

# O ANAMNEZĂ SISTEMATICĂ: METODA LUI REMUS NICULESCU (CERCETARE BIBLIOGRAFICĂ ȘI DE CRITICA CRITICII)

de LUIGI BAMBULEA

**Abstract:** *A Systematic Anamnesis: Remus Niculescu's Method. (Bibliographic Research and Meta-critical Analysis).* Remus Niculescu occupies a foundational position in the establishment of modern art historical scholarship within Romanian academic and cultural milieus. His intellectual legacy is distinguished by its methodological innovations, having articulated a canonical model for the multiperspectival analysis of the work of art – thus contributing to the epistemological synchronization of Romanian art history with Western analytic and hermeneutic paradigms. A target of political persecution under the communist regime and incarcerated as a perceived adversary of the state, Niculescu emerges not only as a scholar of exceptional stature but also as a figure of ethical and deontological significance – embodying, in the view of the present author, the ideal of the morally responsible intellectual. This intervention undertakes an examination of Niculescu's scholarly ethos through a critical engagement with his bibliographic study on Ion Georgescu's sculptural representation of Gheorghe Asachi. A secondary objective consists in delineating a biographical profile that, while succinct, seeks to illuminate salient aspects of the cultural and institutional history of postwar Eastern Europe. Situated at the crossroads of several interrelated domains or scientific research fields – namely, the critique of art-historical discourse, specialized bibliography, intellectual history, and the methodology of scholarly research –, this study aspires both to clarify the methodological stakes of Niculescu's work and to offer a gesture of homage to a paradigmatic figure whose legacy continues to resonate within contemporary academic discourse.

**Keywords:** research methodology, interdisciplinarity, iconology, historical sculpture, portrait, artistic commission, Ion Georgescu.

## Premisă

Miza intervenției de față este aceea de a omagia argumentat figura unui istoric al artei român de primă relevanță, a cărui memorie este, întrucâtva, ocultată astăzi. Totodată, prezentul studiu are scopul de a-i investiga și proba relevanța în istoria autohtonă a istoriei artei. Este vorba de Remus Niculescu. Un interes nu mai puțin entuziast se îndreaptă spre figura lui Gheorghe Asachi. Suportul analizei de față îl reprezintă studiul lui Remus Niculescu dedicat istoriei și destinului statuii lui Gheorghe Asachi (Iași, 1890), realizată de artistul român Ion Georgescu (1856–1898)<sup>1</sup>. Convingerea cu care debutează intervenția mea este aceea că textul lui Niculescu este elocvent pentru o metodologie de cercetare laborioasă, cu ambiții și achiziții (unele, interdisciplinare) de primă importanță.

Exhaustivitatea cercetării sale este, din toate punctele de vedere, exemplară. Cu toate că, pentru acest autor, cadrul disciplinar privilegiat rămâne ancheta istorică (fondată pe depistarea și epuizarea surselor și pe o intensă documentare de arhivă), analizele sale asumă metode, instrumente și abordări care angajează multiple câmpuri disciplinare. Studiul – istoric și stilistic – dedicat istoriei și destinului statuii lui Asachi investighează subiectul, care prin natura lui trebuie circumscris istoriei sau criticii de artă, dar dezvoltă, totodată, și integrează demersul analitic într-o cercetare mai amplă, de istoria câmpului artistic românesc, de istorie instituțională și, într-un cadru mai larg, de istoria culturii române. În acest fel, o analiză particulară a unei opere devine o investigație panoramică a unui context cultural, iar un studiu de caz consacrat unui autor deschide o perspectivă asupra unei întregi tradiții intelectuale, în care acesta s-a format și pe care, la rândul său, o dezvoltă.

---

<sup>1</sup> Remus Niculescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei* (seria Artă plastică), tom 27, 1980, p. 41–94.

Este cât se poate de elocventă descrierea pe care o face metodologiei sale G. Oprescu, într-un text din 1959, publicat de N. Scurtu: „Ceea ce-l caracterizează este, pe de o parte, o bogăție de informație nouă (...), o curiozitate fierbinte pentru toate fenomenele de cultură, cele literare ca și cele artistice, pentru originea și explicarea lor, pentru raportul lor reciproc. / Posedând mai multe limbi străine, sursele sale de informație sunt surprinzător de vaste, ca și puterea sa de muncă de altminteri.”<sup>2</sup> Într-o scrisoare datând cu un deceniu mai târziu, Constantin Noica va confirma aceste evaluări: „E probabil că studiile d[umi]tale interesează în chip deosebit fie pe cei foarte știutori, cărora le aduci un material exhaustiv prezentat, fie pe cei neștiutori, ca mine, cărora le dai totul, începând cu substanța lucrului și sfârșind cu lucrătura însăși, care-mi pare un model și m-a încântat în ea însăși. (...) Ceea ce simte oricine, chiar cineva incompetent ca mine, este că peste tot lucrezi cu material de primă mână, că aduci lucruri noi și că, în ciuda primei impresii (...), nu îneci pe cititor în noianul de amănunte și precizări ce aduci, ba îl obligi, ca pe mine, să-și uite de alte treburi, când începe să-ți citească un studiu.”<sup>3</sup>

#### Excurs biobibliografic<sup>4</sup>

Remus Niculescu (fig. 1) s-a născut în 1927, dintr-o familie cu ascendență respectabilă (remarcată, în mod special, în domeniu militar; tatăl său, Lt. Col. Niculescu Alexandru, l-a avut în subordine, în Primul Război Mondial, pe Camil Petrescu, de care Remus Niculescu se va apropia în anii studenției, când făcea oficiile de secretar al Seminarului de regie experimentală coordonat de marele prozator român). Remus Niculescu a fost admis student, în 1945, la Academia de Științe Economice, la Facultatea de Drept și la Facultatea de Filologie, absolvind-o pe aceasta din urmă, cu o teză dedicată

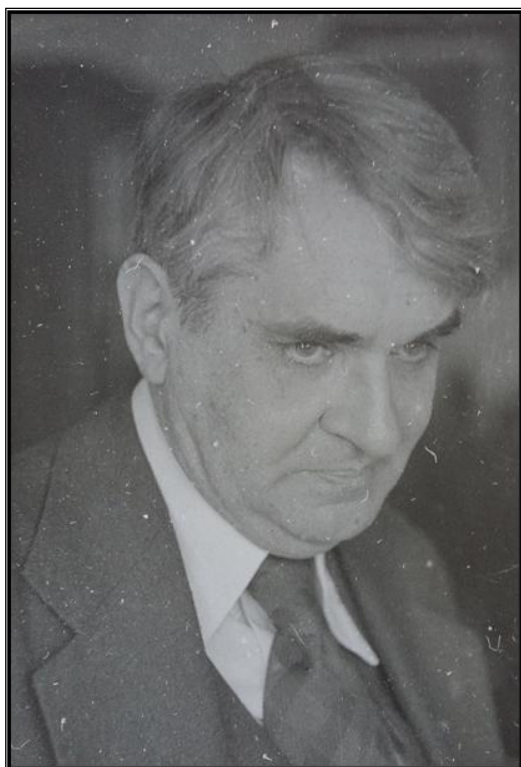


Fig. 1. Remus Niculescu  
(4.10.1927 – 6.10.2005).

poeziei lui Ugo Foscolo, în 1949. Formarea sa intelectuală este legată de numele unor istorici și critici de artă – precum G. Oprescu – sau ale unor umaniști filologi, filosofi și esteticieni – precum G. Călinescu, Tudor Vianu, Alexandru Posescu sau Iorgu Iordan, bucurându-se totodată de prețuirea unor Nicolae Iorga, Camil Petrescu, Lucian Blaga sau – după cum s-a putut vedea mai sus – Constantin Noica. Uunii dintre ei l-au citat energic în studii și volume sau i-au evocat personalitatea și erudiția în scrieri memorialistice. În februarie 1950 obține postul de ghid al Muzeului Național de Artă (Departamentul de Artă românească modernă), pentru ca peste doar câteva luni să fie transferat la Biblioteca Academiei, unde va coordona, remarcându-se în mod special, Cabinetul de stampe și Colecțiile speciale, între 1951 și 1959. În 1951 devine membru al Institutului de Istoria Artei al Academiei Române, în 1955, membru al Uniunii Artiștilor Plastici (secția Critică de artă), iar din 1958 profesor de istoria artei la Catedra de Istorie universală coordonată, la Universitatea București, de către Andrei Oțetea. Va pierde aceste calități curând, în 1959. Din cauza apariției numelui său în depozițiile lui Constantin Noica, a fost inclus în „lotul” deținuților politici Noica – Pillat și condamnat „la 7 ani închisoare corecțională și 5 ani degradare civică”, „pentru crimă contra ordinii sociale” (cf. art. 209, al. 2.a. C.P.), potrivit Minutei nr. 24 din 1 martie 1960

<sup>2</sup> Nicolae Scurtu, *Remus Niculescu și contemporanii săi*, în *România literară*, nr. 39, 2012, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Informațiile pe care le folosim în această secțiune biobibliografică a cercetării au la bază un document foarte util, publicat de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, în 2006: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, tom XLIII / 2006, *Supplément: Numéro dédié à Remus Niculescu*. În mod special, am folosit, de aici, Remus și Elena Niculescu, *Aperçu biographique*, p. 7–28, respectiv Remus Niculescu, *Liste des travaux*, p. 38–44.

a Tribunalului Militar al Regiunii II Militare (fig. 2.a-b). A fost încarcerat în 17 decembrie 1959 (la Jilava, ulterior transferat la Gherla, unde va deveni bibliotecar al penitenciarului) și eliberat, prin Decretul 176 din 9 aprilie 1964 cu privire la amnistierea deținuților politici (în ciuda refuzurilor obstinate de a colabora cu organele de anchetă în calitate de agent deținut [fig. 3.a-c]).

PROCES-VERBAL (MINUTA) nr.24

Astăzi 1 martie 1960.

TRIBUNALUL MILITAR AL REGIUNII A II-a MILITARE - COLEGIU DE FOND  
COMPUS DIN:

- Președinte - col. de Justiție DUMITRU D. ADRIAN
- Judecător - Mr. de Justiție - PETRESCU ION
- Asesori populari: col. CHIMIREL IANCU  
Lt.col. BOB HORĂȚIU  
Mr. OASMIȚA AUREL.

Deliberând în secret conform prevederilor legii asupra culpabilității și aplicațiunii pedepsei în cauză penală, privitoare pe:

- 1.- NOICA CONSTANTIN, născut la 24.VI.1909 în com. Grosu-Vlașca, fiul lui Grigore și Clămența, învinuit pentru crimă de uneltire contra ordinii sociale.
- 2.- PILLAT CONSTANTIN, născut la 22 noiembrie 1921 în București, fiul lui Ion și Maria, învinuit pentru crimă de uneltire contra ordinii sociale.
- 3.- LAZARESCU SANDU, născut la 4.XI.1920 în Constanța, fiul lui Constantin și Emilia, învățător, învinuit pentru crimă de uneltire contra ordinii sociale.
- 4.- FLORIAN GH. născut la 2.VIII.1918 în București, fiul lui Ion și Lucia, economist, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.
- 5.- ACTERIAN ARSAVIR, născut la 18.IX.1907 în Constanța, fiul lui Avram și Hadamuș, avocat, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.
- 6.- RANETTI CONSTANTIN, născut la 13.VII.1920 în București, fiul lui Constantin și Zoia, avocat, învinuit pentru crimă de uneltire contra ordinii sociale.
- 7.- RADIAN NICULAE, născut la 19.XII.1920 în Moinești-Bacău, fiul lui Constantin și Isabela, medic, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.
- 8.- VLAD AUREL, născut la 21.VII.1921 în București, fiul lui Constantin și Elisabeta, medic, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.
- 9.- RAILEANU CONSTANTIN, născut la 27.IV.1902 în București, fiul lui Constantin și Ecaterina, medic - învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.
- 10.- IORDACHE NICULAE, zis VLADIMIR STRAINU, născut la 13.V.1902 în com. Teiu din Vale, regiunea Pitești, fiul lui Serban

Fig. 2.a. Tribunalul Militar al Regiunii II Militare, București, Minuta nr. 24/1.03.1964 (a).

11.- MILOSA ION, nascut la 29.VIII.1919 in com.Vladou, fiul lui Gheorghe și Maria, fost ofițer, învinuit pentru crimă de trădare de patrie, și crimă contra ordinii sociale. /

12.- VIDRASCU EMANOIL, nascut la 6 septembrie 1910 în Dorohoi, fiul lui Petre și Maria, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.

13.- ACTERIAN SADOVA MARIA, nascută la 14.VII.1897 în Sibiu, fiica lui Toma și Ana, pensionară, învinuită pentru crimă contra ordinii sociale.

14.- PALEOLOGU ALEXANDRU, nascut la 14.III.1919 în București, fiul lui Mihai și Elena, cercetător științific, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.

15.- STEINHARDT NICU AURELIAN, nascut la 29.VII.1912 în București, fiul lui Oscar și Antoneta, avocat, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.

16.- STERLISKER BEATRICE, nascută la 10.VIII.1922 în București, fiica lui Mario și Iulia, traducătoare poliglotă, învinuită pentru crimă contra ordinii sociale.

17.- ENESCU TEODOR, nascut la 12.IX.1926 în București, fiul lui Gheorghe și Ioana, cercetător științific, învinuit pentru uneltire contra ordinii sociale.

18.- NICULESCU REMUS, nascut la 4 octombrie 1927 în București, cercetător științific, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.

19.- NOICA IACOB, nascut la 12.VIII.1906 în com.Frăsinet, fiul lui Paraschiv și Teodora, fost moșier, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.


20.- ALGEORGE SERGIU, nascut la 13.IX.1922 în Tg.Mureș, fiul lui Vasile și Antonia, medic, învinuit pentru uneltire contra ordinii sociale.

21.- TEODOREANU ALEX. zis PASTOREL, nascut la 3.VII.1894 în Dorohoi, fiul lui Osvald și Sofia, scriitor, învinuit pentru crimă contra ordinii sociale.

22.- IONESCU ANCA, nascută la 23.VII.1922 în București, fiica lui Dan și Ecaterina, casnică, învinuită pentru uneltire contra ordinii sociale.

23.- MITRONESCU SANDA SIMINA, nascută la 4.XI.1928 în București, fiica lui Grigore și Sascha, casnică, învinuită pentru uneltire contra ordinii sociale.-

Fig. 2.b. Tribunalul Militar al Regiunii II Militare, București, Minuta nr. 24/1.03.1964 (b).

DOS. Nr. 49963  VOL. Nr. 1

**MINISTERUL AFACERILOR INTERNE**

**ARHIVA OPERATIVA**

**DOSAR**

Acțiunea informativă \_\_\_\_\_ NICULESCU  
 \_\_\_\_\_ REMUS.

Fig. 3.a. Ministerul Afacerilor Interne, Dosar 49963, vol. 1, Acțiune Informativă Niculescu Remus, cop.

PETRU MIHAI  
*P. Mihai*

R E F E R A T  
 =====

OBIECT:

Privind propunerea de abanare a agentului deținut c.r. NICULESCU REMUS ALEX. ION din cadrul penitenciarului Jilava.

La data de 27 iunie 1960 a fost recrutat ca agent deținutul c.r. NICULESCU REMUS ALEX. ION născut la data de 4 octombrie 1927 în București, fiul lui Alexandru și Elena, de profesie cercetător științific, cu ultimul domiciliu în București str. Năstase Pamfil nr.34, arestat la data de 17 decembrie 1959 și condamnat 7 ani închisoare corecțională pentru delictul de uneltire contra ordinii sociale.

Dela recrutare și pînă în prezent agentul NICULESCU REMUS a fost scos de două ori la întîlnire purtîndu-se discuții cu el asupra unor fapte petrecute în camera 35 unde se află încarcerat. Agentul a arătat că el nu "cunoaște" faptele, respective întrucît el stă retras și nu discută cu nimeni. Arătîndu-i că independent de voința lui, a participat la activitatea ce se desfășoară zilnic în cameră, arată că el este frămîntat de gîndurile lui familiare și de situația unor lucrări științifice pe care le avea în lucru. În continuare arată că el își dă seama că nu poate duce la îndeplinire angajamentul luat în fața organelor de securitate, adică de a îndeplini sarcinile ce-i sînt trasate arătînd că dacă va exista probleme ce el le va considera "serioase" le va aduce

Fig. 3.b. Ministerul Afacerilor Interne, Dosar 49963, vol. 1, Acțiune Informativă Niculescu Remus, Referat, p. 1.

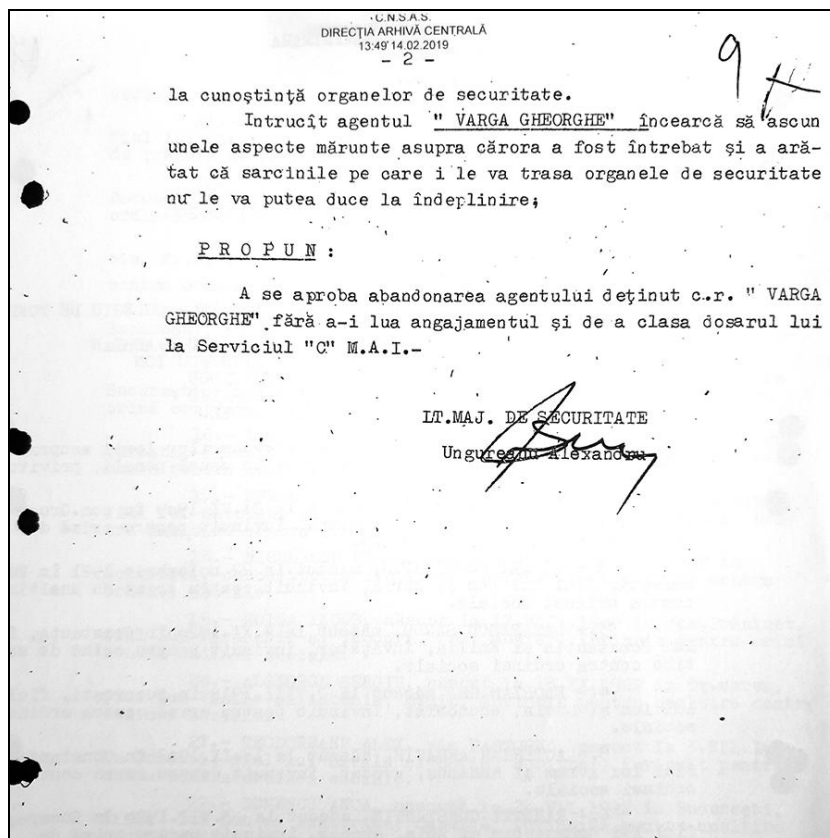


Fig. 3.c. Ministerul Afacerilor Interne, Dosar 49963, vol. 1, Acțiune Informativă Niculescu Remus, Referat, p. 2.

După 1964 își va relua treptat proiectele abandonate și se va reintegra în viața intelectuală, culturală și academică românească (fig. 4), susținând numeroase comunicări științifice (la Academie sau în cadrul unor prestigioase colocvii internaționale) și devenind chiar delegat al Ministerului Culturii în URSS (Bulgaria, Rusia, Polonia) sau în Italia. După 1990 este numit membru al Comisiunii Muzeelor, iar în aprilie 1992 devine Director al Institutului de Istoria Artei al Academiei Române (secondat de Ioana Vlasiu, iar ulterior de Gh. Vida), pe scaunul ocupat cu mult timp înainte de către mentorul său, G. Oprescu. Cu acesta, Remus Niculescu colaborase intens la realizarea unui studiu și, ulterior, a unei monografii dedicate biografiei intelectuale și operei lui Nicolae Grigorescu (restituind informații și opere importante ale perioadei de la Barbizon a pictorului român). A coordonat, totodată, retrospectiva Grigorescu din 1957 (și catalogul ei aferent) și a realizat, în colaborare cu același G. Oprescu și cu Eugen Schileru, monografia *Sculptura statuară românească* (ESPLA, 1954) (relevantă, printre altele, astăzi – din perspectiva istoriei intelectuale – și prin ferma poziție pe care autorii o exprimă, din conformism ideologic, împotriva „formalismului decadent” al sculpturii brâncușiene). Totuși, după cum s-a observat (încă de către G. Oprescu, potrivit caracterizării din 1959, citată mai sus), Niculescu practică în mod constant o interdisciplinaritate competentă și provocatoare (deși niciodată hazardată sau diletantă). Subiectele, temele sau obiectele cercetărilor lui sunt dintre cele mai variate, demonstrând capacitate de sinteză, erudiție și o parcimonioasă activitate intelectuală; cele 112 titluri semnate de el parcurg areale geoculturale și tematice foarte variate<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Printre altele (este autorul a 112 titluri), a dedicat studii, analize sau cărți următorilor autori și următoarelor subiecte: începuturile picturii românești moderne, începuturile sculpturii statuare românești, formația sculpturală în tradiția academică românească, aportul lui Asachi la debutul litografiei în România, formarea, maturizarea, opera, stilul și receptarea lui Nicolae Grigorescu, Ugo Foscolo și raporturile lui cu *Risorgimento*, activitatea de gravor a lui Constantin Stahi, miniaturistul Mondonville, desenele lui Jean Al. Steriadi, activitatea lui Eustatie Altini, Henri Focillon și arta românească, Georges de Bellio și raporturile lui cu impresionistii, activitatea lui Jean-Étienne Liotard în Moldova, viața și opera sculptorului Ion Georgescu, monumentele lui Wladislaw Hegel, fenomenul colecționismului românesc, Constantin Lecca și romantismul românesc, biografia și activitatea unor Anton Chladek, Constantin Bălăcescu, Ion Balomir, Emanoil Bardasare, Carol Benisch, C. D. Rosenthal, Carol Pop de Szathmari,

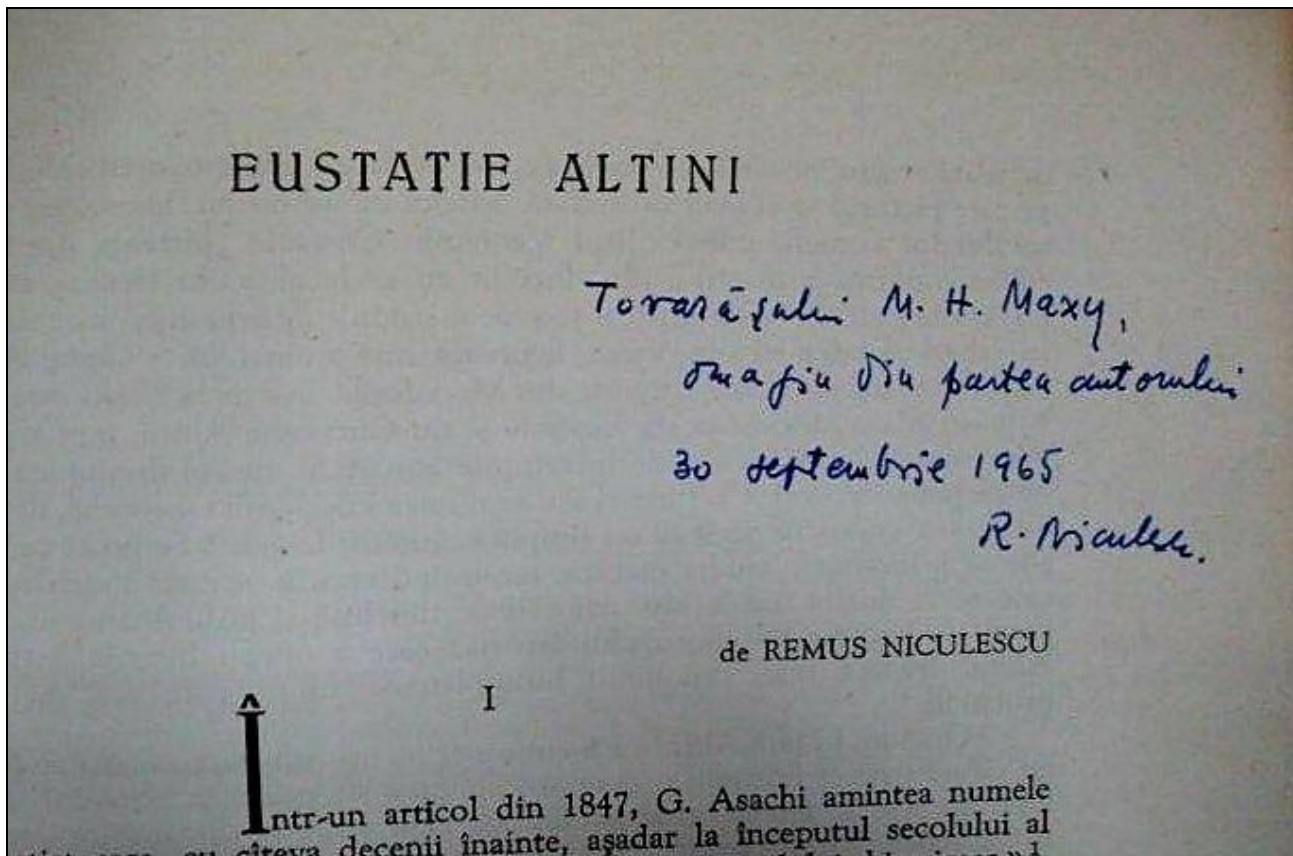


Fig. 4. Remus Niculescu, dedicație pentru H. I. Maxy, pe vol. *Eustatie Altini*, București, 1965, extras din *Studii și cercetări de istoria artei*, XII, nr. 1 / 1965.

### Recenzie. Gestionarea materialului

Cercetarea lui Remus Niculescu dedicată istoriei și destinului sculpturii lui Ion Georgescu reprezentându-l pe cărturarul moldovean Gheorghe Asachi este structurată în șase secțiuni. Această gestionare a materialului și organizare a studiului fac evidentă concepția generală și metodologia autorului. Pentru el, istoria unei sculpturi începe cu manifestarea primelor intenții ale realizării ei – intenții care aparțin unui mediu cultural cu specificități, atitudini caracteristice și obiceiuri care se cer atent specificate, pentru că multe dintre ele se înscriu în complexul causal care a generat comanda sculpturală.

Prima parte a studiului se concentrează tocmai asupra acestui context în care a fost luată (la Piatra-Neamț) decizia de realizare a unei statui a lui Asachi, a cărei execuție i-a fost oferită lui Ion Georgescu (prin sprijinul și cu implicarea lui V. A. Urechia) în ultimul trimestru al lui 1885 (după ce opțiunea inițială pare a fi fost, potrivit unei descoperiri în publicistica de epocă, sculptorul Ettore Ferrari<sup>6</sup>). Mobilurile acestei inițiative, de a onora activitatea și aporturile intelectuale și naționale ale lui Asachi, sunt intuibile, însă Remus Niculescu le nuanțează și le probează documentar: patriotismul – local și național –, necesitățile de constituire a unui canon pentru o cultură încă în mare parte definită de producțiile „geniului popular” sau de traduceri, orgoliul intelectual al Moldovei, dar și obligația morală a noului stat (de după 1859) de a celebra memoria mării figuri pedagogice a Moldovei, după ce la 21 noiembrie 1881 „(proclamarea Regatului)” se inaugurase, la București, monumentul scriitorului și pedagogului muntean Ion Heliade Rădulescu, așezat în fața Universității (sediul vechi), iar cel al lui Gheorghe Lazăr era în curs de realizare.

Karl Storck, Gheorghe Tattarescu, Ion D. Berindei, Henrieta Delavrancea-Gibory ș.a. A se vedea (cu unele rezerve) Cătălina Macovei, *Remus Niculescu, cercetări din tinerețe asupra secolului al XIX-lea românesc și nu numai, publicate în SCIA*, în *Studii și cercetări de istoria artei* (seria Artă plastică), serie nouă, tom 14 (58), 2024, p. 93–112.

<sup>6</sup> Remus Niculescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi...*, p. 44, *infra* 17.

Cea de-a doua secțiune a studiului urmărește cu atenție documentația pe care Ion Georgescu a întreprins-o pentru satisfacerea adecvată a comenzii (gustul academist, cvasi-dominant în epocă, impunându-i un inflexibil verism fizionomic). Istoricul de artă identifică atât documentele verificate cu certitudine de către sculptor, cât și pe cele a căror consultare poate fi considerată plauzibilă (datorită elementelor de fizionomie susceptibile de a fi fost asimilate în opera sculpturală). Iconografia lui Asachi (tablouri, fotografii, un relief de Julien Leclercq și altele) este însă completată de sugestiile unor V. A. Urechia sau Dimitrie Gusti, ca și de profilul intelectual și temperamental al lui Asachi însuși, cunoscut în epocă pentru paradoxala sa neadeziune la idealurile pașoptiste și pentru anacronicul său conservatorism în contextul ambițiilor unioniste. Toate aceste informații i-au conturat sculptorului, ne ajută Remus Niclescu să înțelegem, o imagine probabilă a unui Asachi interiorizat, taciturn, contemplativ. Practic, identificarea și comentarea surselor (moment obligatoriu al cercetării de istoria literaturii sau literatură comparată, asimilat de istoricul de artă prin formația sa umanist-filologică) nu are scopul de a epuiza depozitul documentar tangent la problema statuii lui Ion Georgescu, ci are mai ambițioasa miză de a pătrunde în „ontogeneza” operei de artă, în etapa preliminară de incertitudine, proiecte multiple și soluții diverse, care au existat (se probează și acest fapt) în cazul sculptorului statuii lui Asachi. Mai mult, chiar licențele pe care sculptorul și le permite în raport cu sursele consultate îi oferă analistului și hermeneutului ocazia de a schița fie și sumare evaluări cu privire la momentul pe care îl reprezintă Georgescu în cultura vizuală română, de tranziție de la o etapă a importurilor sau mimetismului înspre o modernitate conștientă, originală și valoroasă; cu astfel de aprecieri și observații, Remus Niclescu proiectează o anchetă dedicată unui obiect de artă de la finele secolului al XIX-lea românesc pe un teritoriu de analiză cu o relevanță largă, pentru istoria culturii române, istoria mentalităților, istoria criticii de artă și istoria unor câmpuri culturale specifice (precum cel al artelor vizuale).

A treia secțiune a studiului urmărește o fază intermediară de realizare a sculpturii: sunt analizate machetele lui Georgescu și, în particular, macheta păstrată, în gips patinat (aflată în posesia Muzeului de Artă din Galați)<sup>7</sup>. Sculptorul adoptă soluția lui Houdon pentru statuia lui Voltaire, poziționându-și personajul-subiect nu în ipostază impetuoasă, tipic romantică, ci într-o ipostază temperată, intimistă, de cabinet, relevând deci nu o figură titaniană a culturii naționale, ci un intelectual și rafinat spirit contemplativ. „Întors în sine, meditativ, absent”<sup>8</sup>, *acest* Asachi al lui Ion Georgescu, șezând într-un fotoliu Louis XV pe mânerul căruia cade neglijent o pelerină și lângă care stă deschis un volum, devine, pentru cercetător, suport al unei analize stilistice și morfologice (adesea, într-un demers comparatist, preferat constat de el), destinată să sesizeze nu doar natura operei considerată izolat, ci și funcțiile ei într-un context cultural și artistic dat: „Interesul deosebit al acestei machete stă în limbajul ei figurativ. Este cunoscut rolul pe care schița modelată l-a avut în evoluția sculpturii moderne. Dincolo de justificarea sa tehnică, de etapă necesară a procesului de creație, precedând modelul destinat transpunerii în material definitiv, ea a contribuit la acreditarea unui nou fel de a înțelege «finitul» plastic, întemeiat pe structurile formei deschise și opus spiritului conservator al esteticii academice. (...) Macheta statuii lui Asachi nu oferă nici un unghi de vedere decisiv, capabil să totalizeze imaginea operei, ci volume și suprafețe ieșind la iveală sau topindu-se în jocul de lumini și umbre. (...) Deși indicate sumar, trăsăturile sugerează o fizionomie, scriitorul poate fi recunoscut. Chipul său nu derivă însă direct din niciunul dintre portretele pe care i le știm. (...) Este de altfel o realizare în sine și o afirmare notabilă a gustului modern în sculptura românească a epocii.”<sup>9</sup>

În continuarea secțiunii anterioare, cea de-a patra secțiune a studiului se concentrează asupra reliefurilor care, în viziunea comanditarului, trebuiau să împodobească statuia lui Asachi. Turnate în bronz la atelierele Pierre Keilhauer<sup>10</sup>, acestea „formează ceea ce am putea numi registrul narativ”<sup>11</sup> al monumentului: afirmația implică mai degrabă refacerea concepției de epocă, deci recuperarea semnificației și funcției lor originare, decât prezumția criticului de artă, pentru că acesta din urmă oferă, într-o notă de subsol, observația

<sup>7</sup> În caracterizarea lui Niclescu realizată de G. Oprescu, citată de noi, deja, mai sus, acesta din urmă subliniază importanța metodologică a acestui moment al analizei, consecvent integrat de Niclescu în studiile sale (iar nu doar în cel analizat aici): „Înșușirile sale mai sus semnalate îi permit să facă legătura, care uneori are surprinzător de fericite rezultate, între schițele preliminare ale unor opere, în desen, între traducerea acelor schițe în gravură, și opera ultimă.” (a se vedea nota 2 *supra*).

<sup>8</sup> Remus Niclescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi...*, p. 52.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> A se vedea Dragoș Lucian Țigău, *Aspecte din activitatea industriașului Pierre Keilhauer la București (1880–1900)*, în *Revista istorică*, tom XXIV, nr. 5–6, 2013, p. 497–512.

<sup>11</sup> Remus Niclescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi...*, p. 55.

lui Henry Jouin (*Esthétique du sculpture*, Paris, 1888) despre statuara timpului său: „La statue d’un grand homme c’est le poème; les bas-reliefs anecdotiques du piédestal en sont l’appendice ou les notes explicatives.”<sup>12</sup> Oferind ceea ce într-o metodologie panofskyiană ar reprezenta *descrierea iconografică*, Niculescu identifică subiectele celor două reliefuri, pornind de la un set de informații epigrafice și vizuale semnificative: *Gheorghe Asachi prezentând lui Mihail Sturdza un document privitor la școlile din Moldova și Gheorghe Asachi împărțind premii elevilor Gimnaziului Vasilian*; această „lectură” tematică e posibilă cu ajutorul corespondenței sculptorului<sup>13</sup>, dar și cu cel al profilurilor arhitecturale ale iconografiei pe care o implică basoreliefurile. Și în acest caz, însă, analiza de istorie a artei se conjugă cu o analiză stilistică (sau de stilistică comparată, în virtutea referințelor la maniere similare de sorginte occidentală): reliefurile probează „talentul de modelator al lui Georgescu”<sup>14</sup> (p. 60), cu o manifestă predilecție pentru maeștri francezi precum Clodion, „a cărei viziune intimistă una grația spirituală a schiței cu discrete reminiscențe clasice”<sup>15</sup>.

A cincea parte a cercetării lui Remus Niculescu oferă o judicioasă analiză a etapei finale de realizare a monumentului și, în particular, a raporturilor (dificile și încordate) ale artistului cu comanditarul; este vorba mai cu seamă de tensiunile create de „inconsecvența comitetului” de inițiativă<sup>16</sup>, ca și de unele obiecții aduse monumentului (înainte și după finalizarea sa) de către unii membri ai acestui comitet (precum, cel mai cunoscut dintre ei, Aron Densusianu, nemulțumit de faptul că, pentru soclu, sculptorul nu folosise, conform contractului, marmură, ci piatră de Câmpulung). Telegrama lui Constantin Climescu trimisă către Ion Georgescu în septembrie 1890 rezumă atmosfera ieșeană ostilă artistului: „Mari nemulțumiri în public și comitet, pentru nerespectarea contractului. Oprim lucrul. Veniți neîntârziat, dați lămuriri comitetului.”<sup>17</sup> În ciuda unei amânări cu două săptămâni a inaugurării monumentului („[c]ausa, execuțiune defectuoasă pedestal”<sup>18</sup>), aceasta a avut totuși loc (fără participarea sculptorului și fără a-i fi menționat numele!) la 14 octombrie 1890 (cel mai probabil, dată aleasă de Mitropolitul Iosif Naniescu, președinte al comitetului statuii lui Asachi, pentru a profita de prezența pelerinilor la moaștele Cuvioasei Parascheva de la Iași, celebrată la aceeași dată; observația este, credem, evitată de către Remus Niculescu, din motive conjuncturale ușor de înțeles: ca fost deținut politic, putea găsi oportună evitarea unei precizări cu caracter religios sau eclezial).

A șasea secțiune a cercetării urmărește receptarea critică a monumentului *Asachi*, ilustrată prin intervenții contemporane ale unor Auguste Clavel (în *L’Indépendance roumaine*), Ștefan Ciocârlan (în *Analele arhitecturii...*) sau Iosif Vulcan (care preia comentarii defavorabile din *Drapelul* și le confirmă în *Familia*). Sumara incursiune în destinul timpuriu al operei lui Georgescu nu are însă (doar) o miză istoriografică; în cele două atitudini diferite – una reticentă, când nu ostilă, cealaltă extrem de favorabilă și elogiatoare – pe care le-a provocat statuia în cauză, Remus Niculescu „citește” confruntarea a două mentalități și a două culturi diferite: una premodernă, locală, cea de-a doua modernă, occidentală. Explicația culturală a acestor diferențe este imediat precizată: „...dezamăgirea pe care au încercat-o unii contemporani în fața statuii lui Asachi se datora nu atât soclului, care nu putea fi mai înalt, cât atitudinii alese de sculptor. Bătrânul șezând în fotoliu nu părea îndeajuns de impunător, nu deștepta, ca să reluăm cuvintele lui Vulcan, «simțământul măririi». Statuia prezenta pentru întâia oară publicului român nu un personaj medieval, în costumul pitoresc al unei alte epoci și nici un vorbitor adresându-se mulțimii, ci un om de cabinet, dedicat reflecției. A-l înfățișa șezând era o idee dintre cele mai firești, cu extrem de numeroase precedente, mai ales în arta modernă.”<sup>19</sup> O dată în plus, sculptorul își probează contemporanitatea cu fenomenul artistic european (prin viziune, ca și prin stilistică, analizate detaliat de Niculescu la finele studiului), marcându-și distanța spirituală față de anacronismul unei societăți cu un

<sup>12</sup> *Ibid.*, *infra* 71.

<sup>13</sup> „București. 11 noiembrie 1887 / Domnule Climescu, / În privința basoreliefurilor ce au să fie pe pedestalul statuei vă rog a avea amabilitatea de a-mi procura [indesc.] documentele [pe] care le veți găsi cît sunteți încă la Iași, d[e] ex[emplu]: / a) Cele două case ale foastei Academii din Iași (actualul Liceu Național, cu arcul ce le împreunează, precum și un portret al D[omnitoru]lui Mihai Stur[d]za; / b) Biserica Trei Ierarhi din Iași și dacă se poate o fotografie după școala ce trebuie să poarte inscripțiunea Gimnasiul Vasile Lupu 1644) / (...) / I. Georgescu”, în *ibid. Documente privitoare la statuia lui Gheorghe Asachi*, din Arhivele Statului, Iași, fond Documente, P.551/52, Anexa nr. 8, p. 81.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>17</sup> *Anexă...*, nr. 35, p. 89.

<sup>18</sup> Remus Niculescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi...*, p. 63, 89.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 68.

spirit urban, cu o tradiție culturală și cu un gust estetic încă precare. Cercetarea se încheie astfel cu o ridicare a unui caz la nivel de problemă și cu o depistare în caracteristicile lui a unei simptomatice culturale și civilizaționale mai generale.

Ultima secțiune a studiului are un caracter „tehnic”, „filologic”, bibliografic: autorul anexează documente de epocă relevante (scrisori, telegrame, convocări, procese-verbale, chitanțe, fotografii, portrete pictate, litografii, cărți poștale) „privitoare la statuia lui Gheorghe Asachi”<sup>20</sup>. Multe dintre ele fuseseră parțial citate în corpul studiului însuși, dar aici sunt restituite în integralitatea lor, cu un aparat critic suplimentar, care completează și probează multe dintre afirmațiile, evaluările sau presupunerile formulate în cercetarea propriu-zisă.

### **Metodologia cercetării științifice la Remus Niculescu. Iconologia intuitivă / implicită<sup>21</sup>; interdisciplinaritatea**

În foarte cunoscutul său program (trans)disciplinar *Iconography and iconology* (1955), Erwin Panofsky propune o metodologie de investigare a imaginii și de înțelegere a sensului și conținutului ei, prin câteva distincții de natură semantică și semiotică între nivelurile diferite ale sensului, tematicii și descrierii operei vizuale.

Descrierea preiconografică, primul moment al metodei iconologice, are la bază experiența empirică a privitorului și solicită o descriere a vizibilului, prin descrierea motivelor artistice și a formelor elementare ale construcției. Dar nimic nu garantează corectitudinea artistică și culturală a unei astfel de descrieri „incipiente”, care trebuie obligatoriu completată de evaluări și discriminări contextualizante. Astfel, descriția iconografică presupune completarea descrierii preiconografice: a) cu o istorie a stilului (deci cu o explicitare a manierei în care „obiectele și evenimentele au fost exprimate prin forme în condiții istorice variabile”<sup>22</sup>), b) cu o istorie a tipului (deci cu o sesizare și analiză a abaterilor stilistice sau ideatice ale imaginilor de la sursele lor și de la familia de opere din care fac parte), respectiv cu o istorie a simbolurilor (mai exact, cu o riguroasă identificare a manierei în care „tendențele generale și esențiale ale intelectului uman au fost exprimate prin teme și concepte specifice, în condiții istorice variabile”<sup>23</sup>). Acest „moment” metodologic, al integrării operei într-un orizont mentalitar și cultural larg, presupune trecerea de la o descriție iconografică la o analiză iconologică. Analiza iconologică va corobora, în cele din urmă, sensul intrinsec al operei (dedus prin depistarea urmelor contextului istoric și cultural ce pot fi depistate în interiorul ei) cu documentele și mărturiile religioase, filosofice, literare, politice, sociale, mentalitare ale epocii, realizându-se o decodare a celui mai probabil sens al operei și al intenționalităților ei (atât *intentio auctoris*, cât și *intentio operis*), prin conjugarea tuturor nivelurilor implicate, direct și subtil, în evenimentul creației.

Este evident, prin urmare, faptul că iconologia este, în modul în care o conceptualizează și o justifică Panofsky, o modalitate optimă de pătrundere nu doar în interiorul semantic al operei, ci inclusiv în „subsolul” acesteia, în *substratum*-ul istoric care a produs-o și care i-a imprimat un cod „genetic” ireductibil și specific.

Personal, vedem metoda de investigare a lui Remus Niculescu drept una schematic iconologică (sau pe care am putea-o denumi „iconologie implicită”, din scrupul față de orizontul cultural și intelectual mai ambițios de care dispune cercetătorul germano-american format la școala lui Aby Warburg). În rezumatul pe care l-am realizat mai sus poate fi bine observat parcursul de studiu iconologic al cercetării lui Niculescu; sunt perfect și explicit articulate (deși nu în ordinea lor „canonică”) momentele definiției ale acestei metode panofskiene: a) descriția preiconografică (a motivelor și formelor elementare), b) descriția iconografică (a stilului și a familiei stilistice ale operei, a istoriei tipului statuar [*Voltaire*, de Houdon, *Esprit Auber*, de Eugène Delaplanche]) și a simbolisticii implicate în viziunea generatoare a operei (viziunea comanditarului, ca și a artistului), respectiv conjugarea sensului intrinsec al operei (așa cum poate fi el dedus pe baza elementelor culturale conjuncturale sau structurale) cu documente de natură socială, religioasă sau chiar politică.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>21</sup> Prin aceste atribute sugerez că R. Niculescu nu este, obligatoriu, un promotor asumat al metodei warburgiene.

<sup>22</sup> Erwin Panofsky, *Iconografia și iconologia*, în *Artă și semnificație*, trad. Ștefan Stoenescu, cuvânt înainte Mihail Gramatopol, București, 1974 (după *Meaning in the Visual Art*, New-York, 1955), p. 72.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

Particularizând mai mult această analiză de critica criticii și de bibliografie specială, trebuie să reamintim faptul că cercetarea de istoria artei are, pentru Remus Niculescu, cum am putut dovedi deja mai sus, un caracter interdisciplinar și constant contextualizant. În caracterizarea lui G. Oprescu din 1959, citată anterior, este surprinsă atent această disponibilitate remarcabilă pentru conectarea diferitelor ansambluri culturale, printr-o „curiozitate fierbinte pentru toate fenomenele de cultură, cele literare ca și cele artistice, pentru originea și explicarea lor, pentru raportul lor reciproc”<sup>24</sup>. Niculescu însuși a fost conștient de această calitate specială a studiilor lui; probatorie este precizarea faptului că G. Oprescu îl recomandase pentru Catedra de Istorie universală a lui Andrei Oțetea întrucât considera că aceasta „corespondait à mon inclination de présenter de façon systématique les divers aspects du domaine auquel je m’etais consacré”<sup>25</sup>. Această *expunere sistematică* ce îl caracteriza este departe, însă, de a reprezenta o reflexă și generică raportare la context a operei; dimpotrivă, ea este rezultatul unei metodologii atente, al unui efort obstinat și al unei exemplare capacități de sistematizare, sintetizare și coroborare a informațiilor.

Contextualizarea pe care o realizează Remus Niculescu, în încercarea de recuperare a momentului de geneză al operei, cu toate specificitățile sale, este triplă. El recuperează un context particular, al tradiției artistice în care, odată înscrisă, opera devine coerentă și explicabilă din punct de vedere stilistic și morfologic. Totodată, recuperează un context mai larg, al câmpului de producție artistică (în speță, al caracteristicilor comenzii de monumente de for public în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în România), reținând în mod special mecanismele comenzii și raportul tensionat al artistului cu comanditarul<sup>26</sup>. Nu în ultimul rând, reface un context general – mentalitar, ideologic și cultural –, decisiv pentru trăsăturile particulare ale operei (solicitate de un comanditar colectiv, în raport cu un orizont de așteptări al acestuia, constituit de o cultură vizuală mai mult sau mai puțin împlinită, ale cărei opțiuni stilistice, conjugate cu valori specifice proiectelor identitare ale *Europei națiunilor*, sunt, spre finele veacului al XIX-lea, mai degrabă conformiste, convenționale și retrograde, decât originale sau moderne).

Această ambițioasă contextualizare – care îi permite lui R. Niculescu plasarea obiectului de analiză într-un câmp de cercetare foarte larg, aflat la intersecția mai multor discipline – nu este, însă, rezultatul unei diletante speculații de istorie culturală sau al unor impresioniste și aproximante evaluări; dimpotrivă, ea este realizată pe baza unei documentații descurajante: sunt cercetate arhive, volume (de epocă sau ulterioare, de estetică, istoria și critica artei, de memorii sau de istorie culturală), este întreprinsă o vastă anchetă în publicistica contemporană și în culegerile de documente (oficiale sau ale unor particulari)<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Apud Nicolae Scurtu, *Remus Niculescu...*, p. 15.

<sup>25</sup> Remus & Elena Niculescu, *Aperçu...*, p. 17.

<sup>26</sup> Studiul lui Remus Niculescu confirmă concluziile (istorice, stilistice și metodologice) pe care le formulează Ioana Beldiman cu privire la începuturile statuarei publice românești; a se vedea Ioana Beldiman, „Sculptura franceză în România, repere istorice și stilistice”, în *Sculptura franceză. Un patrimoniu resuscitat*, București, 2005, p. 21–43. Dintre aceste concluzii, le reținem pe cele mai elocvente, atât pentru că ele sunt probate pe deplin de analiza dedicată de Niculescu statuii lui Asachi, cât și datorită faptului că ele extind și nuantează propria noastră analiză, dedicată studiului lui Niculescu: a) comanda de sculptură publică este „rezultanta culturii artistice și civice a aristocrației noastre din epoca modernă” (p. 21); b) comanda, ca și fenomenul colecționismului, reprezintă „expresii ale prelucrării, în context românesc, a modelului francez de cultură și de civilizație” (p. 21); c) comanda de sculptură la finele secolului al XIX-lea românesc presupune deopotrivă gust artistic, fapt de societate și raporturi socio-economice, fiind, în cele din urmă, o „îngemănare a preferințelor estetice cu ambiția afirmării publice” (p. 22); d) nu în ultimul rând, consacrarea practicii comenzii de sculptură publică trebuie văzută ca un rezultat al preluării „cutumei occidentale de familiarizare a publicului cu valorile naționale, conștientizate ca repere” (p. 22) și trebuie pusă în legătură cu „adoptarea de către elitele României a ideii de funcție instructivă a sculpturii, artă socială menită acum să consolideze afirmarea identității naționale” (p. 23); e) comanda de sculptură publică în România celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea asimilează sistemul comenzii moderne europene (cu etapele obligatorii: comitet, subscripție, contract cu artistul, alegerea machetei, inaugurarea, cărora le adăugăm, ca urmare a informațiilor obținute din studiul lui R. Niculescu, documentarea, respectiv depistarea și alegerea surselor vizuale, eventual și „negocierea” constantă dintre comanditar și artist cu privire la proprietățile stilistice și morfologice ale operei) (nu trebuie ignorată, tot aici, observația Ioanei Beldiman cu privire la quasi-absența, în România sfârșitului de XIX, a unui moment obligatoriu al sistemului occidental al comenzii, care este concursul pentru câștigarea antreprizei; observația e probată și de cazul pe care îl discutăm noi, al statuii lui Gheorghe Asachi, de Ion Georgescu); f) opțiunea stilistică aproape unanimă în epocă pentru statuara de for public este alegoria academistă și portretul realist (opțiune care va intra în conflict, de exemplu, cu sensibilitatea modernă a lui Ion Georgescu și cu, eventual, cultura sa vizuală sincronă cu fenomenul occidental, superioară celei a comanditarilor săi).

<sup>27</sup> Autorul citează documente (și opere) din șase fonduri de arhivă: Arhivele Statului, Fondul Ministerului Instrucțiunii, București; Arhivele Statului, Fondul Tribunalul Ilfov, Secția Notariat, București; Arhivele Statului, Fondul Documente, Iași; Arhivele Statului, Fondul Primăria Iași, Iași; Inventarul Muzeului Național de Artă al României, București; Biblioteca Academiei (Cabinetul de Stampe și Colecții speciale), București. Totodată, citează în jur de 50 de titluri de volume și peste 40 de periodice (cu caracter enciclopedic, social, politic, cultural sau științific) din epocă (*Adevărul*, *Albina românească*, *Analele arhitecturii*, *Anuarul Facultății de litere și filosofie din București*, *Anuarul Institutului V. Pârvan*, *Apărarea națională*, *Arhiva*, *Asachi*, *Binele*

Cu o astfel de fundamentare, metodologia sa își deschide anchetele simultane și paralele, care reunesc deopotrivă: istoria comenzii și destinul ei (inclusiv receptarea critică ulterioară inaugurării); raportul artistului cu comanditarul și aspectele specifice comenzii de sculptură publică în România celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea (inclusiv preferința pentru sculptori străini, precum W. Hegel, a se vedea finalul notei 21, p. 45); inserții biografice cu rol explicativ sau edificator (de exemplu: portretul fizic și moral al lui Asachi văzut ca punct de plecare al unei interpretări sculpturale moderne date de Ion Georgescu sau sensibilitatea lui V. A. Urechia la inițiativa Societății științifice și literare „Asachi” din Piatra-Neamț înțeleasă și prin faptul că deputatul era originar din același oraș); istoria realizării operei propriu-zise (pregătirea și documentarea, realizarea și „negocierea” machetelor, istoria și semnificația reliefurilor, destinul operei și al artistului); analiza stilistică, înscrierea operei într-o tipologie europeană (și compararea ei cu versiuni diferite ale tipologiei), respectiv deducerea celor mai probabile intenții auctoriale care i-au fost impregnate; identificarea aspectelor simptomatice ale cazului și degajarea unor concluzii generale, cu privire la istoria intelectuală, istoria culturii sau istoria gustului în România celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea.

În acest fel, Remus Niculescu se remarcă drept una dintre cele mai distinse figuri ale cercetării de istoria artei din România, oferind o metodologie exemplară prin exhaustivitatea, atenția, interdisciplinaritatea și acuitatea ei; opera analizată devine, în studiile sale, nu suport prim și ultim de analiză, ci pretext pentru o analiză de istorie culturală, în care sunt articulate fenomene dintre cele mai variate, deopotrivă culturale (literare sau vizuale), sociale, politice și religioase. Această predilecție pentru exhaustivitate, această tentație constantă de a restitui fenomenele culturale în complexitatea și totalitatea lor originare, tentație ce pare a-i fi dominat spiritul științific (și, mărturisesc contemporanii săi, chiar activitatea administrativă)<sup>28</sup>, rămân calități cu totul distincte – și extrem de necesare astăzi, într-un context în care epistemologiile relativizante ale postmodernității au descurajat (sau, cel puțin, marginalizat) un tip de cercetare redevabilă erudiției, atât de riguroasă și de fecundă, precum cea intens practică de el. De aceea, cercetările sale pot constitui din multiple puncte de vedere suporturi de analiză și reflecție pentru orice încercare de constituire a unei metode analitice mature în câmpul cercetării de istoria artei (și, de fapt, în câmpul cercetării umaniste, în general). Aplicarea cu succes a iconologiei (pe care o promova, în același context, și, de exemplu, Ion Frunzetti) este, în acest sens, o probă eminentă.

---

*public, Buna credință, Constituționalul, Curierul, Dacia literară, Doina, Drapelul, Era nouă, Familia, Funcționarul, Jurnal de București, La confederație latină, Histoire de l'Art, La Gazette de Roumanie, La Vie roumaine, L'Art, Le monde illustré, L'Étoile roumaine, Liberalul, L'Indépendance Roumaine, Monitorul Oficial, Națiunea, Resboiul, Revista nouă, Revue des études sud-est européennes, Revue du monde latin, România, Românul, Studii și cercetări de bibliologie, Pactul social, Universul, Uricariul, Voința națională*). Pentru această extraordinară acribie este cât se poate de elocvent și modul în care autorul coroborează informații provenind din surse diferite (de exemplu: document oficial și operă filologică, a se vedea nota 49, p. 49) sau în care confruntă chiar versiunile diferite ale aceluiași document de epocă (a se vedea nota 112, p. 65).

<sup>28</sup> Este edificator să evocăm activitatea cercetătorului într-un proiect diferit și cu mult anterior celui studiat în textul de față. Astfel, în deceniul șase, ca angajat al Academiei Române, în calitate de șef al Cabinetului de Stampe, a lucrat intens la documentarea și redactarea monografiei dedicate lui Nicolae Grigorescu, alături de G. Oprescu. În scopul elaborării primului volum (publicat în 1961), R. Niculescu „a cercetat peste 4000 de piese, picturi, desene și documente”; a se vedea Cătălina Macovei, *Remus Niculescu, cercetări din tinerețe...*, p. 97.