie, comandat de lt. Col. George Armstrong Custer – erou al Războiului Civil, cel mai tânăr înalt ofițer din armata Uniunii, poreclit „The Boy General” –, cu un număr covârșitor de indieni din triburile Sioux și Cheyenne. Aceasta a fost una dintre marile enigme ale istoriei pentru că nu a scăpat nici un militar alb din cele cinci companii comandate de Custer care să poată relatea cum a decurs lupta și care au fost cauzele catastrofalei înfrângeri a unui unități de elită a armatei americane. Combatanții indieni nu au avut curajul să dea detalii în acest sens temându-se de represaliile guvernului, mai ales după ce fuseseră închiși în rezervații. Doar câțiva dintre ei au executat desene în spiritul pictografiilor de pe veșmintele lor de piele sau de pe cortul conic în care locuiau triburile nomade din Marile Câmpii. În ele au descris marea lor victorie în funcție de locul unde s-au aflat ei și de soldații pe care i-au avut drept oponenți.

Câteva imagini din Parcul Național Yellowstone ne-au impresionat cu mulțimea bizonilor – și ei niște eroi în felul lor – și cu malurile colorate în galben ale apelor sulfuroase și a jeturilor de apă fierbinte ale geyserelor. Domnul Ionescu a recitat câteva versuri din poezia *Amurgul bizonilor* de Carl Sandburg spre a da mai multă relevanță faptului că încă mai există bizoni precum și aceia care i-au văzut, inclusiv domnia sa.

O altă escală a fost făcută în Jackson, statul Wyoming, un oraș specific al Vestului, cu trotuare din scânduri și fațade false la clădirile ce te atrag cu firmele lor scrise în caractere înflorate, în nuanțe stridente. În parcul central se făcea accesul pe sub niște arcuri triumfale făcute din mii de coarne de cerb și elan. Conferențiarul ne-a liniștit pe aceia dintre noi, ecologiști, care ne gândeam la un carnagiu făcut de vânători asigurându-ne că acele podoabe proveneau de la schimbarea anuală a coarnelor de către acele animale nobile din pădurile învecinate. Ele fuseseră culese, de oameni devotați ocrotirii naturii și faunei (Wildlife), din desișuri și luminișuri, unde fuseseră lepădate de cervide. În centrul urbei exista un „Trading Post” adică un punct comercial unde, în vechime, negustorii (mulți verosi!) făceau troc cu indieni sau trapperi schimbând mărfuri comune, necesare acestora, cu blănuri prețioase și trofee cinegetice. Evident, în zilele noastre nu se mai face un asemenea negoț în acel magazin dar turistul poate găsi nenumărate suveniruri cu specific western: pălării, cizme, veste, cămăși, bijuterii de argint, coroane de pene, mocasini, ornamente de tradiție indiană (executate în China sau Pakistan...) precum și multe piei de animale, gheare de urs, dinți de bizon sau de elan, inclusiv crani de bizon ori capete ale acestui rege al preeriei, naturalizate, așa cum pot fi văzute în mai toate localurile din Vest, fie ele restaurante sau baruri (saloons). În *Gun Barrel Steak and Game House*, unde conferențiarul ne-a relatat că a savurat o bucată de pulpă de bizon la grătar, se aflau o mulțime de asemenea trofee de vânatoare, capete de bizon, de elan, de cerb sau „long horns”, inclusiv un mare urs brun, care îți rânjea de cum intrai pe ușa aceluia local. Erau oferite și „compoziții” care frizau kitsch-ul, cu animale împăiate în atitudini umane: doi ratoni, un castor și o vulpe care dădeau la pagaie într-o canoe din scoarță de mestecăn, sau un hârciog care joacă golf, un raton care cântă la chitară ori o veveriță care joacă biliard...

Astfel, conferențiarul ne-a purtat într-o călătorie plină de culoare și de poezie, evocând figuri legendare ale perioadei frontierei americane.

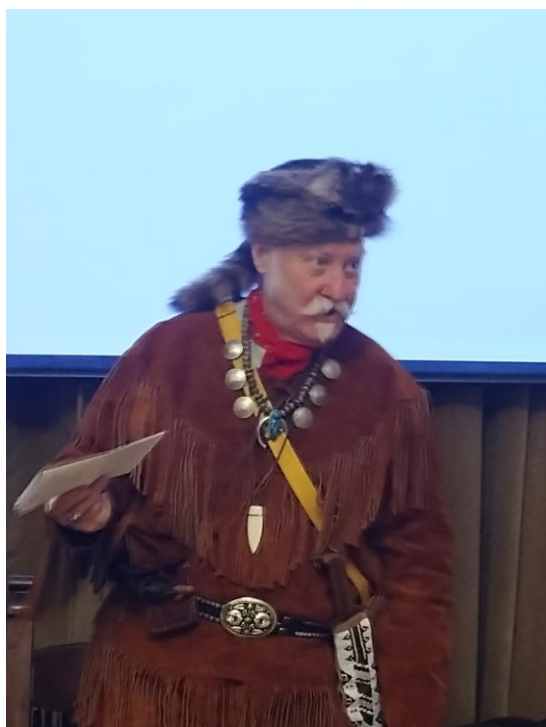


Fig. 4. Conferențiarul în timpul expunerii, foto Aurelia Mocanu.



Fig. 5. Conferențiarul în ținuta sa de trapper, foto Aurelia Mocanu.

Pentru a introduce mai bine publicul în atmosfera locurilor vizitate, dl. Ionescu a purtat veșminte de trapper (cămășă și panaloni din piele de elan, cu franjuri, mocasini cu un bogat decor din mărgelă, executat de o vrednică femeie din tribul Shoshone, căciulă din blană de raton ce păstra capul și coada micului și

agilului animal, un colier făurit de talentații argintari Navajo și o centură cu o pafta tot de argint, cu turcoaze, pe lângă o impozantă pereche de mănuși din blană de bizon, ce-i ajungeau până la cot și care l-ar fi putut feri de gerurile cumplite din Montana și Wyoming) și a fost însoțit de un grup de entuziaști îmbrăcați în straie specifice locuitorilor din Vest: o căpetenie a indienilor Sioux cu o cămașă de piele fină, decorată cu scalpuri și piei scumpe de hermină iar pe cap având coroană de pene, o respectuoasă și credincioasă squaw cu rochie de căprioară și lungi cosițe negre, împletite, un soldat din infanteria Armatei Confederate, un voinic cercetaș bărbos, bine înarmat, o doamnă elegantă dintr-un orașel pierdut în preerie, un mexican spilcuit, proprietarul unei întinse și bogate *hacienda*, un șerif arțăgos și doi pistolari periculoși printre care își făcea de lucru un băiețuș năstrușnic, întrupare a lui Tom Sawyer, pus pe șotii.



Fig. 6. În timpul expunerii, foto A. Schupler.



Fig. 7. Grupul oamenilor din Vest, foto A. Schupler.



Fig. 8. Doi vajnici vânători de animale cu blană scumpă, foto Raluca Drăghici.



Fig. 9. Căpetenie a indienilor Sioux și devotata sa squaw, foto A. Schupler.



Fig. 10. Trei pistolari periculoși, foto A. Schupler.



Fig. 11. Don Hector Alvarez Miguel Cristofor Hernandez Aguilar Santiago Moreno Vargas de Guadalajara y Saavedra și compania sa, foto A. Schupler.

Astfel, asistența a putut pătrunde mai bine specificul Vestului Sălbatic urmărind atât expunerea plină de informații și de citate din autori celebri – precum și de comentarii din vasta experiență de călător în acele regiuni încărcate de istorie și de legendă ale conferențiarului – cât și din prezența vie, cu inconfundabila culoare locală, a tovarășilor de voiajuri imaginare în Epopeea Vestului, ai acestuia.

Aurelian Stroe

Expoziția REMIX ID – *Voices of Freedom*, Renée Renard, Galeria Eindorf Kunstraum, Viena, 24 – 30 iunie 2024

Artă, Politică și Memorie. Acest material jurnalistic a fost realizat printr-o finanțare Energie! Burse de creație, acordată de Municipiul Timișoara, prin Centrul de Proiecte. Materialul nu reprezintă în mod necesar poziția Centrului de Proiecte al Municipiului Timișoara, iar acesta nu este responsabil de conținutul său sau de modul în care poate fi folosit.

În cadrul proiectului REMIX ID – *Voices of Freedom* organizat de Asociația Meta Spațiu din Timișoara a avut loc expoziția artistei Renée Renard la galeria Eindorf Kunstraum din Viena, cu o selecție de lucrări din proiectele *faBRIQUE* (2021–20220) și *Un drum cât o sută de vieți* (2013). REMIX ID – *Vocile Libertății* reflectă asupra trecutului minorităților din Banat, asupra fenomenului deportării în Bărăgan, a epurării etnice și a colonizării stepei Bărăganului, o regiune nepopulată și nedezvoltată în anii '50. Proiectul este cofinanțat de ICR prin programul Cantemir.



Fig. 1. Renée Renard – *faBRIQUE*, fotografie din arhiva de familie, colaj digital, tipar digital, 40 × 50 cm. 2022. Prin amabilitatea artistei.

Renard lucrează la nivel trans-disciplinar încercând să își exploreze propriul trecut, atât cu mijloace plastice cât și cu mijloace științifice. În fapt, relația cu memoria aduce în atenție rolul memoriei și arhivei personale în contextul conștiinței colective. Amintirile despre cei mai mulți dintre noi se estompează treptat dispărând odată cu a treia generație, uneori și cu a doua. Într-un proiect on going de cercetare și auto-arhivare Renard reconstituie povestea familiei sale din Tomnatic cu rădăcini în Lorena și Schwarzwald-ul secolului al XVIII-lea făcând apel la fotografii, documente și scrisori vechi din arhiva personală corelate însă

cu arhive publice și cu informații care au rolul de a contura nu doar povestea izolată a unei genealogii personale, ci povestea unor generații care au luat parte la fenomene socio-politice grave, precum deportarea germanilor în URSS din anii '40 și deportarea germanilor, sârbilor și aromânilor în Bărăgan din anii '50.

Descoperirile au generat emoții, însă parcursul acestei cercetări este traversat de o necesară abordare investigativă care implică un studiu de laborator, artista reconstruind simbolic, spre exemplu, o cărămidă din fabrica de cărămidă a străbunicilor de origine franceză care fusese construită în perioada 1910–11 de către stră-străbunicul artei Haman Sebastian în localitatea Tomnatic din județul Timiș, localitate înființată în 1772 de coloniștii francezi. În urma deciziei de deportare în câmpia Bărăganului emisă prin Hotărârea Consiliului de Miniștri ca urmare a tensiunilor dintre Stalin și Tito, în noaptea de 17 spre 18 iunie 1951, 12.791 de familii, respectiv 40.320 de persoane din localitățile situate în apropierea frontierei cu Iugoslavia au fost relocalitate forțat, transportate în vagoane de vite în Bărăgan. Printre aceștia se aflau și străbunii artei din Tomnatic, Haman Dominic de 68 de ani și Haman Margareta de 66 de ani care și-au lăsat în urmă afacerea prosperă (fabrica) și întreaga gospodărie. Au locuit timp de 4 ani în comuna Răchitoasa, într-o groapă pe care și-au săpat-o în pământ (după cum se vede în desenul străbunicului „Unser Heim” – „Casa noastră”). Planul fabricii de cărămidă, al cărui original se află la Arhivele de stat din Bonn, Germania, a fost desenat din memorie de Haman Dominic după vârsta de 70 de ani.

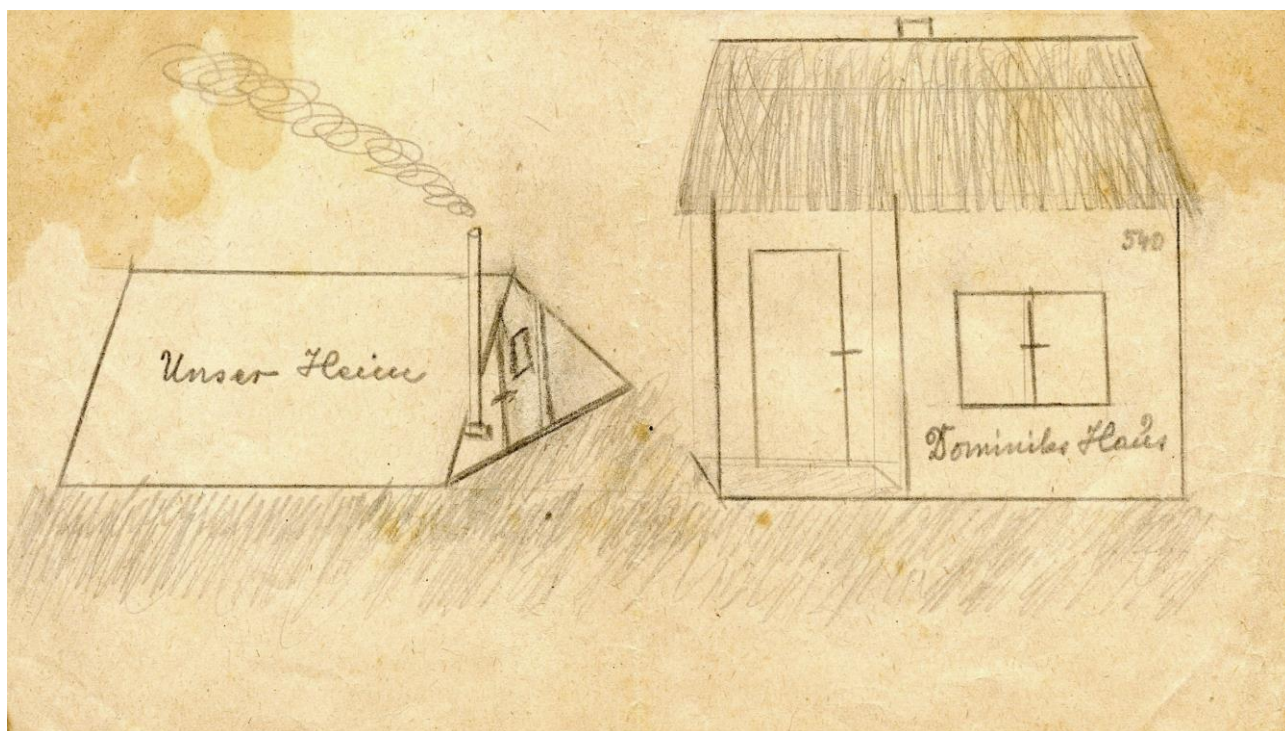


Fig. 2. faBRIQUE. Desen al străbunicului Haman Dominic cu adăpostul săpat în pământ („Unser Heim”) în care a locuit împreună cu străbunica Haman Margareta în Răchitoasa/ Bărăgan. Document din arhiva familiei, nedatat, estimat mijlocul anilor '50. Prin amabilitatea artei.

Lucrările artei, fotografie digitală și intervenții pe fotografie digitală, obiect, instalație și video evocă atât procesul psiho-emoțional al istoriei personale, cât și al unei istorii colective la care se adaugă tensiunile socio-politice care nu sunt asumate frontal, în favoarea unei estetici poetice în care predomină ideea de dislocare și dorința personală a artei de apartenență, contact și reuniune cu familia și împăcare cu trecutul. Imaginea reziduală, fragmentară, rămășițe concrete de zid și pământ expuse ca în laborator în recipiente Petri definesc munca de cercetare „arheologică” a unui trecut care rămâne insuficient evocat în conștiința contemporană. Acest tip de practică artistică reușește să valorifice și să dinamizeze relația cu istoria, să contribuie semnificativ la înțelegerea evenimentelor istorice, la nivel individual și la nivelul comunităților ca acțiuni complexe care influențează și modelează conștiințe pe termen lung. Arta poate avea rolul de a crește nivelul de conștientizare și de a media relația cu istoria adesea bazată pe ignoranță și uitare.

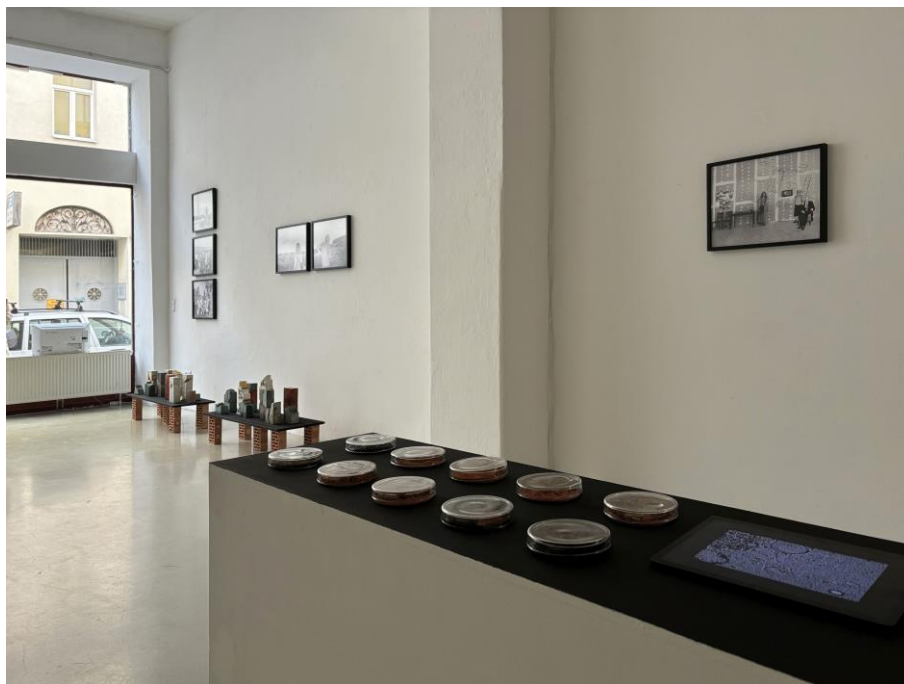


Fig. 3. Imagine din expoziție. Prin amabilitatea artistei.

Artista Renée Renard este absolventă a Facultății de Arte și Design din Timișoara și a Facultății de Medicină Veterinară. Lucrările ei abordează două teme principale: convergența dintre știință și artă și documentarea/interpretarea microistoriei familiei sale cu origini central-europene, precum și a coloniștilor sosiți în Banat în secolul al XVIII-lea. Mijloacele sale de expresie preferate sunt instalația, obiectul, mixed media sub microscop, fotografia/video sub microscop și subacvatică, prelucrare digitală, adaptări ale vechilor tehnici japoneze precum kintsugi și tataki zome.

Olivia Nițș

Expoziția *Bogdan Iorga – „Reenactment”*, Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, Târgu Jiu, 28 martie – 28 aprilie 2024

Într-o epocă în care, în mod anacronic, războiul răvășește estul continentului nostru, un artist vizual își enunță profesiunea de credință ca militant pentru pace prin...fotografie de război! Sunt cunoscute vorbele unuia dintre cei mai bari și mai agresivi comandanți ai trupelor Uniunii din Războiul Civil american (1861–1865), cel care a condus Marșul spre Mare, devastând statul sudist Georgia, în toamna lui 1864: „War is Hell!” (Războiul este Iad!), a spus generalul William Tecumseh Sherman. Iar fotografiile reporterilor de front au lăsat dovezi zguduitoare ale acelei campanii, ca și a altora, ce au urmat în secolul XIX și XX.

Bogdan Gheorghe Iorga este fotograf de front. Dar, un front al amintirii, un front al istoriei! Căci el face călătorii în trecut, prin studiu al arhivelor iconografice, al memorialisticii, al presei de epocă și al experienței personale de război. Fiindcă Iorga este „soldat de duminică”, unul dintre acei excentrici pasionați de istorie care vor să o trăiască așa cum a fost. Membru al Asociației „6 Dorobanți” – organizație care înscenează momente din istoria națională – el a mărșăluit pe multe drumuri desfundate, sub ploaie, ninsoare sau soare torid, a stat în tranșee, s-a târât sub foc, pe câmpuri de luptă, apoi a



Fig. 1. Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, Târgu Jiu, foto B. Iorga.

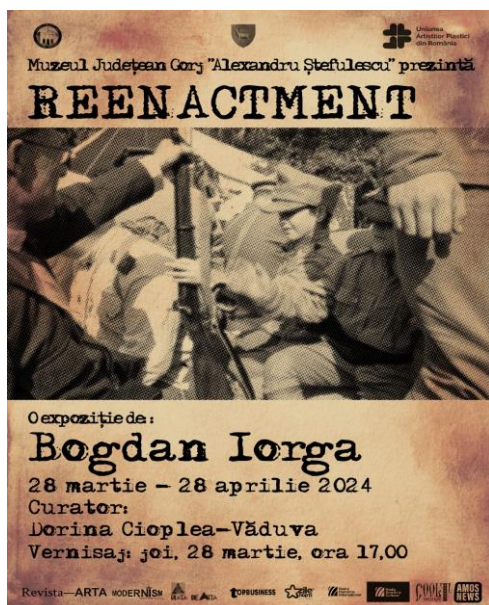


Fig. 2. Afişul expoziției „Reenactment”.

dormit pe un braț de paie, dărdăind sub o pătură găurită, având deasupra un cort prin care picurau stropii apelor meteorice și s-a hrănit, frugal, cu pâine neagră și untură ori cu un blid de ciorbă chioară, de la cazan. El a fost istoricul în imagini al multor campanii căci nu purta în spate o pușcă ci o geantă cu aparate fotografice. Astfel, călca pe urmele lui Carol Popp de Szathmari, ale lui Roger Fenton, James Robertson, Mathew B. Brady și Alexander Gardner sau ale operatorilor din Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei din Marele Război. Iar Marele Război a devenit subiectul preferat al lui Iorga.

După ce, la Universitatea Națională de Arte din București, la obținerea unui doctorat vocațional pe tema fotografiei de război și după publicarea a două albume la Editura Institutului Cultural Român – *Reenactment: Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI* (2018) și *Valahii din oastea lui Napoleon* (2021) – Iorga a decis să își expună public fotografiile. O primă apariție pe simeză a avut loc în 2017, la ICR Beijing, unde au fost susținute și expuneri privind arta fotografică la vreme de război și valoarea documentară pe care o comporta imaginea de război.

La Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu” a fost deschisă expoziția „Reenactment” în care Bogdan Iorga a făcut o selecție din bogatul său portofoliu de reporter de front. În 63 de cadre, cu dimensiuni variind între 30 × 40 cm și 50 × 70 cm, el a oferit o imagine vie a fenomenului reconstituirii istorice din ultimii 15 ani. Scene de acțiune și scene de repaus, ofensiva generală cu blindate și aruncătoare de flăcări, transportul trupelor cu trenul, asaltul la baionetă, atacul cu gaze, portrete de combatanți în plin efort al înclăștării cu inamicul sau relaxați, la o bere, între camarazi, după încheierea ostilităților, viața de tabără, veselarul care spăla farfuriile și așternea masa la popota ofițerească, cazanul clocotind deasupra focului, soldații mâncându-și rația așezați pe un buștean sau direct pe pământul gol, infirmierele pansând un rănit sau târându-l, cu greu, la adăpost, în linia a doua, muzicanții din fanfară pregătindu-și instrumentele, trecerea majestuoasă a comandantului suprem într-o elegantă mașină decapotabilă, ceremonii de decorare, revista trupelor sau careuri în care ofițerii superiori îmbărbătau unitățile din subordine cu discursuri patriotice, comedianți și dansatoare de cabaret care dădeau spectacole pentru soldați, la fel ca în filmul din 1930 al lui Georg Wilhelm Pabst „Westfront 1918”. Imaginile au fost luate în campaniile de la Râșnov, Fundata, Brașov, Mateiaș, Terezin, Blosdorf/Mladejov, Turtucaia, Zonnebecke și, evident, Târgu Jiu unde s-a dat lupta de la podul Jiului, în 1916.

Tată iubitor, preocupat de educația în spirit patriotic a fiilor săi, și-a adus cei doi băieți, încă de la vârstă fragedă, în cadrul Asociației „6 Dorobanți”, pe poziție de copii de trupă. Ei apar în multe dintre fotografiile sale aruncând priviri naive, întrebătoare, de sub cozorocul capelei prea mari ce le cade pe ochi, alergând voioși, pe dealuri, ridicându-și pulpanele mantalei excesiv de lungi, încercând să țină pasul cu veteranii în marș dar fiind mereu în contratimp, atârându-le moletiera desfăcută sau șireturile bocancilor enormi, împărțind amatorilor gazeta „Neamul Românesc”, țopăind printre firele de sârmă ghimpată, fugărindu-se în tranșee, cățărându-se pe țeava tunului, zâmbind, galeș, la auzul unui ordin pe care nu-l înțeleg, schimbând pușca cu arcul cu săgeți spre a se hârjoni, conform spiritului jucăuș al etății lor, ignorând tragedia mimată a războiului ce se desfășoară, amenințător, în jurul lor, dar pe care ei nu o sesizează, zbenguindu-se fără griji, plini de optimism, ceea ce devine molipsitor pentru cei mari care, astfel, își sădesc în suflet speranța într-o pace eternă. După atâta efort fizic, îi vezi doborâți de oboseală, așezați pe o bancă unde își bălăbănesc picioarele, plictisiți. O imagine de neuit este aceea în care, în zori, la auzul goarnei, căpșorul unuia dintre băieți se ițește prin deschizătura cortului unde dormiseră peste noapte și privește, curios, la tabăra care începea să prindă viață. Prezența lor ca subiecți în marea dramă a conflagrației conferă săgălnicie și infantilism jocului de-a războiul întreprins de părinte și de camarazii acestuia.

Fiind om cu mult umor, Iorga a încercat să „îndulcească” această cronică dură a războiului re trăit prin reînscenare căutând să surprindă ridicolul anumitor situații reale: un subofițer, băiat de oraș, neobișnuit cu viața la țară și felul de a te purta cu vitele cornute, este immortalizat când încerca să rechiziționeze o junincă dar nu știa cum s-o ademenească spre campamentul unității sale. Un soldat corpolent, flămând, care înfuleca, din gamelă, direct cu mâna, aruncă o privire dezaprobatoare spre curatul câțel canis, alb ca neaua, al unui superior, ce se uită, cu ochi rugători, la tainul său mizer. Două surori de caritate din serviciul medical austriac fug spre un obiectiv necunoscut

sumeându-și sutanele ce revelă ciorapii colorați, prinși cu jartiere înflorate, nepotrivite unor slujitoare ale Domnului. Două elegante doamne de societate, cu umbreluțe și pălării cu pene – probabil soții sau țiitoare ale unor ofițeri – se intersectează, la intrarea unui cort, cu o infirmieră în uniformă albă, regulamentară, și o privesc cu aroganța cocoanelor aflate, accidental, într-o tabără militară. Un artist de front, cu o uniformă bizară, continuând a păstra aerul boemei chiar sub arme, schițează într-un carnet portretul unui militar care a arborat o alură bătoasă, marțial-ridicolă, de plutonier cu aspirații înalte spre un grad ofițeresc.



Fig. 3. Imagine din expoziție, foto B. Iorga.



Fig. 4. Imagine din expoziție, foto B. Iorga.

Toate fotografiile sunt tonate sepia și „învechite” spre a părea degradate de trecerea timpului, de umezeală sau de îndelungata expunere la lumină, ce le-a decolorat. Unele au pete, altele au zgârieturi intenționate sau sugestii de crăpare sau spargere a clișeului pe sticlă. Aceste intervenții ale autorului accentuează iluzia de fotografie de epocă.

Pentru vernisaj, soldatul Iorga a pregătit un *performance*, o scenetă mută: purtându-și uniforma, s-a așezat la o măsuță, și a început să scrie, cu toc și cerneală, o epistolă fiilor săi rămași acasă, în care le relata cum decurge viața sa pe front. Odată terminată, această misivă redactată în limbaj arhaic a fost citită de unul dintre băieți, prezenți în sală. În acest fel, artistul și-a introdus publicul, fie și pentru câteva minute, în atmosfera unei zile de repaus, pe front, în anii 1916 sau 1917. Apoi a fost proiectat un scurt film, „Scrisoare către iubita lui Fritz”, realizat în 2018, unde Iorga a fost omul orchestră: scenarist, regizor, scenograf, producător și operator – demn urmaș al lui Georges Méliès! Pentru a completa recuzita specifică unui reporter de front, pe o ladă erau expuse două aparate fotografice, cu burduf, marca Voigtländer, ce-i drept, nu chiar din vremea Marelui Război, ci puțin mai târziu, din anii '30-'40.



Fig. 5. Soldatul Bogdan Iorga scriind o epistolă acasă, fiilor săi, performance la vernisajul expoziției „Reencatment”.



Fig. 6. Lângă locomotivă, Blosdorf 2014.



Fig. 7. Copiii de trupă în așteptarea adunării, Fundata 2013.



Fig. 8. În tranșeu, Zonnebeke, 2018.



Fig. 9. Discuție între comandanți, Brașov, 27 august 2016.



Fig. 10. Dând onorul la ridicarea drapelului, Zonnebeke, 2018.

Prin acestea, expoziția a căpătat o pronunțată componentă educativă pentru publicul de diferite vârste: cei mai vârstnici își aminteau lecțiile de istorie și eventualele cărți despre Primul Război Mondial pe care le citiseră ori filmele ce le vizionaseră, cei tineri și foarte tineri deprindeau, pe viu, lecția istoriei. Cum în școlile primare de astăzi nu se mai practică arta caligrafiei și nu se mai scrie cu toc și cerneală iar stilul epistolar a dispărut în fața unui sintetic sms trimis pe telefon sau a unui mesaj mai lung prin email, Whatsapp sau alte mijloace moderne de comunicare prin internet, demonstrația lui Iorga lua forma unui act culturalizator! Spre a nu mai vorbi de valoarea artistică a fotografiilor sale care dovedeau buna asimilare a lecției operatorilor de front din Serviciul Fotografic al Armatei, activi în intervalul 1916–1918 pe toate fronturile românești. Iorga nu s-a limitat doar la reprezentarea unilaterală a armatei române, ci a ilustrat și celelalte armate cu care am avut contact pe front, ca inamici sau aliați: germani, austro-ungari, bulgari, ruși, francezi, belgieni sau britanici.

Prin acest recurs la istorie – cu efect în propria creație și în experiența acumulată pe câmpul de luptă al armatelor de duminică pe care le-a ilustrat, cu atâta pasiune – autorul aduce omagiul său proteicilor făuritori ai României Mari.

Expoziția „Reenactment” deschisă de Bogdan Iorga la Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, este o demonstrație convingătoare de folosire, cu artă și cu inteligență, a aparatului fotografic ca instrument pentru producerea operelor cu valoare de document istoric, investite și cu multe calități estetice, și o formă de a pleda pentru pace și frăție între oameni.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția Șerbana Drăgoescu, *Joc pentru semeni*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 8 iunie – 1 octombrie, 2024

Expoziția curatoriată de Liliana Chiriac și Ilinca Damian readuce pe simeze o selecție importantă din opera Șerbanei Drăgoescu, parte a donației artistei făcută prin testament Muzeului Național de Artă al României și Muzeului Colecțiilor de Artă.

Perfect adecvată căutărilor și experimentelor artistice internaționale din perioada anilor '60–'70, Șerbana Drăgoescu a reinventat vocabularul tapiseriei - o artă bidimensională, cu o puternică componentă tradițională, pentru a crea artă conceptuală, tridimensională, cu mesaj. A inclus arta textilă în manifestări artistice inovatoare - instalații, artă-obiect, happening. A fost unul dintre artiștii care au marcat acea perioadă de efervescență și inovație din tapiserie, la nivel național și internațional. S-a exprimat cu ușurință în tehnici multiple, combinând cu multă originalitate și curaj materiale diverse – lână, lemn, metal, hârtie, creând compatibilități surprinzătoare.

Cele douăzeci de lucrări complexe din expoziția *Joc pentru semeni*, reunind aproximativ șaiszeci de obiecte, au fost organizate în trei săli, tematic și pe tipuri de tehnici.

În prima sală, lucrările *Joc de chibrituri* și *Flamuri* datează din anii '70. Prima instalație a fost selectată în 1977 pentru participarea la Bienala de tapiserie de la Lausanne, o izbândă prestigioasă a artistei care și-a demonstrat forța creativă în întreaga operă. Instalația este o recreere a unei cutii cu chibrituri, mult supradimensionată, realizată din materiale insolite, cu o notă ludică, subliniată chiar din titlu. Dar aparentul amuzament este dublat de exprimarea unui mesaj grav, de revoltă socială și politică. Lucrare de mare originalitate și expresivitate, este formată din aproximativ 1300 de bețe de lemn, îmbrăcate în fire de lână, o cutie de lemn de mari dimensiuni pe care artista a intervenit cu mesaje scrise cu vopsea roșie (aceasta este pancarta pe care își „strigă” revolta), și covorul pe care stă întreaga lucrare. Bețele, în trei coordonate cromatice (alburi, griuri până la negru și roșuri-portocaliu), prezintă multiple posibilități de asamblare și astfel multiple posibilități de exprimare. Montarea instalației este în sine un mijloc de exprimare artistică, adăugată tuturor celorlalte, și poate fi obiectul unui happening, al interactivității cu publicul. Tridimensionalitatea transformă lucrarea într-o sculptură textilă. Interpretarea inedită a unui obiect utilitar, din viața de zi cu zi, dar și componenta ludică a lucrării amintesc de viziunea artistică a suprarealismului (în 1935, creatoarea de modă Elsa Schiaparelli ce colabora cu artiștii suprarealiști, crea o rochie de seară *haute-couture* cu imprimeu reprezentând bețe de chibrit). Prețiozitatea firului textil ce înfășoară bețele contrastează cu severitatea lăzii (obiect *ready-made*) și cu frugalitatea notațiilor - o situație în care putem simți chiar

conotații militare ale acestei lăzi, ce transportă „armamentul” unei lupte de gherilă sau de rezistență prin artă. Este o ficțiune ce disimulează un mesaj militant. Covorul este țesut manual în războiul orizontal, o țesătură diagonală din lână aspră netoarsă, precum cuverturile maramureșene, dar în culori percutante în acord cu viziunea modernă a lucrării.

O altă permutare imaginativă a unui obiect observăm și în instalația *Flamuri* – o serie de 19 steaguri, în care stâlpii sunt din lemn înfășurat în fire de lână, drapelele sunt tapiserii *haute-lisse*, iar suportii metalici permit diferite poziționări ale steagurilor. Titlul, cu o sonoritate arhaică, face trimitere la steagurile-blazon medievale sau poate la flăcări, așadar simboluri ale afirmării identității, ale acțiunii, ale implicării. Heraldica artei este una decorativă, severă cromatic și ornamental. Observăm aceeași preferință pentru sobrietatea degradeurilor de la albul lânii până la negru, punctată de accente roșii, la fel ca în mai toate lucrările. Trei dintre steaguri sunt perfect uni, iar celelalte prezintă compoziții plastice abstracte, geometrice, minimaliste, ce uzează de linii și cercuri. Senzualitatea și căldura lânii, expresivitatea specifică firului textil transformă steagurile în obiecte prețioase. Seria este completată de un steag parietal, „blazonul” personal imaginat de artistă cu monograma și data ei de naștere.

Lucrarea *Eterna întoarcere* din 1978, alcătuită din șapte panouri poate fi expusă în mai multe moduri, ca labirint tridimensional (patru panouri sunt expuse astfel în sala a doua) sau parietal (trei panouri sunt prezente în prima sală). Panourile sunt alcătuite din bețe de lemn înfășurate în fire textile (un panou pe roșu și restul în degradéuri alb-gri-negru), prinse între ele cu sârmă pentru a forma aceste structuri de rogojini înguste. O sârmă înfășurată larg pe fiecare băț, sub firele textile, dă o modulație volumetrică regulată elementelor panourilor. Repetitivitatea elementelor constituente și simplitatea cromatică servesc unei viziuni ample, cu o monumetalitate neștirbită de detalii ornamentale. Panourile decorative vorbesc astfel în mod surprinzător în vocabularul graficii, iar șerpuirea labirintului cuprinde o gestualitate a liniilor expresive. Minimalismul extrem al lucrării capătă profunzime și rafinament prin texturile diverse, degradeurile subtile, jocurile de linii.

A doua sală prezintă, pe lângă labirintul *Eternei reîntoarceri*, o serie de proiecte de tapiserie, realizate în tehnică grafică (tuș, creion etc.), și lucrări din seria *Aripă*: mape-obiect și tapiserii. Dipticul *haute-lisse* din aripă-obiect de dimensiuni mari a fost țesut în 1976. Panourile decorative au formă neregulată, dificil de realizat în tehnica tapiseriei, susținută pe un schelet metalic. Întreaga suprafață este acoperită de un *pattern* de dungulițe mărunte paralele, repetitive, dispuse orizontal sau vertical, o rigoare ce amintește de textilele tradiționale japoneze (corelație care poate fi făcută și la compozițiile tapiseriilor *Flamuri*).

Șerbana Drăgoescu s-a întors la tema aripilor și în anii 2000. Mapele-obiect *Erezii plastice* din 2006 cuprind colaje și transcrieri caligrafiate într-o viziune plastică a unor texte de Platon (*Phaidron*) și din *Psalml*ii regelui David, texte ce vorbesc despre aripă – element înălțător, apropiat divinului și imaterialității, simbol al Dumnezeirii în viziunea artei. Lucrarea cuprinde și dipticul de tapiserie alb/negru, pozitiv/negativ în care păsările devin semne grafice pe fundalul simplu. Aceste două tapiserii de mici dimensiuni nu mai reușesc să transmită aceeași forță creatoare precum cele din seriile mai vechi, elementul păsării fiind poate prea aproape de limbajul vizual comun. O altă mapă cuprinde căutări plastice realizate pe marginea poeziilor din volumul *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, carte dedicată tatălui artei. Lucrarea *Prințul I* (2004) este o tapiserie *haute-lisse* în delicate nuanțe de alb, auriu, argintiu ce evocă aripă angelice. Subsumarea lucrărilor din anii 2000 unor texte și mesaje prea literale a condus la o oarecare sărăcire a limbajului plastic.

Pasionată de legătura dintre literatură și arta plastică, artista a explorat această relație încă de la finalul anilor '80. Tema este recurentă, și duce la crearea unor cărți postmoderniste, obiecte tridimensionale grafice și cu inserții textile pe care ea le numește *Erezii plastice*, titlu ce nu se sfiește să arate depășirea granițelor artei plastice spre literatură, creând paradoxuri: textul fizic devine mijloc plastic, prin caligrafie sau colaj, în vreme ce pictura devine translatorul plastic al textului. În ultima sală sunt expuse primele ei „cărți”, din 1988–1992 ce materializează vizual lecturile unor cărți de Octavian Paler, care i-au prilejuit scindări ale sufletului, cum singură afirma. Sunt lecturi revelatoare pentru artistă, iar schițele reprezintă înregistrarea spontană în limbaj plastic a experienței atât de personale a citirii. Sunt jurnale ale unor călătorii inițiatice spre sine. Lucrările nu sunt ilustrații ale textului, ci ilustrații ale trăirilor artei pe parcursul lecturii, cu detalii ce demonstrează căutări în zona mistică pentru cuprinderea unei lumi nevăzute, misterioase. *Joc de pelotă* este prima *Erezie plastică*, inspirată de cartea *Caminante. Jurnal și contrajurnal mexican*. Cartea-obiect cuprinde

127 de file colaje, cu fragmente de text din cartea lui Paler, adăugiri din *Dicționar de simboluri*, fotografii cu lucrări ale artistei, schițe originale intervenite peste colaj, bucăți de filme fotografice, amprente, fragmente de hărți sau zodiacale, coduri și limbaje (inclusiv Morse), imagini ale unor zeități aztece, însemnări, pagini de jurnal etc. Conținutul este organizat pe teme: *sub semnul rocadelor/remizei și al identității/incidențelor, coincidențelor și al convergențelor*, al zodiei Rac.

Prezentul continuu este o altă „erezie”, cu 42 de planșe pătrate, fixate printr-un ax metalic central, care străpunge paginile. Sunt colaje de tipărituri – pagini din cartea *Un om norocos* și fragmente de ziare din 1988–1991 – cu intervenții grafice în tuș. Atmosfera sumbră din roman își găsește pendant în negrurile și elementele cruciforme ale compozițiilor. Desenarea schematică a cercurilor Infernului lui Dante, oglindirea realității istorice din anii Revoluției (prin fragmentele de presă), mesaje misterioase realizate prin colarea și răstălmăcirea titlurilor de ziar, fragmentele în manuscrit, atmosfera ocultă – toate sunt mărturisiri ale angoaselor perioadei. Copertele sunt din carton pânzat, în formă de disc. Tot în această sală sunt expuse și proiecte de instalații de tapiserie (tuș pe hârtie).

Expoziția vorbește fără tăgadă despre opera Șerbanei Drăgoescu, solidă, originală, construită pe mesaje și căutări intelectuale.

Raluca Partenie

Premianții noștri

În cadrul ceremoniei de premiere a Academiei Române din 7 decembrie 2023, doamna dr. Oazna Alexandrescu, CS III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a fost distinsă cu Premiul Ciprian Porumbescu pentru *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc de la Biblioteca Academiei Române* (Ed. Muzicală, București, 2021).



Fig. 1. Doamna acad. Sabina Ispâr, Președinta Secției Arte, Arhitectură și Audiovizual, anunțând laureații Secției 13-Arte, foto Alina Bălan.



Fig. 2. Premianții noștri pregătiți să intre în scenă de domnul Director Bogdan Cristea, foto Alina Bălan.



Fig. 3. Dr. Călin Demetrescu primind Premiul G. Oprescu de la doamna academician Sabina Ispas, foto Alina Bălan.



Fig. 4. Zâmbetul răsplății meritate, foto Alina Bălan.

De asemenea, colegul nostru, dr. Călin Demetrescu, cercetător independent și colaborator al Muzeului Louvre din Paris, a fost răsplătit cu Premiul G. Oprescu pentru monumentală sa lucrare *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV* (la Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021).

Cinste lor!!!

Un premiu binemeritat, 23 mai 2024

În cadrul unei solemnități desfășurată la Banca Națională pe 23 mai 2024 au fost decernate Premiile Fundației Culturale Magazin Istoric pentru cele mai valoroase volume publicate în anul 2023.

Între cei laureați s-a aflat și domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Premiul „Dinu C. Giurescu” i-a fost acordat pentru îngrijirea volumului de amintiri al părintelui său, Silvan D. Ionescu, *Silvan despre Silvan. Memorii răzlețe*, apărut la Editura Corint în anul 2023 (558 p. + il.).



Fig. 1. Decernarea Premiului Dinu C. Giurescu la Banca Națională. S la D dl. Cristian Păunescu, consilier la BNR, dr. Adrian-Silvan Ionescu și Dorin Matei, redactor șef la Magazin Istoric.



**fundația culturală
magazin istoric**

Conferă

Domnului ADRIAN-SILVAN IONESCU

Premiul „Dinu C. Giurescu“
oferit de doamna **LIA CIPLEA**

pentru volumul

***SILVAN DESPRE SILVAN:
MEMORII RĂZLEȚE***

23 MAI 2024

Președintele Fundației Culturale
Magazin Istoric

Dorin Matei

Fig. 2. Diploma magazin istoric.

O înaltă onoare pentru Institutul nostru, Kiev, 4 iulie 2024

În ședința plenară din 4 iulie 2024 a înaltului for de cultură artistică de la Kiev, domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române a fost ales membru titular, din străinătate, al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei. Diploma conferită cu această ocazie, redactată în engleză și ucraineană, este semnată de Președintele Academiei, acad. Viktor Sydorenko și de secretarul general, Oleksey Skrypnyk iar legitimația cu numărul 53, tot bilingvă, poartă doar semnătura președintelui. Ambele sunt ștampilate cu marele sigiliu al înaltei instituții.

Iată un titlu care, în chiar anul aniversării revistelor noastre septuagenare și sexagenare, onorează nu numai pe noul academician ci și Institutul nostru, denotând aprecierea internațională de care se bucură laureatul și, implicit, instituția pe care o conduce!



Fig. 1. Diploma de membru definitiv, din străinătate, al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei.

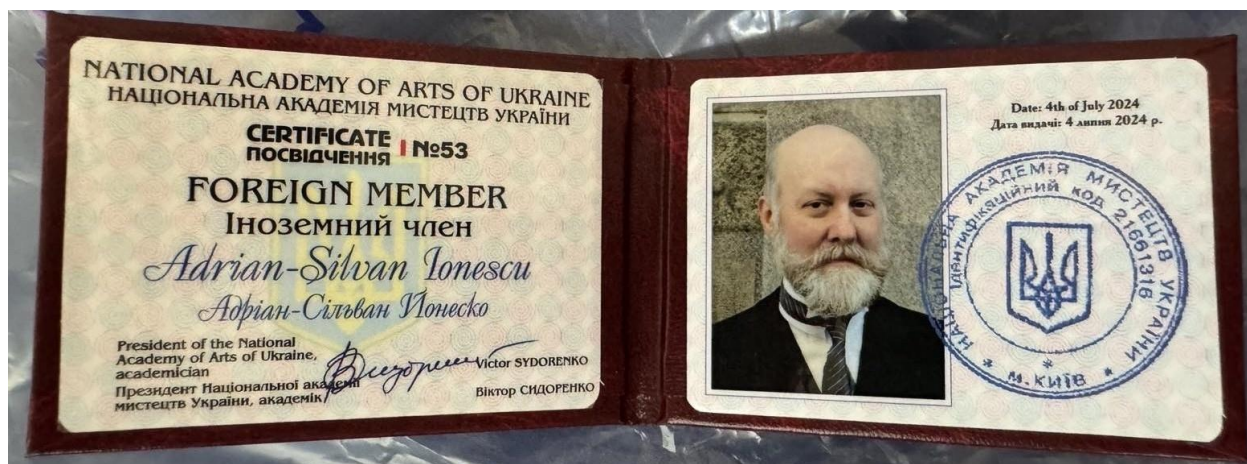


Fig. 2. Legitimația de academician definitiv al Academiei Naționale de Arte a Ucrainei.

