

## CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Ediția a XX-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice *Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România*, București, 26–27 septembrie 2024

Sesiunea din anul 2024 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și de Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul Ședinței inaugurale a Sesiunii (orele 9.30 – 10.00), cuvinte de salut au fost rostite de către CĂLIN-ALEXIU STEGEREAN, director general al Muzeului Național de Artă al României, de către ADRIAN-SILVAN IONESCU, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și de către acad. CORNELIA-SABINA ISPAS, președintă a Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române. În alocuțiunea sa *Să fim mai aproape de patrimoniul nostru imaterial, să ne protejăm valorile...* doamna academician ISPAS s-a concentrat pe provocările epocii contemporane raportate la moștenirea noastră culturală imaterială și la necesitatea imperativă de a păstra această moștenire.

Ședința de dimineață (10.00 – 11.35) a primei zile a sesiunii a fost moderată de către EMANUELA CERNEA, șefa Secției „Artă Veche Românească” a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost audiate trei comunicări din domeniul arheologiei medievale după care a avut loc prezentarea volumului *Repertoriul de cruci ferecate și sculptură miniaturală postbizantină din colecția Muzeului Național de Artă al României*.

Prima comunicare, având titlul *Despre ornamentul islamic „nodul fericirii” și originea puterii sale apotropaice*, i-a aparținut lui EUGEN NICOLAE, director al Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române. Autorul comunicării a abordat problema prezenței ornamentului cordiform („nodul fericirii”) pe monedele islamice (tătărești și otomane) care au circulat la Dunărea de Jos. Valoarea decorativă a motivului nu poate justifica singură utilizarea frecventă pe monede până în epoca modernă a acestui tip de ornament, mai ales că de multe ori este evident că nu a fost urmărit un anumit efect estetic, ci doar individualizarea tipurilor monetare, adică a avut un rol similar mărcilor de monetărie. Ornamentului i s-a atribuit o putere apotropaică, așa cum arată denumirea sa, dar originea acestei credințe nu este menționată în lucrările de numismatică islamică. Autorul prezintă argumente în favoarea ideii că motivul simbolizează dragonul celest al eclipselor (simplu sau duplicat), considerat „a opta planetă”, figurat în sec. XII–XIV pe clădiri, bronzuri și monede în zona dominată de dinastiile turcești din Orient. Coada dragonului era de obicei reprezentată formând noduri cordiforme. Aceste noduri vor ajunge să simbolizeze singure dragonul celest, câteva forme timpurii ale motivului având caracteristici care îi confirmă originea. Împletituri similare au fost cunoscute în arta romană, bizantină, coptă și în arta perioadei migrațiilor din Irlanda și Europa de Nord, dar nu au fost identificate conexiuni ale acestora cu arta islamică.

Cea de-a doua comunicare, intitulată *Biserica „fără culoare” a Curții domnești din Târgoviște: Surpriza unei cercetări arheologice*, a fost prezentată de către cercetătorii de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște, MINODORA CÂRCIUMARU și FLORIN GABRIEL PETRICĂ. Autorii comunicării au amintit de faptul că Biserica „Sfânta Vineri”, amplasată în incinta Curții domnești de la Târgoviște, a beneficiat, în ultimii ani, de o investigație arheologică pluridisciplinară, cu rezultate notabile privind cunoașterea trecutului ei. Dincolo de aspectele legate de statutul său de necropolă, analiza avansată a cercetării a arătat că biserica a făcut parte dintr-un ansamblu boieresc, a cărui existență s-a consumat din a doua jumătate a secolului al XV-lea, până în ultimii ani ai veacului următor. Intervenția de față a autorilor avea scopul de a aduce informații inedite privind decorul interior al unui așezământ religios

medieval, întrucât, în prezent, biserica „Sfânta Vineri” se înfățișează privitorilor cu pereții tencuiți și lipsiți de culoarea timpului lor. În anul 2023, o cercetare arheologică întreprinsă în zonă avea să releve o situație deosebită: mii de fragmente de frescă ce zăceau într-o groapă de var, amenajată, după cum s-a constatat, în perioada refacerilor pe care biserica le-a suferit în secolul al XIX-lea. Înlăturarea straturilor vechi de pictură, contextul „depunerii” lor într-o groapă, neglijarea sau mascarea vechilor inscripții și, nu în ultimul rând, măsurile „avangardiste” de salvare a monumentului care i-au modificat substanțial aspectul sunt subiecte care deschid perspectiva înțelegerii unui fenomen, din păcate, tot mai prezent în proiectele vremurilor noastre.

Cea de-a treia comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Câteva date inedite cu privire mormântul M 1 descoperit în naosul Bisericii Sfântul Gheorghe (Mirăuți) din Suceava* i-a aparținut MONICĂI DEJAN de la Muzeul Național al Bucovinei. Autoarea a amintit de faptul că cercetarea cavoului descoperit încă din anul 1992 în naosul Bisericii Sfântul Gheorghe din Suceava, una din cele mai vechi biserici din oraș și sediul fostei Mitropolii a Moldovei a fost amânată aproape cinci ani, lăcașul fiind la acel moment în stare de colaps. În tot acest timp, arheologii și istoricii interesați au încercat să ofere o identitate înaltului personaj îngropat în partea dreaptă a naosului. Chiar dacă mormântul nu a putut fi cercetat la acea dată, o constatare esențială s-a putut totuși face: cavoul se găsea în interiorul bisericii construite de Ștefan cel Mare. În anul 1997, cavoul a putut fi cercetat în siguranță, iar echipa de arheologi și restauratori suceveni, condusă de profesorul Mircea D. Matei, a putut fi martoră la o descoperire de excepție. Mormântul nu fusese jefuit și a putut fi recuperat întregul inventar, în principal textil. Deși scheletul era distrus în mare parte de condițiile de zacere, s-au putut realiza analize antropologice care au stabilit că cel îngropat era un bărbat în jurul vârstei de 50 de ani. Din păcate, după descoperire a existat o dispută nefericită cu privire la identitatea celui îngropat care probabil că i-a făcut pe cercetători să evite publicarea în integralitatea lor a acestor cercetări remarcabile și esențiale cu privire la începuturile istoriei Moldovei. Menționăm că aici a fost descoperit și mormântul Evdochiei de Kiev, prima soție a lui Ștefan cel Mare. Treptat, laborioasa activitate de restaurare a prețioaselor textile arheologice (prin restauratoarele Eugenia Sidoriuc și Maria Papuc de la Laboratorul Zonal de Restaurare a Muzeului Național al Bucovinei, Suceava) a avut ca rezultat salvarea veșmintelor descoperite în mormântul M1 din naosul Bisericii Sfântul Gheorghe. Putem însă răspunde la întrebarea: cine a fost îngropat aici?

Ședința de dimineață a fost încheiată prin prezentarea *Repertoriului de cruci ferecate și sculptură miniaturală postbizantină din colecția Muzeului Național de Artă al României* alcătuit, scris și redactat de către LUCREȚIA PĂTRĂȘCANU, cercetătoare a Secției de Artă Veche Românească a muzeului menționat. La prezentarea *Repertoriului* a participat și MARINA-ILEANA SABADOS, reputată specialistă în domeniul artei medievale românești și fostă angajată a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Vorbitorii au subliniat faptul că *Repertoriul* cuprinde întregul ansamblu de piese de sculptură miniaturală și cruci ferecate ce au făcut sau fac parte din patrimoniul Secției de Artă Veche Românească a Muzeului Național de Artă al României. Cele 240 de obiecte sunt prezentate în ordine cronologică, din secolul al XVI-lea până la începutul secolului al XX-lea, și sunt însoțite de o expunere detaliată asupra tipologiei și stilisticii acestora.

Ședința de amiază (11.50–13.05) – cu genericul „Carte – Document” – a fost moderată de către CRISTINA COJOCARU, cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost audiate trei comunicări.

Prima comunicare, intitulată „*Cartea Esterei*” – o meghilah din colecțiile Bibliotecii Academiei Române, le-a aparținut lui MIHAI-CRISTIAN AMĂRIUȚEI de la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” (Iași) și lui OVIDIU OLAR de la Institutul de Istorie „N. Iorga” (București) și, concomitent, de la Institutul de Studii Habsburgice și Balcanice (Viena). Conform autorilor, *Cartea Esterei* – o narațiune cu o istorie impresionantă – a intrat ultima în canonul biblic ebraic și este una dintre cele cinci cărți în formă de sul (meghilot) citite în sinagogă în anumite ocazii speciale. Comunicarea propusă are ca subiect un „sul al Esterei” păstrat în colecțiile Bibliotecii Academiei Române din București. Produsă la Veneția, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, această meghilah aparține tipului *Gaster I*, unul foarte bine reprezentat în bibliotecile publice și colecțiile private ale lumii. Însă ceea ce evidențiază această meghilah este datarea, identitatea destinatarului (care nu poate fi stabilită cu exactitate) și un detaliu al decorului din deschidere (armeriile Moldovei). Autorii își propun să reia discuția privitoare la acest „dosar”, să plaseze producerea sulului în contextul istoric și artistic al vremii și să lege prezența lui în Moldova de organizarea obștii evreiești din Iași în perioada imediat următoare masacrelor comise asupra evreilor de către cazacii lui Bogdan Hmielnițchi.

Următoarea comunicare din cadrul ședinței – intitulată *Un hrisov aparte, decorat cu icoane, emis în favoarea Schitului Poiana Mărului* – a fost prezentată de OANA-MĂDĂLINA POPESCU de la Biblioteca Academiei Române din București. Autoarea a analizat un hrisov, emis de Constantin Ipsilanti, domnul Țării Românești, în favoarea schitului de la Poiana Mărului, la 23 aprilie 1806. Documentul, păstrat în original la Muzeul Național de Istorie al României, este important atât prin conținut (întărind așezământul și privilegiile lăcașului de cult), cât și prin formă, el fiind decorat în frontispiciu cu două icoane: *Nașterea Maicii Domnului* (hramul bisericii vechi) și *Încoronarea Fecioarei* (o temă iconografică de factură occidentală, folosită și în zona rusească și kieveană, dar relativ nouă în iconografia românească).

Ultima comunicare din cadrul ședinței de amiază i-a aparținut ANCĂI ELISABETA TATAY și a avut titlul *Elemente de medicină (boală, leac, personalități) în grafica de carte românească veche (sec. XVIII–XIX)*. Autoarea amintește de faptul că între anii 1508 și 1830 (așa-numita „perioadă a cărții românești timpurii”) majoritatea cărților din spațiul românesc erau eclesiastice. Medicina – numită și „artă divină”, deoarece trebuia să trateze două lucruri importante datorite de Dumnezeu: sănătatea și viața umană – era un subiect important care i-a preocupat mult timp pe contemporani. Din această cauză, grafica cărților românești timpurii conține și teme legate de medicină. Deși au apărut în diferite tipografii (pe teritoriu românesc sau în străinătate), în diverse tehnici și în cadrul unor cărți religioase sau laice pe diferite teme, imaginile cu elemente de medicină, deși puține la număr în comparație cu ceea ce se tipărea în alte țări europene, au creat, totuși, o anumită impresie (cu impact pozitiv) asupra cititorilor vremii despre ideea de medicină: despre boli care puteau fi fie vindecate (spiritual sau prin medicamente), fie nu (ducând la moarte), sau despre unele personalități din domeniu (Dumnezeu, zei, sfinți, medici).

Ședința de după prânz (orele 14.00–15.40) – consacrată artei Țării Românești și artei de la sud de Dunăre din perioadele medievală și premodernă – a fost moderată de către CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României. Prima comunicare din cadrul acestei ședințe – intitulată *Monograma domnească în hrisoavele de cancelarie ale Țării Românești (secolele XV–XVI): o analiză vizuală* – a fost prezentată de către MARIAN COMAN de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române și, în paralel, de la Facultatea de Istorie a Universității din București. Autorul comunicării a subliniat faptul că monograma domnească este un subiect aproape deloc studiat în medievistica românească, cu excepția celor câteva rânduri care-i sunt dedicate în sintezele de diplomatică sau paleografie slavo-română (Bogdan: 1956; Bogdan: 1978) și a două studii recente care se concentrează asupra unor aspecte punctuale (Ilie: 2021; Wasiucionek: 2020). Problema monogramelor domnești a fost atinsă în trecut și în cele câteva contribuții dedicate ornamentațiilor documentelor de cancelarie (Iorga: 1928; Dincă: 1968; Vasilescu: 1968; Ionescu-Nișcov, Soveja: 1974; Vitan: 1993). În aceste cazuri, analiza se limitează îndeobște la aspectele artistice și se concentrează cu precădere asupra documentelor dintr-o perioadă mai târzie (secolele XVII–XVIII), când ornamentele încep să devină mai spectaculoase vizual. Există, așadar, un contrast vizibil între importanța acordată monogramei în practica de cancelarie – adeseori acesta fiind cel mai impunător element al unui hrisov domnesc – și absența studiilor care să-i fie dedicate în istoriografie. Deși interpretată, de multă vreme, ca o ilustrare vizuală a puterii domnești, monograma nu a făcut încă obiectul unei analize sistematice. Abordarea propusă de către autorul comunicării este direct influențată de ceea ce s-a numit „revoluția semiotică” în studiul diplomatiei medievale al ultimelor decenii. Dacă, în mod tradițional, analiza clasică a diplomatiei se concentra aproape exclusiv asupra elementelor formale, preferând analiza serială, noua abordare privilegiază identificarea documentelor „atipice” și interpretarea lor contextualizată. Aspectul grafic și material, împreună cu conținutul propriu-zis al documentelor, alcătuiesc împreună un „discurs” al cărui sens istoricul încearcă să-l descopere. Întrebarea la care a încercat să răspundă autorul comunicării ține de rolul avut de monograma domnească în discursul vizual al hrisoavelor emise de cancelaria Țării Românești în secolele XV–XVI. Răspunzând la această întrebare MARIAN COMAN a luat în considerare atât compoziția textuală a monogramei (nume, titlu, formule de devoțiune), cât și aspectele ei formale (mărimea, culoarea, ornamentația).

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței – având titlul *Originile reprezentărilor iconografice ale Sf. Ilie în spațiul altarului* – i-a aparținut ELISABETEI NEGRĂU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autoarea comunicării a atras atenția asupra faptului că prezența insolită a Sf. Ilie în spațiul diaconiconului unor biserici din secolele XIV–XV din spațiul sârb (diaconiconul bisericii mănăstirii Morača, diaconiconul bisericii Peribleptos din Ohrida, diaconiconul paraclisului Fecioarei de la Gračanica) și Moldova (diaconiconul Mănăstirii Neamț), fie sub forma scenei singulare a Sf. Ilie hrănit de corb, fie sub

forma mai amplă a unui ciclu, a suscitată deja un interes deosebit, făcând obiectul mai multor cercetări care au relevat sensurile teofanice și euharistice ale temei, subliniind relația ei, din această perspectivă, cu funcțiile spațiului altarului. Însă sursele apariției reprezentării Sf. Ilie în spațiul altarului nu au fost pe deplin lămurite, în special pentru faptul că, până la sinteza liturgică târziu bizantină, funcția diaconiconului nu este încă precis fixată și, prin urmare, acestui spațiu i se aplică, de obicei, structuri iconografice inspirate de capelele votive. În comunicare autoarea și-a propus să investigheze primele exemple ale apariției Sf. Ilie în spațiul altarului în epoca macedoneană, în capela de lângă diaconiconul bisericii Nea Ekklesia, ctitoria lui Vasile I la Constantinopol (867), extinsă rapid, în cursul secolelor X–XII, în Grecia continentală și insulară (Sf. Mercurie din Corfu, sec. XI), sudul bizantin al Italiei (Gravina di Riggio din Tarranto, sec. X) și Rusia (Sf. Sofia din Kiev, sec. XI; Poloțk, sec. XII). Exemplele investigate arată o propagare rapidă a exemplului iconografic al bisericii Nea Ekklesia din Constantinopol, cea mai importantă ctitorie a epocii macedonene, în care Sf. Ilie, patronul personal al împăratului Vasile I, avea o capelă sud-estică dedicată, în care era expusă relicva mantiei Sf. Ilie. Concluziile studiului ELISABETEI NEGRĂU localizează sursele iconografiei Sf. Ilie din spațiul altarului ca fiind de origine imperială medio-bizantină și legate de cultul relicvei mantiei Sf. Ilie la Nea Ekklesia, căreia împărații macedoneni îi acordă un rol deosebit de protectoare a dinastiei. Primele exemple din afara Constantinopolului (sec. X–XI) pun accent pe importanța relicvei mantiei (Gravina di Riggio, Corfu). Însă, deoarece relicva era deținută în capela vecină diaconiconului și procesiunea imperială din ziua sărbătorii Sf. Ilie (20 iulie) implica o traversare solemnă de către împărat și patriarh a spațiului altarului care începea din capela Sf. Ilie, în perioada disputelor teologice din secolele XI–XII, rolul acestei iconografii a dobândit valențe euharistice, care pot fi deja observate la Poloțk (anul 1161). Aceste sensuri teologice se amplifică și se rafinează apoi în cursul secolului XIII, la Morača, perpetuându-se și în secolele XIV–XV.

Ultima comunicare din cadrul ședinței – intitulată *Broderii heraldice din epoca fanariotă în colecția MNAR* – a fost prezentată de către IULIANA DUMITRAȘCU de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a amintit faptul că Muzeul Național de Artă al României a achiziționat în anul 2023 o importantă broderie cu însemne heraldice ale celor două Țări Române și inițialele lui Alexandru Nicolae Suțu, ultimul domn fanariot al Țării Românești. Această broderie oferă o nouă oportunitate de a examina evoluția simbolurilor heraldice în timpul domniei lui Suțu, în special modul în care acestea erau reprezentate pe diverse suporturi, precum sigilii, materiale tipărite și textile. Cercetătoarea și-a propus să estimeze o datare pentru acest obiect și să exploreze funcția sa potențială, în special în lumina formei sale neobișnuite. Această formă ridică întrebări privind utilizarea sa inițială – steag sau, poate, un văl ceremonial, având în vedere atenția deosebită la detalii și materialele valoroase folosite. Un element remarcabil al piesei este prezența celor trei tuiuri (cozi de cal) în emblema heraldică, un detaliu care o diferențiază de standardul celor două tuiuri, atribuite de obicei domnitorilor Țărilor Române la învestirea lor de către Poarta Otomană. Acest element distinctiv ar putea indica un statut special al comanditarului, sugerând că autoritatea și poziția sa erau privilegiate în cadrul administrației otomane.

Ședința de seară (15.55–17.10), moderată de către CONSTANTIN CIOBANU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, a fost consacrată problemelor restaurării patrimoniului medieval și premodern. Genericul comunicării TEREZEI SINIGALIA – actualmente profesor emerit al Universității de Arte „G. Enescu” din Iași, iar în trecut șefă a compartimentului „Artă și arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” – a fost articulat în formă de interogare: *Să rescriem istoria – ce poate aduce o restaurare?* Autoarea comunicării a amintit de faptul că proiectul de restaurare a bisericii Sf. Gheorghe din Mănăstirea Sf. Ioan cel Nou din Suceava a readus în discuție parte din pictura murală interioară de pe latura de sud a naosului lăcașului. Cu o datare în 1534, ce părea definitivă, odată cu restaurarea aflată în curs și cu ridicarea problemei baldachinului care adăpostește racla cu moaștele Sf. Ioan cel Nou, construit din piatră în 1910, se redeschide dosarul scenelor votive, a căror lectură și interpretare nouă TEREZA SINIGALIA a prezentat-o în cadrul ședinței. Astfel, pe o suprafață de numai câțiva metri lungime se regăsesc trei *tablouri votive*, datate la intervale de ani sau chiar de decenii, total diferite ca stil, cu donatori de rang voievodal diferiți, cu introducerea unei scene care consemnează un moment istoric – *Aducerea moaștelor Sf. Ioan Cel Nou la Suceava în vremea lui Alexandru cel Bun* –, fragmente dintr-un ciclu hagiografic – *Martiriul Sf. Ioan cel Nou* – și încheiate cu *Ofranda baldachinului* – și cu o temă de pietate – *Maica Domnului venerată de Arhangheli*.

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței a fost prezentată de către MIRELA HRENIUC și BOGDAN UNGUREANU, ambii restauratori de pictură tempera și lemn policrom a Facultății de Arte Vizuale și Design a Universității de Arte „G. Enescu” din Iași. Intitulată *Metodologia intervențiilor de restaurare a pieselor de coronament al iconostasului bisericii „Schimbarea la față”, mănăstirea Văratec, Neamț*, comunicarea celor doi autori a prezentat metodologia intervențiilor la cele paisprezece icoane ce compun întreg coronamentul iconostasului și care au implicat o serie de tratamente realizate la nivelul suportului de lemn, la nivelul policromiei și la nivelul stratului pictural. Începând de la intervențiile de urgență pentru asigurarea desprinderilor activ-evolutive, până la eradicarea atacului xilofag activ, cuprinzând mai departe curățarea, consolidarea și hidrofobizarea suportului de lemn, curățarea și reuniformizarea peliculei de vernis și chituiră lacunelor. Autorii au constatat faptul că ornamentica iconostasului prezintă elemente specifice repertoriului stilului baroc, precum și unele elemente ale stilului rococo. Coronamentul compus din piese bogat ornamentate cu sculpturi ajur se diferențiază de restul registrelor din ansamblu, certificând influența stilului baroc ucrainean în Moldova. Coronamentul însușește registrul icoanelor *profeșilor* cu imaginea *Maicii Domnului Orantă* în axul central, fiind încununată de crucea *Răstignirii* și de cele două *molenii*.

O conlucrare reușită între muzeografi și specialiștii în slavistică au demonstrat EMANUELA CERNEA de la Muzeul Național de Artă al României și RUXANDRA LAMBRU de la Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București. În comunicarea lor comună, intitulată *Note stilistice și iconografice pe marginea unei icoane recent restaurate din colecția Muzeului Național de Artă al României*, ambele autoare și-au propus să valorifice rezultatele unei cercetări complexe ce a vizat un triptic rusesc din colecția Muzeului Național de Artă al României. Acest triptic figura în documentele de evidență ale muzeului cu propuneri de datare contradictorii, unele dintre ele în conflict cu datele stilistice ale acestuia. Odată cu restaurarea lucrării, au fost reevaluate toate detaliile iconografice și inscripțiile pictate, mai ales cele care atestă autorul și datarea picturii. Astfel, comunicarea a pus în circulație date noi despre un artist activ la sfârșitul secolului al XVII-lea, dar deschide în egală măsură și o perspectivă inedită de cercetare asupra fondurilor patrimoniale din România, aceea a icoanelor din fostele reședințe regale, de unde, cel mai probabil, provine și acest triptic.

În intervalul 17.20 – 17.50 au urmat scurte dezbateri după care au fost trase concluziile primei zile a sesiunii.

Ședința de dimineață (9.30–10.45) a celei de-a doua zi a sesiunii a fost moderată de către LUCREȚIA PĂTRĂȘCANU de la Muzeul Național de Artă al României (București). La această ședință – consacrată artei din Moldova medievală și premodernă – au fost prezentate trei comunicări. Prima – intitulată *„Nunta din Cana” în pictura moldovenească (1480–1510): surse exegetice și contexte iconografice* – i-a aparținut lui VLAD BEDROS de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autorul a menționat faptul că între 1480 și 1530 – *Nunta din Cana* a fost pictată în șase programe murale din bisericile moldovenești. În versiune extinsă, tema apare în luneta vestică a narthexului de la Pătrăuți, înfățișând atât intercesiunea Maicii Domnului, cât și pe mire, pe invitați și pe slujitorii de lângă vasele de piatră, binecuvântate de Hristos reprezentat a doua oară. O versiune similară extinsă apare și în traveea de nord-est a naosului de la Rădăuți, în care cuplul mirilor este bine vizibil, invitații și starostele gustând apa schimbată în vin, iar Maica Domnului fiind în mod excepțional figurată a doua oară, conducându-l pe Christos spre vasele de piatră. În gropnița de la Neamț *Nunta din Cana* ocupă timpanul vestic, fiind cea mai complexă ilustrare a temei date, păstrate în Moldova. Versiuni comprimate ale scenei apar la Voroneț, Arbore și Dobrovăț, arătându-i doar pe Christos în dialog cu Fecioara, pe miri, pe invitați și pe un slujitor. Contextele iconografice complexe din care face parte această imagine nu subliniază transformarea miraculoasă a apei în vin ca prefigurare a Euharistiei, ci sporesc eficiența mijlocirii săvârșite de Fecioară cu această ocazie. Miracolul de la Cana a reprezentat un simbol al *Cinei Domnului* doar în exegeza creștină timpurie. Această interpretare a rămas activă în tradițiile creștine orientale opuse Constantinopolului, în special în teologia armeană. În Bizanțul medieval, *Nunta din Cana* și-a pierdut legătura cu Euharistia și a devenit un semn pentru sfințirea căsătoriei și un avertisment împotriva beției. *Comentariul la Evanghelia după Ioan* de Teofilact de Ohrida, un text familiar mediului monastic moldovenesc, se oprește asupra materialelor extrase din scrierile lui Ioan Gură de Aur pentru a îmbunătăți înțelegerea acestui miracol ca o manifestare a smereniei lui Hristos și ca un moment în care acesta și-a onorat mama. Această ultimă idee a fost abordată și de Ioan Geometrus în *Viața Fecioarei*. În programele iconografice moldovenești, această cinstire a Fecioarei este subliniată prin plasarea imaginii

*Nunții* în legătură cu sintaxele marianice. Glorificarea Fecioarei în legătură cu Sfânta Treime, tipică pentru ritul *Înălțării Panaghiei*, stimulează asocierea *Nunții* cu *Ospitalitatea lui Avraam* și alte imagini trinitare. O altă asociere specifică iconografiilor moldovenești leagă episoade din *viața* Sfântului Ioan Botezătorul de începutul lucrării lui Hristos, inclusiv de *Minunea din Cana*. Această minune a funcționat, așadar, în principal ca o referință la mijlocirea Fecioarei, la lucrarea Logosului Întrupat și doar marginal ca un cadru vizual pentru riturile de sfințire a vinului.

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței a fost prezentată on-line și în limba engleză de către ANNA ADASHINSKAYA de la Institutul de Cercetări al Universității din București (ICUB). Intitulată *From History Records to Village Rumours: Typology of Visitors' Graffiti in Moldavian Churches* (trad. rom.: *De la înregistrări istorice la zvonuri sătești: tipologia graffiti-urilor vizitatorilor bisericilor din Moldova*), comunicarea abordează specificul graffiti-urilor, acestor inscripții neoficiale, găsite în bisericile moldovenești datând din secolul al XVI-lea și până în secolul al XVIII-lea. Mai exact, autoarea investighează modul în care utilizarea anumitor zone arhitecturale din cadrul bisericilor poate fi interpretată pe baza conținutului textelor scurte lăsate de diverși vizitatori. În plus, comunicarea propune o clasificare a conținutului graffiti-urilor în două categorii generale: „Standard” și „Ocazional”, delimitate de limbajul, formularea și informațiile transmise în inscripții. În cadrul categoriei Standard, se sugerează încorporarea inscripțiilor auto-representative, care cuprind numele vizitatorilor, afilierile profesionale, locurile de origine și datele vizitelor la fundațiile respective. Aceste inscripții constituie majoritatea graffiti-urilor conservate și oferă o perspectivă asupra rutelor tipice de pelerinaj parcurse de vizitatori. În plus, înregistrările comemorative (denumite „graffiti – pomelnice”) și textele scurte de tip „cronică” se încadrează în grupul Standard. În schimb, grupul de graffiti-uri *nestandardizate* sau *ocasionale* cuprinde o gamă largă de înregistrări care nu aderă la forme tipice, ci documentează diverse evenimente semnificative fie pentru viața publică a unei mănăstiri (de exemplu, graffiti-uri de condamnare), fie pentru viața privată a vizitatorilor. Această categorie include graffiti-uri cu conținut didactic (cum ar fi învățăturile atribuite lui Pop Vlășie din Bălinești) și înregistrări ale cântăreților de cor (din Bălinești și Dorohoi) care documentează iconografia ecleziastică interpretată în bisericile moldovenești. În plus, graffiti-urile informale ocazionale comemorează evenimente din viața comunităților sătești, cum ar fi bătaia unui trădător din Târgul Beielei sau o aventură sexuală în care a fost implicat un anume diacon Constantin „din Vamă”.

Ultima comunicare din cadrul ședinței de dimineață – intitulată *Un iconostas și o biografie artistică disputată: „Veniamin ierodiacon zugraf”* – a fost prezentată de către Monahia Atanasia Văetiși de la Mănăstirea Stavropoleos din București. Autoarea comunicării și-a propus să recupereze un iconostas „pierdut”, dăruit Mănăstirii Teodorenii (din Burdujeni-Suceava) de către mitropolitul grec Anania de Sevastis, la 1785. Demontat și aflat acum într-un depozit, el a fost menționat în câteva rânduri, la începutul secolului al XX-lea, cu sumare date istorice, fără a fi analizat din punct de vedere stilistic sau iconografic. De asemenea, în încercarea de a stabili identitatea zugravului, pe parcursul timpului s-au făcut o serie de supoziții nefondate, pe care comunicarea le reevaluează.

Ședința de amiază (11.00 – 12.40) a celei de a doua zi a sesiunii a fost consacrată artei medievale și premoderne din Transilvania, inclusiv legăturilor ei cu arta din Țara Românească. În cadrul acestei ședințe au fost audiate patru comunicări, moderarea fiind realizată de către IULIANA DUMITRAȘCU de la Muzeul Național de Artă al României.

Prima comunicare i-a aparținut lui DRAGOȘ GH. NĂSTĂSOIU, câștigător al Bursei Bonte pentru cercetarea patrimoniului artistic al MNAR. Intitulată „... *binecuvântează pâinile acestea și vinul...*”: vase de băut din argint de forme occidentale și uz laic în contextul unor ritualuri monastice ortodoxe, comunicarea a încercat să sistematizeze și să valorifice numărul mare de pocale, pahare, cupe și căni de argint din colecția Muzeului Național de Artă al României din București, care au fost executate între sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XVIII-lea de către meșteri argintari de formație occidentală, cel mai adesea sași din Transilvania. Aparținând unei tipologii diverse a vaselor de băut de uz laic, aceste elegante piese de argintărie occidentală provin în mod paradoxal de la importante mănăstiri muntene, precum Tismana, Bistrița, Mărgineni, Câmpulung, Mislea sau Dintr-un Lemn și au fost donate acestor instituții religioase de către comanditari ortodocși, care au fost însemnate figuri politice (voievozi și dregători) sau ecleziastice (mitropoliți, episcopi și ieromonahi) ale Țării Românești. La aceste obiecte de orfevrărie deținute de către MNAR, se adaugă alte câteva piese provenite de la aceleași mănăstiri valahe, dar deținute în prezent de către alte muzee din România. Remarcând popularitatea crescută a obiectelor de orfevrărie transilvănene

în rândurile comandarilor ortodocși munteni și moldoveni, literatura de specialitate anterioară a postulat destinația profană în context mănăstiresc a unor astfel de obiecte cu forme non-liturgice, așezămintele monastice îndeplinind deseori pe parcursul Evului Mediu și funcția de reședință domnească sau boierească temporară. Inscripțiile cu caracter religios purtate de unele dintre aceste vase laice cu forme occidentale sugerează totuși posibilitatea folosirii lor și într-un context liturgic. În cadrul comunicării autorul și-a propus așadar să discute chestiunea adaptării formelor și modelelor occidentale la cerințele ritualurilor religioase răsăritene, explorând posibilitatea utilizării acestor vase de băut laice produse de meșteri occidentali în cadrul unor ritualuri monastice ortodoxe. De exemplu, potrivit *Tipiconului savait* adoptat începând cu secolul al XIV-lea de majoritatea comunităților monastice balcanice, după *litie* (gr. *λίτή*, slav. *литуя*) celebrată în nartex, preotul *binecuvântează la altar pâinea, vinul și uleiul* (gr. *ἀρτοκλασία*), distribuind apoi primele două specii (binecuvântate, dar netransubstanțiate încă) întregii obști monahale pentru a-i da suficientă putere să continue cu *privegherea de toată noaptea* (gr. *αγρυπνία*, slav. *всенощное бдение*).

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței – intitulată *Patronaj și continuitate devoțională: „Assumptio Virginis” în contextul programului iconografic al bisericii fortificate din Mălâncrav* – a fost prezentată de către MIHNEA ALEXANDRU MIHAIL de la Universitatea Națională de Arte din București. Autorul a amintit de faptul că picturile bisericii fortificate din Mălâncrav reprezintă unul dintre cele mai intens studiate ansambluri medievale de pe teritoriul Transilvaniei. Frescele păstrate pe perețele de nord al corului, datând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, în sanctuar, pictate înainte de 1405, precum și retablul, realizat către mijlocul secolului al XV-lea, au beneficiat de numeroase interpretări din partea specialiștilor. Patronajul constant al familiei Apafi, identificabil pe o perioadă de aproape două secole, a oferit cercetătorilor un reper important în încercarea de a contextualiza semnificația programului iconografic și a diferitelor modele și influențe care au contribuit la formularea sa. *Ciclul marianic*, păstrat pe perețele de nord al navei centrale, surprinde prin reprezentarea atât a *înălțării sufletului*, cât și a *înălțării corpului* Fecioarei. Autorul comunicării a analizat ciclul dedicat Fecioarei în contextul dezbaterilor teologice referitoare la *Assumptio Virginis* în încercarea de a repera căile de circulație ale acestei doctrine și factorii care au contribuit la integrarea formulei vizuale respective în programul iconografic al bisericii patronate de familia Apafi. Or, iconografia navei prezintă o continuitate remarcabilă prin retablul bisericii, realizat aproximativ un secol mai târziu. Polipticul dedicat Fecioarei prezintă, pe fața zilelor de sărbătoare, adormirea Fecioarei urmată de *înălțarea sufletului* și a *trupului*. Prin urmare, interesul devoțional pentru ambele variante ale *înălțării Mariei* poate fi observat în biserică din Mălâncrav în două spații diferite, tema fiind reprezentată prin medii diferite, accentuându-se astfel unitatea conceptuală și continuitatea programului iconografic, în ciuda autorilor separați de o perioadă de aproximativ un secol. Cercetarea lui MIHNEA ALEXANDRU MIHAIL și-a propus să analizeze această continuitate iconografică din perspectiva patronajului neîntrerupt al familiei Apafi, al dezbaterilor teologice și al modelelor devoționale existente în secolele al XIV-lea și al XV-lea.

Cea de-a treia comunicare din cadrul ședinței – intitulată *Picturi murale transilvănene din jurul anului 1600* – a fost realizată de către DANA JENEI de la Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În legătură cu imposibilitatea autoarei de a participa la sesiune, textul comunicării și imaginile ce-l ilustrează au fost prezentate de către ELISABETA NEGRĂU. În centrul demersului științific al DANEI JENEI s-a aflat *Casa cu Cerb* din Sighișoara, casă ce constituie un exemplu de referință al reședinței de patrician din Transilvania Renașterii, cuprinzând numeroase componente artistice care au fost descoperite și puse în valoare de restaurarea desfășurată în anii 1997–2001, respectiv 2003. Părți din studiul de istoria artei, pe care autoarea l-a elaborat în anul 1992 în cadrul cercetărilor pluridisciplinare destinate restaurării, au fost publicate cu informația adusă la zi în texte de sinteză din anii 2013 și 2018, dar noi elemente de ordin istoric și artistic, apărute în cadrul cercetării recente, au determinat-o pe autoare să revină asupra subiectului. Comunicarea din cadrul sesiunii s-a concentrat asupra lucrărilor din jurul anului 1600, când clădirea a fost remodelată și decorată cu picturile descoperite fragmentar de restauratori în două dintre încăperile de la etaj, care au un program iconografic format din efigii în medalioane, embleme, motive clasice, vegetal-florale, măști și capete înaripate de *putti*, elemente tipice pentru Renașterea târzie, respectiv, pentru Manierismul european.

Ultima comunicare din cadrul ședinței – intitulată *„Ierusalimul Ceresc” de la Richiș: noi perspective asupra picturii Goticului târziu din Transilvania* – i-a aparținut lui CIPRIAN FIREA de la Institutul de Arheologie și Istoria Artei al Academiei Române (Filiala Cluj-Napoca). Autorul a menționat faptul că pe parcursul anului 2023, în sanctuarul bisericii medievale din Richiș a fost scoasă de sub straturile de văruială

și adusă la lumină o spectaculoasă pictură murală. Este vorba de o amplă *Judecată de Apoi*, cu o iconografie foarte particulară și un stil gotic târziu de foarte bună calitate artistică. Opera nou descoperită vine să completeze o serie de realizări de epocă cu aceeași temă, precum și cunoștințele noastre referitoare la atelierele de pictură ale Goticului târziu din zona Sighișoarei. Prin comunicarea sa autorul și-a propus să prezinte specialiștilor această remarcabilă pictură și să încerce punerea operei într-un context mai amplu (din perspectivă stilistică, a patronajului, a iconografiei etc.).

Ședința de după amiază (13.30–14.45) – moderată de către VLAD BEDROS de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” – a fost consacrată legăturilor dintre arta medievală și premodernă din zona Greciei și Balcanilor cu arta românească.

Prima comunicare – prezentată în limba engleză și intitulată *The monuments of Pogoniani: between Epirus and Wallachia* (trad. rom.: *Monumentele de la Pogoniani: între Epir și Țara Românească*) – i-a aparținut lui GREGORY MANOPOULOS de la Universitatea Democritus din Tracia (Școala de Studii Clasice și Științe Umaniste, Departamentul de Istorie și Etnologie). Autorul comunicării a prezentat cele mai vechi monumente care au supraviețuit în zona Pogoniani din Epir, Grecia, datând din secolul al XIV-lea și până în secolul al XVII-lea. O atenție specială a fost acordată inscripțiilor găsite în biserici, care au fost analizate din perspectiva donatorilor. După cum a reieșit din materialele prezentate, depășind o perioadă de frământări în secolul al XIV-lea și la începutul secolului al XV-lea, zona Pogoniani din Epir a avut parte de o constantă creștere economică, ceea ce a dus în secolul al XVI-lea la o substanțială creștere a populației, la înființarea arhiepiscopiei Pogoniani, la formarea unor legături puternice cu Principatele Dunărene și, ulterior, la construirea în regiune a mai multor biserici. Aceste biserici din Pogoniani au beneficiat de multiple ajutoare din partea principatelor, măreția edificiilor demonstrând dimensiunea și calitatea donațiilor acordate.

Cea de-a doua comunicare din cadrul ședinței – intitulată *O ctitorie necunoscută din Tesalia a lui Ianache Caragea, marele postelnic al Moldovei* – a fost prezentată de către LIDIA COTOVANU de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române. Autoarea comunicării a amintit de faptul că Ianache Caragea, mare postelnic al Moldovei în primele decenii ale secolului al XVII-lea, este cunoscut pentru două ctitorii: mănăstirea Sf. Sava din Iași, închinată de ctitor la Patriarhia de Ierusalim, și mănăstirea Vaideei-Slobozia din Țara Românească, închinată la mănăstirea athonită Dohiariu. Recent s-a stabilit că marele postelnic a mai ctitorit o biserică, cu hramul Sf. Gheorghe, în satul Floresii (astăzi numit Anthochori) din Tesalia. Inscripțiile ctitoricești, necunoscute în literatură de specialitate, îi păstrează până azi amintirea. Interesul postelnicului de a ridica o biserică în acel sat se poate explica prin originea sa din acele locuri. Într-adevăr, se știe că el era nepotul de soră al *gelepului* Scarlat Grama, bunicul matern al marelui dragoman al Porții Alexandru Mavrocordat, iar cercetări recente arată că Scarlat însuși era originar din satul Vlasi din Tesalia, situat în apropierea satului Anthochori. Ca și unchiul său, postelnicul Ianache făcuse avere din neguțătorie, mai precis din *gelep*, adică din vânzarea de oi, cumpărate la preț mic în Țările Române, pe piața constantinopolitană. Satul Vlasi și probabil și altele din Tesalia, precum Floresii, se specializaseră în acest comerț prolific, locuitorii lor îmbogățiți pe această cale etalându-și bunăstarea prin ctitorirea de lăcașuri sfinte. Este un comportament tipic pentru „grecii” care făceau negoț și carieră în Țările Române, anume de a investi o parte din câștigul lor în ctitorirea de lăcașuri sfinte atât în principate, cât și în spațiul lor de origine și, pe această cale, de a-și oferi vizibilitate publică, pomenire veșnică și șanse de mântuire.

Ultima comunicare din cadrul ședinței i-a aparținut lui CONSTANTIN CIOBANU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Intitulată *De la Cavalerul Trac la imaginea ecvestră a Sfântului Gheorghe: o investigație iconografico-etimologică*, comunicarea a avut un pronunțat caracter interdisciplinar, situându-se la intersecția lingvisticii și istoriei artelor. Autorul a atras atenția asupra faptului că la circa o mie de ani de la perechea *Cavalerul Trac solitar – Cavalerii Danubieni*, apare perechea *Sf. Gheorghe solitar – Sf. Gheorghe plus unul din sfinții militari, reprezentați ecvestru*. Să fie oare aceasta o simplă coincidență sau poate că sursele acestor opțiuni de ordin iconografic sunt rodul unei tradiții cu rădăcini mitologice multisekulare? Autorul nu crede că răspunsul la această întrebare poate fi găsit doar în limitele analizei stilistico-iconografice a celor două subiecte. Validarea și verificarea oricăror aserțiuni ce țin de interpretarea acestor imagini implică în mod necesar utilizarea unor surse suplimentare, legate în mare măsură de mărturiile epigrafice existente. Majoritatea textelor ce însoțesc imaginea Cavalerului Trac îl prezintă fie cu numele grecesc de Heros (grec. – *ἥρωας* stăpân, căpetenie; mai târziu – semizeu, de origine muritoare), fie cu numele latin de Heron, nume ce par a fi înrudite cu numele stăpânei Olimpului – zeița Hera, semnificația de Erou fiind atribuită acestor nume ulterior, într-o epocă mai târzie. Or, numele celui mai celebru erou

al Antichității era Heracles – nume, de asemenea, înrudit cu numele zeiței Hera. Semnificația numelui Heracles în greaca veche era „Slăvit prin Hera” sau „Slăvit datorită Herei”. O atare interpretare a numelui Heros poate impune două explicații posibile: fie că aici este vorba de divinitatea masculină simetrică în panteon Herei, fie că e vorba de o altă divinitate sau semi-divinitate masculină, legată de numele Herei și al lui Zeus, cum ar fi cazul lui Heracles. Între numele grecești Heracles (slăvit prin Hera) și Gheorghe (lucrător al pământului, agricultor) pe parcursul Evului Mediu s-a produs o apropiere. Astfel, în cântecele belaruse și ruse vechi Sf. Gheorghe este prezent cu numele de Iurai sau Iuri (Iurie), nume care, din punct de vedere etimologic, se identifică cu numele de Gheorghie. Veriga de legătură aici o constituie numele baltic Iurghi sau Iurghis – o formă târzie ce include radicalul Iurg- (=Iorg-), prezent și în numele eroului legendar din folclorul românesc Iovan Iorgovan. Cât privește etimologia numelui Iovan Iorgovan, aici autorul comunicării atrage atenția asupra a două aspecte, observate deja de către lingviștii și etnologii români: pe de o parte, din punct de vedere fonetic, numele Iorgovan corespunde numelui grecesc Gheorghios; pe de altă parte, forma onomastică Iovan Iorgovan este echivalentul numelui latin Jovius Herclus (sau Hercules Jovius). Aproximarea între cele două nume pare să fie confirmată și de unele confuzii ce s-au produs în textele explicative ale unor icoane cu imaginea Sf. Gheorghe. Astfel, orașul reprezentat în cadrul câmpului central al icoanei „Minunea Sf. Gheorghe cu balaurul” din Muzeul Rus este numit Rakli (adică Heraclea – oraș ce poartă numele lui Heracles) în loc să fie numit corect, conform hagiografiei sfântului, Laodiceea (care în abrevierile slavone căpăta deseori forma Lasia). Or, Heraclea a fost exact acel oraș unde o minune similară cu cea a Sf. Gheorghe a fost înfăptuită de Sf. Theodor Stratilatul. Faptul apariției orașului lui Hercule în imaginea de pe icoană și faptul confundării hagiografiei celor doi sfinți militari nu par a fi întâmplătoare. Să ne amintim că aproape toate imaginile ecvestre timpurii ale Sf. Gheorghe erau însoțite de imagini ecvestre similare și simetrice ale altor sfinți militari (Sf. Dimitrie din Tessalonic, Sf. Theodor Tiron sau Sf. Theodor Stratilatul).

Ultima ședință a sesiunii (15.00–16.15) – moderată de către ELISABETA NEGRĂU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” – a fost dedicată modernizării culturii românești, în special fenomenelor artistice din secolul al XIX-lea.

Prima comunicare din cadrul ședinței a fost prezentată de către CRISTINA COJOCARU de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și a avut ca subiect *Reconstituirea vechiului iconostas al bisericii „Sfântul Nicolae” din Mănăstirea Cernica și câteva probleme ale picturii românești de la începutul secolului al XIX-lea*. Autoarea comunicării a amintit de faptul că Biserica cu hramul *Sfântul Ierarh Nicolae* a Mănăstirii Cernica a fost construită între anii 1809 și 1815, din inițiativa egumenului arhimandrit Timotei, prin osteneala obștii monahale și daniile credincioșilor, peste fundațiile vechiului schit din Grădiștea Floreștilor, ctitorit la 1608, de vornicul Cernica Știrbei, întrucât acest lăcaș, în care Sfântul Cuvios Gheorghe de la Cernica a reînviat viața monahală, începând cu 1781, fusese grav avariat, în urma cutremurului din 1802. Din punct de vedere arhitectural, catoliconul Cernicăi a fost gândit pentru a fi cea mai impunătoare construcție eclezială din Țara Românească la acea dată, depășind, ușor, în dimensiuni, bisericile mari ale mănăstirilor Văcărești și Hurezi, de la care a preluat tipologia planimetrică. Încă din momentul târnosirii lui, impresionantul lăcaș a fost împodobit cu un iconostas de proporții remarcabile, adecvat valorii sale simbolice și proiectat în consonanță cu viziunea și misiunea rețelei monastice paisiene, după modelul iconostasului de factură kieveană din biserica *Duminica Tuturor Sfinților* a Mănăstirii Poiana Mărului (jud. Buzău). Structura și decorația din lemn a iconostasului de la Cernica, împreună cu cele mai importante icoane, au fost realizate în anul 1815, dar pentru finalizarea întregului ansamblu s-a lucrat, cel mai probabil, cu intermitențe, până în anul 1828, când ultima pictură a fost datată și semnată. Icoanele care îl alcătuiesc poartă semnătura și amprenta stilistică a trei pictori importanți din acea perioadă: Irinarh zugravul, David monahul zugravul și Fotache zugravul, însă este posibil ca la ansamblu să fi contribuit și alți autori semnați în biserică, precum Constantin grecul, Costache zugravul și pictorul Nicolae Polcovnicul. Iconostasul reprezintă un reper pentru fenomenul modernizării picturii în Țara Românească, reunind două direcții stilistice diferite, cea tradițională, de descendență brâncovenească, și cea înnoitoare, de factură occidentalizantă. Din păcate, în urma cutremurului din anul 1940, bolțile naosului și turla cea mare a bisericii s-au prăbușit, afectând grav structura iconostasului original, care a fost parțial dezmembrat și substituit. O parte din elementele sale componente au fost transferate în muzeul mănăstirii, reorganizat prin grija Patriarhului Justinian, odată cu repararea bisericii, între anii 1965–1967, în timp ce altele au rămas în continuare *in situ*. Cu ocazia celui mai recent proiect de restaurare a bisericii *Sfântul Nicolae*, desfășurat între anii 2015–2018, s-a pus problema refacerii acestui iconostas istoric și s-a realizat o repertoriere a elementelor sale

componente prezervate, în mănăstire, în vederea elaborării unui proiect de reconstituire, care nu a mai fost niciodată concretizat sau publicat. Însă, de curând, inventarul pieselor a putut fi întregit cu un panou de poală recuperat din circuitul pieței secundare de artă.

Conform programului, după comunicarea CRISTINEI COJOCARU urma a fi prezentată comunicarea SIMONEI DRĂGAN (Universitatea din București & doctorandă la Universitatea Națională de Arte), cu genericul *Albumele naționale în secolul al XIX-lea românesc: proiecte eșuate și supraviețuiri*. În prealabil autoarea a trimis organizatorilor rezumatul comunicării, dar, din motive de sănătate, n-a putut participa la sesiune.

Ultima comunicare din cadrul sesiunii – intitulată *Obiecte de patrimoniu în fotografii regale* – i-a aparținut lui CARMEN TĂNĂSOIU de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a menționat faptul că, de-a lungul anilor, trecând în revistă o parte din fondul de fotografie, cu personalități regale, din colecțiile Bibliotecii Academiei Române, au fost identificate câteva obiecte de patrimoniu aflate astăzi în colecțiile Muzeului Național de Artă al României. Studiul s-a referit la unele fotografii ale principesei moștenitoare/reginei Maria a României, în care apar un tetrapod, două sfeșnice de altar – identificate a fi ale Mănăstirii Cotroceni, aflate azi în colecțiile Secției de Artă Veche Românească, câteva tipuri de paftale – din care una a aparținut principesei Ileana și se află în colecția Secției de Artă Decorativă, precum și la câteva tipuri de coroane princiare. Aceste obiecte au fost documentate și în surse memorialistice: în *Povestea vieții mele* și, respectiv, în *Însemnări zilnice* ale reginei Maria.

După terminarea ultimei ședințe a sesiunii, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 16.15 și 16.45), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

*Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Arte vizuale și Arhitectură – perioada medievală și premodernă” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.*

Colocviul *Cercetări actuale. Teorie, practică și discurs în arta românească*, a doua ediție a sesiunii anuale de comunicări științifice a Sectorului de Arte vizuale și Arhitectură – perioada modernă și contemporană, București 18 iunie 2025, Institutul de Istoria Artei

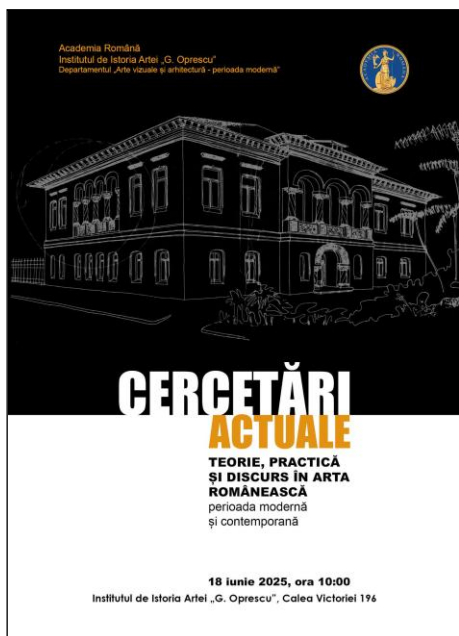


Fig. 1.

În data de 18 iunie 2025, în Sala de Consiliu a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” s-au desfășurat lucrările colocviului național *Cercetări actuale. Teorie, practică și discurs în arta românească – perioada modernă și contemporană*, organizat de Sectorul Arte vizuale și Arhitectură – Perioada Modernă și Contemporană. Evenimentul a oferit un spațiu de reflecție și dialog în jurul studiilor recente realizate de cercetătorii acestui departament, aducând în atenție dinamica practicilor de cercetare, lucrul cu arhiva, fie ea clasică sau digitală, și importanța unei raportări actuale la istoria secolelor al XIX-lea și al XX-lea, în care să se reflecte interesul pentru context și efortul unor recuperări și re poziționări necesare. Cercetările s-au axat, în marea lor majoritate pe studii de caz menite să pună în valoare detalii necunoscute din activitatea și biografia unor teoreticieni și artiști, dar și pe analize stilistice și iconografice, care reflectă mecanisme de construcție identitară și de definire a specificului național, la intersecția dintre culturi.<sup>1</sup> Preocupările științifice ale membrilor departamentului au acoperit o plajă amplă de subiecte și preocupări, de la analiza practicilor artistice și a discursurilor istoriografice, la investigarea statutului și a reprezentării femeilor și copiilor în artă, până la

<sup>1</sup> Prezentarea evenimentului a fost realizată pe baza materialelor informative și de promovare ale colocviului, precum și pe rezumate ale comunicărilor, puse la dispoziție de către echipa organizatorică (dr. Olivia Nițîș, dr. Ioana Apostol, drd. Raluca Partenie), și preia în mare parte conținutul acestor texte.

recuperarea unor figuri artistice uitate sau mai puțin cunoscute, circulația operelor de artă, estetica arhitecturii sau etica muncii de cercetare și istoria instituțională. Abordările foarte diverse, care integrează în analize transdisciplinare domenii precum antropologia, sociologia, filosofia, psihologia, arhitectura sau moda, au adus în prim-plan metode de cercetare care se poziționează strategic între viziunile canonice și perspectivele contemporane asupra culturii vizuale. Studiului formal, analizei cronologice, comparative și estetice li se adaugă analiza contextuală și examinarea critică în definirea unui cadru interpretativ și a unor concluzii pertinente, chiar și acolo unde istoria artei a suferit omisiuni, alterări sau chiar fabricații.



Fig. 2. Adrian-Sivan Ionescu rostindu-și alocuțiunea de deschidere a colocviului. Foto Aurelian Stroe.

Deschiderea lucrărilor colocviului a fost făcută de dr. IOANA APOSTOL, prin comunicarea *Marginalitate, ascensiune și autoritate în cariera lui G. Oprescu. O lectură critică*, în care cercetătoarea a aprofundat un subiect ce a preocupat-o în ultimii ani, în contextul studiilor doctorale: personalitatea canonică pentru istoria artei românești a profesorului universitar, criticului de artă, directorului de muzeu și fondatorului Institutului de Istoria Artei din București, George Oprescu (1881–1969). Prezentarea sistematică și bine documentată a Ioanei Apostol a propus o lectură a biografiei și a operei lui G. Oprescu dintr-o perspectivă socio-istorică și ideologică, urmărind natura influentă, dar și controversată, a contribuțiilor sale. Ea a relevat biografia atipică, încă puțin cunoscută și rar explorată critic, care se conturează în spatele autorității simbolice a lui Oprescu, și a analizat resorturile ascensiunii sale târzii în domeniul istoriei și criticii de artă, petrecută în jurul vârstei de 50 de ani. Cu o privire lucidă, concentrată printr-o lentilă metodologică actuală, Ioana Apostol a arătat cum, deși lipsit de o formare academică specializată în domeniu, acesta a pătruns în centrul câmpului istoriei artei, trecând de la statutul de *outsider* profesional la acela de figură dominantă, prin capacitatea de a-și adapta discursul în funcție de contexte ideologice divergente. Studiul traseului biografic și profesional al lui Oprescu – de la originile modeste, într-un mediu provincial și într-un context familial marginal, până la cariera internațională și consacrarea instituțională pe plan național – se dovedește, astfel relevant pentru explorarea mecanismelor de acumulare a capitalului simbolic și cultural și a strategiilor de legitimare, adaptare și reziliență în contextul unor transformări politice și ideologice majore.



Fig. 3. Ioana Apostol susținându-și comunicarea. Foto Cristina Cojocaru.

Tot în sfera abordărilor biografice, cu relevanță pentru istoria instituțională, s-a înscris și dr. RAMONA CAMELEA, prin comunicarea *Implicațiile unei reconversii profesionale. Activitatea lui Paul H. Stahl în cadrul Institutului de Istoria Artei*. În contextul cercetărilor pe care le-a realizat pentru redactarea istoriei Institutului de Istoria Artei, Ramona Camelea a avut în atenție cazul sociologului Paul H. Stahl, nevoit, în urma unei conjuncturi politice complexe, să activeze ca cercetător la Secția de Artă Populară din această instituție, între anii 1953 și 1963. Lucrarea prezentată de ea în cadrul colocviului a dezvoltat acest episod biografic și a discutat implicațiile reconversiei profesionale, urmărind modul în care Paul H. Stahl a integrat în cercetările și studiile despre arhitectura și arta țărănească, pe care le-a realizat în perioada 1953–1963, instrumente, metode și concepte specifice sociologiei și istoriei sociale, distanțându-se de tratarea etnografică și abordând granițe disciplinare fluide. Cercetătoarea apreciază viziunea metodologică modernă a lui Stahl, în care întrevede preocupări pentru o abordare comparativă în contextul spațiului balcanic, direcție care va deveni fundamentală pentru cercetările ulterioare dezvoltate la Institutul de Studii Sud Est-Europene sau la École des Hautes Études en Sciences Sociales.



Fig. 4. Cercetătorii institutului și invitații la colocviu. Foto Sorin Chițu.

Directorul Institutului, dr. ADRIAN-SILVAN IONESCU, a continuat suita prezentărilor dedicate istoriei instituționale printr-o comunicare inedită, intitulată *Dușmăniei academice – pentru o istorie a Institutului de Istoria Artei*, care a adus în prim-plan tensiunile profesionale și personale existente între unii dintre foștii cercetători ai instituției. Protagonisții relatării sale au fost trei iluștri istorici de artă, cercetători la Institutul de Istoria Artei din București: Radu Bogdan (1920–2011), Remus Niculescu (1927–2005) și Vasile Drăguț (1928–1987), care, pe lângă operele științifice remarcabile, au rămas în memoria posterității și prin personalitățile lor complexe. Comunicarea a rememorat conflictul izbucnit în luna iunie 1971, când Vasile Drăguț a publicat în *România literară* o recenzie la volumul *Andreescu*, semnat de Radu Bogdan, apreciind că acesta a fost laureat pe nedrept cu Premiul pentru Critică al Uniunii Artiștilor Plastici întrucât, în documentația volumului ar fi folosit o suită de conspecte realizate de colegul de institut Remus Niculescu, fără a cere acordul celui din urmă. Această aserțiune a deschis o cutie a Pandorei și a angajat mulți protagonisți în necesara lămurire a situației. Cu neobosita sa aplecare asupra presei vechi și a documentelor de arhivă, Adrian-Silvan Ionescu a putut urmări în prezentarea lui duelul necruțător izbucnit în paginile *României literare* între Radu Bogdan și Vasile Drăguț, din care cel dintâi a ieșit destul de afectat, și felul în care Bogdan a încercat mulți ani după aceea să își reabiliteze numele, rămânând într-o legendară dușmănie „colegială” și academică cu Remus Niculescu, chiar și după dispariția lui Vasile Drăguț.

Aflată încă la începutul activității sale de cercetător, drd. RALUCA PARTENIE s-a dovedit mai puțin preocupată de studii de caz și de aprofundarea unor teme de analiză, oferind publicului, prin comunicarea *Cotidianul reinventat: Modernismul și idealul locuirii urbane în interbelicul românesc*, o trecere în revistă a transformărilor sociale și culturale care au marcat orașul în perioada interbelică. Autoarea a arătat, într-o prezentare care a compilat surse vizuale foarte diverse, cum, între cele două Războaie Mondiale, orașul a constituit scena unor mutații profunde, determinate de factori demografici, dar și de crize de ordin identitar și estetic. După părerea sa, racordarea la modelul contemporan internațional a fost însoțită atât de un avânt entuziast al modernității, cât și de anxietatea privind disoluția identității culturale și a autenticității. Exemplele oferite de aceasta au ilustrat modul în care, la sfârșitul anilor 1920, un număr tot mai mare de arhitecți români au adoptat un discurs arhitectural radical, orientat către forme inovatoare, marginalizate până atunci de programul oficial reprezentat de stilul național, fenomen care s-a continuat și în deceniului al patrulea al secolului trecut, când arhitectura bucureșteană e devenit dominată de un pluralism stilistic de factură modernă.

În cea de-a doua secțiune a colocviului, consacrată practicilor și recuperărilor artistice, dr. EDUARD ANDREI a prezentat comunicarea „*Întoarcerea de la Târg*”. *Capodopere ale picturii românești revenite în țară de la New York World's Fair (1939–1940)*, care se plasează în continuitatea preocupărilor sale mai vechi legate de operele de artă românești rămase în Statele Unite ale Americii după încheierea Expoziției Universale de la New York din 1939–1940. Exemplul picturii *Întoarcerea de la târg* de Francisc Șirato, pe care a descoperit-o în anul 2017 la Biserica ortodoxă română *Sfântul Dumitru* din Manhattan, New York, a constituit pentru autor un punct de plecare în demersul de identificare a picturilor ce au revenit în țară după expunerea la New York World's Fair. Printr-o asiduă cercetare de arhivă și documentare în muzee, Eduard Andrei a reușit să reconstituie lista lucrărilor expuse cu acea ocazie, care cuprinde picturi semnate de cei mai importanți artiști români de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX și din perioada interbelică: Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Nicolae Tonitza, Ion Theodorescu-Sion, Lucian Grigorescu, Marius Bunescu, Nicolae Dărăscu, Nicolae Vermont sau Samuel Mütznier. Prezentarea a urmărit circulația picturilor pe ruta București – New York și retur, via Washington, D.C., și s-a concentrat în principal pe localizarea actuală a acestora, majoritatea dintre ele fiind identificate în depozitele Muzeului Național de Artă al României, la muzee din țară și la Muzeul Theodor Aman, dar a vizat și analizarea tematicii lor din perspectiva „imaginii de export” a României.

În continuare, drd. VIRGINIA BARBU a prezentat câteva concluzii ale cercetării căreia i s-a dedicat în decursul ultimilor ani, în contextul lucrării sale de plan, analizând în comunicarea intitulată *Grație și inocență în pictura lui G. D. Mirea – portrete de copii și adolescenți* ipostaza de portretist a pictorului român de sorginte academistă, cunoscut mai degrabă pentru lucrările sale cu subiect istoric și alegoric. Alături de

portrete de femei și bărbați din înalta societate românească, bine primite la Saloanele pariziene, Mirea a pictat de asemenea numeroase și variate chipuri de copii, care relevă o înclinație particulară pentru înțelegerea profundă a psihologiei infantile, dovedindu-se a fi, în opinia cercetătoarei, partea cea mai valoroasă a creației sale. Analizând comparativ, în ansamblul portretisticii lui Mirea, lucrările mai puțin cunoscute ce au ca subiect chipurile de copii și de adolescenți, alături de celebrele portrete ale *Copiiilor Goodwin*, *Robert Halfon*, *Prințesa Maria M. Ghica*, *Maria Deleanu*, *Fetița cu mielul*, Virginia Barbu contribuie la o mai justă apreciere a valorii acestuia în contextul picturii românești moderne.



Fig. 5. Virginia Barbu ținându-și prezentarea despre G. D. Mirea. Foto Ioana Apostol.

Personalitatea artistică a lui G. D. Mirea a fost evocată și de dr. CORINA TEACĂ, care a susținut prezentarea *G. D. Mirea și modelele sale în artă*, prin care a pus în relație opera pictorului român cu cea a lui Carolus Duran, principalul său mentor în anii de studii de la Paris, dar și cu opera artistului american John Singer Sargent, și el elev al lui Carolus Duran. Deși, la prima vedere, cele două repere par a fi suficient de concludente pentru a situa creația artistului român, atât din punct de vedere stilistic, cât și tematic, în contextul european, Corina Teacă și-a propus să adâncească subiectul în sensul precizării acelor elemente care au contribuit la coagularea vocabularului plastic al lui Mirea.

Într-o remarcabilă prezentare, care s-a bucurat și de suportul vizual al unui material fotografic inedit, scos la lumină în urma unor temerare cercetări de arhivă, dr. OLIVIA NIȚIȘ a vorbit despre *Revendicarea vizibilității: Sonja Nădejde, frumusețe și statui în mediul artistic bavarez 1895–1904*. Pornind de la premisa că ștergerea artistelor din istoria artei este o problemă sistemică, Olivia Nițiș și-a propus să arate cum mecanismele acestor omisiuni au contribuit la formarea unei istorii ascunse. Fiind de mulți ani preocupată să descopere informații despre artiste active în România în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX, cu precădere despre accesul și parcursul lor educațional și despre conexiunile pe care acestea le aveau cu centrele de studiu din occident (München, Viena, Paris), cercetătoarea a reușit să reconstituie portretul unei artiste „invizibile” azi, însă foarte vizibilă și celebrată timp de câțiva ani, la cumpăna secolelor XIX și XX, în intervalul în care și-a făcut studiile și și-a început activitatea artistică la München. Redescoperirea Sonjei Nădejde, fiica cea mare a cuplului socialist ieșean Sofia și Ioan Nădejde, în calitate de participantă la efervescența scenei artistice bavareze din jurul Kunstlerhaus la 1900, a reprezentat una dintre cele mai apreciate contribuții ale întâlnirii științifice. Intersectând

paradigma modelului-muză cu statutul de artistă și apoi de soție în mediul aristocratic, într-o epocă în care societatea privilegia frumusețea femeii și rolul său domestic în detrimentul independenței sale profesionale, cazul Soniei Nădejde, prezentat de Olivia Nițș, a stârnit cele mai vii și interesante comentarii din partea colegilor și a invitaților la colochiu.



Fig. 6. Participanții în timpul colochiului, urmărind cu interes comunicările. Foto Sorin Chițu.

Cristina Cojocaru

Expoziția *ROMANTIKEN ett sätt att se*, Nationalmuseum, Stockholm, 26 sept. 2024 – 5 ian. 2025

Romantismul încă poate atrage interesul publicului, deși pare un curent vetust și deja mult prea cunoscut. Totuși el s-a manifestat în toate artele care au concertat spre a concretiza o mișcare de anvergură care a stăpânit cel puțin două treimi din secolul al XIX-lea: muzică, plastică, literatură s-au împletit și a rezultat o operă omogenă, de mare forță evocatoare, chiar dacă autorii erau diferiți ca extracție intelectuală, naționalitate și aspirații pentru propria operă și carieră. Romantismul a reprezentat o reacție la Iluminismul, senin și voios (cu încă multe elemente rococo) al secolului al XVIII-lea și la neoclasicismul Primului Imperiu Francez, rigid și sever. Artistul romantic, indiferent prin ce mijloace se exprima – condei, penel, arcuș ori clape – dădea frâu liber emoțiilor, fanteziei și angoaselor care îl măcinau. Era un revoltat care dorea să schimbe fața lumii și a artei. În fond, în revoluțiile furtunosului an 1848 s-au manifestat, cu pregnanță, mulți dintre artiștii romantici.

La Muzeul Național din Stockholm a fost organizată o amplă expoziție inspirată intitulată *ROMANTIKEN ett sätt att se* sau *Ochiul Romantic*, care a reunit lucrări atât din propriul patrimoniu, cât și din colecții particulare sau de stat din Suedia și din străinătate (Fig. 1). A fost oferită o panoramă a creației romantice și a temelor mari care au preocupat pe artiștii care au aderat la preceptele curentului. Pe lângă foarte cunoscuții maeștri ai penelului ce s-au afirmat la început de secol XIX și în primele trei-patru

decade ale sale în spațiul german, britanic sau francez, Carus, Friedrich, Fussli și Géricault, în expoziție au fost selectate opere de pictori nordici aproape necunoscuți pentru publicul de rând și chiar pentru specialiști.



Fig. 1. Intrarea în expoziția *Ochiul Romantic* de la Muzeul Național din Stockholm.

Foarte bine sistematizat, discursul expozițional a urmărit temele preferate de artiștii romantici: ruinele, epavele de corăbii, marea dezlănțuită sau calmă și orizontul infinit, norii, luna și noaptea misterioasă, terifiantă, piscurile golașe de munte, visele, viziunile și explorarea subconștientului, singurătatea și imposibilitatea comunicării, nebunia, legendele și istoria, fantezia fără limite.

Un artist care a abordat multe dintre aceste subiecte a fost norvegianul Knud Baade (1808–1879). Seria norilor săi este impresionantă și monumentală, chiar dacă lucrările sunt de mici dimensiuni, unele aproape miniaturale (*Studiu de nori I*, *Dresda la apusul soarelui*, *Lumina lunii*, *Luna deasupra Elbei*). Lucrarea chimistului britanic Luke Howard (1772–1864), *Essay on the Modification of Clouds* (1803), ilustrată cu desenele autorului și cu gravuri de Thomas Milton a revoluționat percepția artiștilor despre mișcarea și forma norilor și mulți dintre ei au folosit respectiva publicație spre a se inspira și documenta. Baade a fost unul dintre ei. Schițele sale, executate după natură, erau menite a fi incluse în compoziții mai ample (Fig. 2). Într-o lucrare numită *Paznicul mării*, Baade prezenta un uriaș cu un topor pe umăr, așezat pe o stâncă, privind întinsul mării lucind sub sclipirea lunii ce se arată dintre nori. Nu este clar dacă lucrarea face referire la vreo veche legendă vikingă sau este simpla fantezie a artistului și motiv de a-și demonstra dexteritatea în a picta norii. Figura masivă și întunecată se decupează, înfiorătoare, pe fondul liniștit și măreț al apelor.

Carl Gustav Carus (1789–1869) s-a plasat în poziția unui condamnat care, prin fereastra zăbreliată a celulei sale, vede doar norii care sunt unicul său mijloc de a visa la libertate (*Cerul văzut prin fereastra unei închisori*) (Fig. 3). Lucrarea are incontestabile calități de *trompe l'oeil* și ar fi putut fi plasată oriunde pe un perete spre a sugera o deschidere către exterior. Tot Carus a pictat o *Fantezie din Alpi*, unde doi vulturi stau pe un pisc golaș în vreme ce în spatele lor se ridică niște munți impunători, acoperiți de zăpadă.



Fig. 2. Knud Baade, *Studiu de nori II*, 1838, ulei pe pânză, Nasjonalmuseet, Oslo (sus); *Dresda la apus*, 1838, ulei pe lemn, Nationalmuseum, Stockholm (jos).

Luna, plină sau nouă, îi fascina pe romantici. Cei doi domni înveliți în pelerine, din celebra pictură pe carton a lui Caspar David Friedrich (*Doi bărbați uitându-se la lună*), privesc, înmărmuriți, astrul nopții, stând pe niște stânci și înconjurați de arbori noduroși ce-și întind spre ei crăcile contorsionate, ca niște gheare amenințătoare ce vor să-i prindă. Lucrarea este elocventă și pare o concretizare, în linie și pată de culoare, a unei povești cu duhuri rele și păduri fermecate din folclorul german, culese de Frații Grimm. Această operă poate fi considerată un manifest al Romantismului, iar interpretările ei sunt multiple, căci acest lucru era mobilul artiștilor acelei vremi: să-i pună pe privitori pe gânduri și fiecare să-și găsească propria narațiune la imaginea pe care o contempla, nu ca în compozițiile neoclasece unde legenda lucrării era clar enunțată și beneficiarul știa exact la ce să se aștepte și care era finalul scenei, ca într-o ilustrație de carte. La fel de puternic este mesajul din lucrarea lui Friedrich, *Cruce pe malul Mării Baltice*, unde însemnul creștin se profilează, lugubru, pe cerul nopții luminat de luna plină ce se străvede prin spuza unor nori (Fig. 4). La poalele ridicăturii pe care e înălțată crucea se vede un alt simbol al creștinismului primitiv, ancora, deși în cazul de față este un element normal pe malul unei mări străbătute de multe ambarcațiuni. Se știe că Friedrich era un om foarte credincios, dar care prea adesea nu lua seama la învățăturile bibliei, ci se ghida după propriile-i trăiri față de Divinitate.

O notă lugubră rezidă în *Soarele*, executat în tuș brun de marele literat și om politic Victor Hugo, care era dotat și cu un remarcabil talent la desen, pe care adesea îl practica, inspirat. Aici, soarele este doar un cerc mai luminos pe un cer sumbru, mefiant, într-un peisaj medieval, cu turnuri, trepte, console și contraforți încă solizi, care nu sunt ruinați (Fig. 5). Danezul Heinrich Christian From (1811–1879) era pasionat de ruine, *Interiorul bisericii de marmură din Copenhaga*, din 1836, este un exemplu în acest sens. Fără a urma neapărat tema ruinelor, Carl Gustav Carus sugerează straniețea unui loc stăpânit de duhuri necurate în peisajul său de burg medieval: fleșele unei catedrale și un zvelt turn clopotniță se profilează pe cerul răsăritului în *Vechiul oraș german în lumina zorilor*, dar liniștea și pacea sunt tulburate de cârduri de ciori ce dau târcoale acoperișurilor, ca o macabră amenințare (Fig. 6).

În picture lui Baade intitulată *După furtună*, artistul a prezentat o epavă cu catargul rupt, ce plutește, în derivă, pe niște valuri liniștite, în zorii rozalii, după o furtună nocturnă (Fig. 7). Unicul supraviețuitor, stă, neputincios, la prora și privește spre orizont, tot cu spatele la public, la fel ca personajele lui Friedrich. În vechime, dincolo de orizont era doar moartea, necunoscutul. Romanticii însă începuseră să interpreteze zona misterioasă de după orizont ca posibilitatea de a găsi alte locuri, alte lumi. Un alt norvegian, Peder Balke (1804–1887), reputat pentru peisajele sale, era prezent cu o pânză copleșitoare ca efect, *Din ținutul Nordic*, unde valurile înspumate din prim plan au un rapel în piscurile avântate, acoperite de zăpadă, din fundal. Totul a fost lucrat în nuanțe de gri ce sugerează temperaturi hibernale și dezolare în fața singurătății și a naturii necruțătoare.

Fără a avea pretenția că Romantismul este încă prezent și artiștii contemporani sunt inspirați de temele vechi de peste 200 de ani, în expoziție erau prezente și lucrări de artiști actuali care puteau sta alături de opera de patrimoniu. Astfel, Mariele Neudecker (n. 1965) figura cu o lucrare tridimensională, între sculptură și schiță scenografică, intitulată *Corabie* (1998), executată din sticlă, apă, fibră de sticlă și coloranți alimentari. Într-o casetă se vedea o machetă de corabie ce plutea, cu pânzele umflate de vânt, pe o mare înspumată (Fig. 8). Putea fi foarte bine o ilustrare a *Oldandezului zburător* al lui Richard Wagner sau un ecou al pânzelor lui Baade.

Romanticii erau atrași de tema măreției, dar și a pericolelor și a distrugerii ce o putea produce natura sălbatică, dezlănțuită, în care omul era total lipsit de apărare în fața stihțiilor. *Vezuviul erupând*, de Joseph Wright of Derby (1734–1797) – artist preocupat de efectele luminii în timpul nopții –, a surprins un asemenea cataclism în care omul este o pradă sigură, fără apărare. Lucrarea sa este împărțită în două registre, pe verticală: în stânga un peisaj liniștit cu o colină pe al cărei vârf se află o construcție, luminată de lună, iar în dreapta sinistrul produs de vulcan pe a cărui coamă se scurge lava incandescentă (Fig. 9). Pe fondul strălucitor al erupției se văd doi călători, unul pe jos, ținând un cal de dârlogi pe care este încălecat un alt personaj – poate fi foarte bine o interpretare a *Fugii în Egipt*.

Grozăviile războiului și pedepsele capitale din istoria recentă i-au înspriat pe pictori. Un desen în peniță cu o scenă de decapitare precum și cunoscuta compoziție cu *Capetele tăiate* de Théodore Géricault aduceau în expoziție realitățile crude ale unei epoci pline de violență, unde moartea pândea la orice pas. Artiștii se documentau spre a fi cât mai convingători în redarea morții. Nu doar Géricault, ci și confratele Hugues Fureau (1803–1873) a pictat capul fără viață al unui atentator, *Capul tăiat al lui Giuseppe Fieschi (decapitat după un atac asupra regelui Ludovic-Filip)*. Suita de gravuri a lui Goya, *Ororile războiului*, e un alt exemplu în acest sens.

Coșmarul și manifestările subconștientului alimentau generos imaginația pictorilor romantici. Pe linia lui Henry Fusseli, pe care l-a imitat, danezul Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809) a abordat adesea lumea viselor în lucrările sale. *Stafia lui Culmin apărând mamei* era una dintre ele, suscitată de cântecele lui Ossian, care figura pe simeză: o femeie, dormind contorsionată, cu capul în poală, străjuită de doi dulăi cu ochi feroce, avea viziunea trupului inert al eroului, întins cu capul în jos, alături de scutul său (Fig. 10).



Fig. 3. Carl Gustav Carus, *Cerul văzut prin fereastra unei închisori*, 1823, ulei pe pânză, French & Company, New York.



Fig. 4. Caspar David Friedrich, *Cruce pe malul Mării Baltice*, 1815, ulei pe pânză, colecție particulară.



Fig. 5. Victor Hugo, *Soarele*, c. 1850, tuș brun pe hârtie, Nationalmuseum, Stockholm.



Fig. 6. Carl Gustav Carus, *Un vechi oraș german în lumina zorilor*, c. 1840, ulei pe pânză, Muzeul Folkwang, Essen.



Fig. 7. Knud Baabe, *După furtună*, 1844, ulei pe pânză, colecție particulară, Oslo.



Fig. 8. Mariele Neudecker, *Corabie*, 1998, Galeria Thomas Rehebein, Köln.



Fig. 9. Joseph Wright of Derby, *Vezuviul erupând*, c. 1770, ulei pe pânză, Galeria Hans, Hamburg.



Fig. 10. Nicolai Abraham Abildgaard, *Stafia lui Culmin apărând mamei*, 1794, ulei pe pânză, Nationalmuseum, Stockholm.



Fig. 11. Carl Julius Milde, *Autoportret între Julius Oldach și Erwin Speckter*, 1826, ulei pe pânză, Die Lübecker Museen. Museum Behnhaus Drägerhaus.



Fig. 12. Wilhelm Bendz, *Artistul Georg Heinrich Crola în atelier*, 1832, ulei pe pânză, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Romanticii nu neglijaau nici portretul dar, din acest gen, reieșea marea dramă a singurătății și a recluziunii pe care o încerca generația lor. Trei pictori germani selectați în expoziție oferă asemenea exemple: *Fata citind* (1828) a lui Gustav Adolph Henning (1797–1869) și *Tânăra cusând la lumina lămpii* (1823) de Georg Friedrich Kersting (1785–1847) reflectă interiorizarea, ruperea de lumea reală și concentrarea pe viața interioară, pe lectură sau pe lucru în mediul izolat al camerei, fără comunicare cu lumea. Aceeași senzație o emană și triplul portret al lui Carl Julius Milde (1803–1875), care s-a reprezentat încadrat de prietenii săi, Julius Oldach și Erwin Speckter – între cei trei nu se leagă niciun dialog, fiecare este singur în compania celorlalți, pierdut în propriile gânduri, cu priviri goale, reci, distante, spectrale (Fig. 11). Artistul a folosit tehnica de lucru a maeștrilor din Renaștere, cu tonuri plate, forme grănițuite de contur și minimă volumetrie. Aceeași singurătate și, poate, disperare, exhală din compoziția lui Wilhelm Bendz, *Artistul Georg Heinrich Crola în atelier*: întors cu spatele la șevaletul pe care se află o pânză în lucru cu un peisaj montan, cu o cascadă năvalnică, pictorul și-a sprijinit capul în palmă, într-o atitudine de copleșitoare tristețe și deprimare ce o transmite, cu prisosință, privitorului ce este astfel îndemnat să deceleze, după propriile-i puteri intelectuale, cauzele acestei stări limită în care se află creatorul (Fig. 12).

Temele și personajele Renașterii îi inspirau pe romantici și le ofereau motive pentru compozițiile lor. Într-o pictură foarte amănunțită, executată prin tehnica galsiurilor, Marie-Phillippe Coupin de la Couperie (1779–1851), promotor al „stilului trubadur”, l-a reprezentat pe Rafael aranjând coafura Fornarinei înainte de a-i picta portretul (Fig. 13). Romanticii visau la viața de aparent huzur și opulență a seniorilor penelului de altădată.



Fig. 13. Marie-Phillippe Coupin de la Couperie, *Rafael aranjând părul Fronarinei înainte de a-i picta portretul*, 1824, ulei pe pânză, Nationalmuseum, Stockholm.

Un vizionar, un om al viitorului – care a și obținut, după îndelungi cercetări și experiențe, primele imagini stabile pe o placă tratată cu săruri de argint ce au stat la baza fotografiei – a fost Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), părintele dagherotipiei, la care a ajuns pentru a-și ușura munca de scenograf și de pictor de diorame. Diorama era o mare atracție la început de secol XIX, mijlocul pentru oamenii de rând de a vedea locuri îndepărtate unde nu ar fi putut ajunge vreodată, monumente istorice din vechime sau evenimente istorice la care nu asistaseră, în special bătălii. În expoziție a fost panotată o foarte interesantă dioramă cu un cimitir din Italia, *Campo Santo din Pisa*, unde Daguerre și colaboratorul său, Charles-Marie Bouton (1781–1853), prezentau, printr-o impecabilă fugă perspectivală și savantă regie luministică, galeria cu sarcofage și epitafuri, pe ai cărei pereți erau picturi cu scene religioase și arcadele cu ornamente gotice ale unui curți interioare invadate de verdeață luxuriantă. Iluzionismul era la el acasă în pictura celor doi artiști care ofereau un crâmpei de realitate în opera lor (Fig. 14).



Fig. 14. Louis Jacques Mandé Daguerre, Charles-Marie Bouton, *Campo Santo din Pisa*, 1834, ulei pe pânză, colecție particulară.

Interesanta și ampla expoziție a fost însoțită de un substanțial catalog, purtând titlul omonim al manifestării, coordonat de Martin Olin și de Carl-Johan Olsson (176 p. + il.).

Prin selecția propusă, prin excelentul discurs, prin scoaterea la lumină a unor artiști mai puțin cunoscuți și prin rigoarea panotării, cu salutare conexiuni făcute în celelalte zone ale creativității artistice (muzică, literatură, coregrafie, teatru), expoziția *Ochiul Romantic* a deschis noi traiecte de înțelegere și de apreciere a operei răzvrătiților din cultura vizuală a începutului de secol XIX.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Rudolf Wacker: Magie und Abgründe der Wirklichkeit/ Magic and Abysses of Reality*, Leopold Museum, Viena, 30 octombrie 2024 – 16 februarie 2025

O figură interesantă și singulară în concertul artistic al Austriei interbelice, Rudolf Wacker, a evoluat independent de curentele la modă ale timpului său creând o operă ciudată, plină de mesaje ascunse, care oferă multiple traiecte de decodificare. Afirmat în timpul Noului Obiectivității care pusese stăpânire pe ținuturile germane bântuite de stafia războiului și de durerea înfrângerii ce nu putea fi acceptată, el nu a fost contaminat de teme și de tehnica de lucru a contemporanilor.

Wacker (1893–1939) (Fig. 1) s-a născut într-o familie înstărită din Bregenz, tatăl fiind un prețuit constructor din localitate. Familia locuia într-o impunătoare vilă din acel oraș, care a fost reședința artistului întreaga viață. Nu a fost un elev silitor și disciplinat, cursurile școlare l-au plictisit. Dar, un profesor i-a sesizat talentul pentru plastică și familia l-a încurajat și i-a finanțat, cu bucurie, studiile de specialitate. Nu a trecut examenul de admitere la Academia de Belle-Arte din Viena, așa că s-a orientat spre alte instituții de artă: în 1910 a intrat la Școala de Pictură și Desen „Gustav Bauer” iar, în 1911, s-a mutat la Școala de Belle-Arte a Marelui Ducat al Saxoniei din Weimar, unde s-a adaptat foarte bine. În acești primi ani de studiu a excelat în desen. A executat portrete, autoportrete și nuduri (uneori a folosit drept model propriul trup, cu accent pe organele sexuale). S-a preocupat de dezvoltarea sa fizică, făcând sport și plimbări în natură. S-au păstrat câteva fotografii ale sale din această perioadă în poziții de culturist, expunându-și mușchii. Izbucnirea Marelui Război i-a oprit studiile, a fost încorporat, a urmat câteva luni de instrucție și apoi a fost trimis pe Frontul de Est, să lupte împotriva trupelor rusești din Galiția. Războiul nu l-a atras ca motiv al creației plastice așa cum s-a întâmplat cu alți artiști precum Otto Dix, George Grosz sau Max Beckmann. Campania l-a interiorizat, s-a concentrat pe corespondență cu familia și prietenii și pe consemnarea propriilor impresii într-un jurnal. A căzut prizonier în octombrie 1915 și a cunoscut mizeria lagărelor de prizonieri de la Darnitza, lângă Kiev, și apoi cel de la Tomsk, în Siberia. În mod ciudat, prizonieratul său a durat timp de cinci ani, până în 1920. Pentru gradul său de cadet nu a fost pus la munci umiltoare așa că s-a dedicat lecturii. În vara lui 1920 a fost eliberat și, pe drumul spre patrie, s-a oprit la Moscova unde a muncit câteva luni ca bucătar, dar a avut ocazia să viziteze muzee și colecții de artă.

Repatriat și slăbit de prizonierat, nu și-a putut înfrâna totuși chemarea pentru artă și, fără a zăbovi prea mult la Bregenz, cu familia, a plecat la Weimar, orașul studiilor sale. A luat contact cu artiștii de la Bauhaus, dar nu a fost influențat de ei. A mers la Berlin și s-a pus la punct cu mișcarea artistică germană postbelică. În 1922 s-a însurat cu Ilse Moebius, o tânără care pozase la cursurile de nud ale școlilor din Berlin, ea însăși o talentată și prolifică artizană care, în situația dramatică a sărăcirii familiei lui Wacker în urma inflației de după război, l-a întreținut tot restul vieții. Au trăit jumătate de an la Viena, în 1924, timp în care artistul a luat legătura cu divese galerii și a cunoscut viața artistică a Capitalei austriece. A început să expună, la început desene, apoi pictură, iar cronicile i-au fost favorabile, fapt ce l-a încurajat. Cuplul Wecker a petrecut două luni în România, în toamna lui 1924, după care s-au stabilit în casa părintească, la Bregenz.

Fascinat de operele maeștrilor din vechime, de Bosch, Bruegel și de naturmoriștii olandezi din secolul al XVII-lea, s-a apucat să folosească tehnicile acestora, pictând pe lemn. Aceste lucrări le prețuia cel mai mult în vreme ce peisajele în *plein-air*, executate pe carton, le considera studii *alla prima*, fără mare valoare. Totuși, aceste peisaje se vindeau cel mai bine și cu ele își putea asigura existența modestă. Dar, pasionat de maniera artiștilor tezaurizați în muzee, continua să se perfecționeze citind cărți de specialitate și consultând restauratori. În 1934 a expus la a 19-a Bială de la Veneția. Sperase să primească un post de profesor la Academia de Belle-Arte din Viena, dar această aspirație nu i-a fost împlinită. Doar în 1936 a fost invitat să țină cursuri serale la o școală de artă din Bregenz, însă i s-a interzis să predea studiul după nud în conformitate cu preceptele pudibonde ale vremii în care Partidul Național Socialist era în ascensiune.

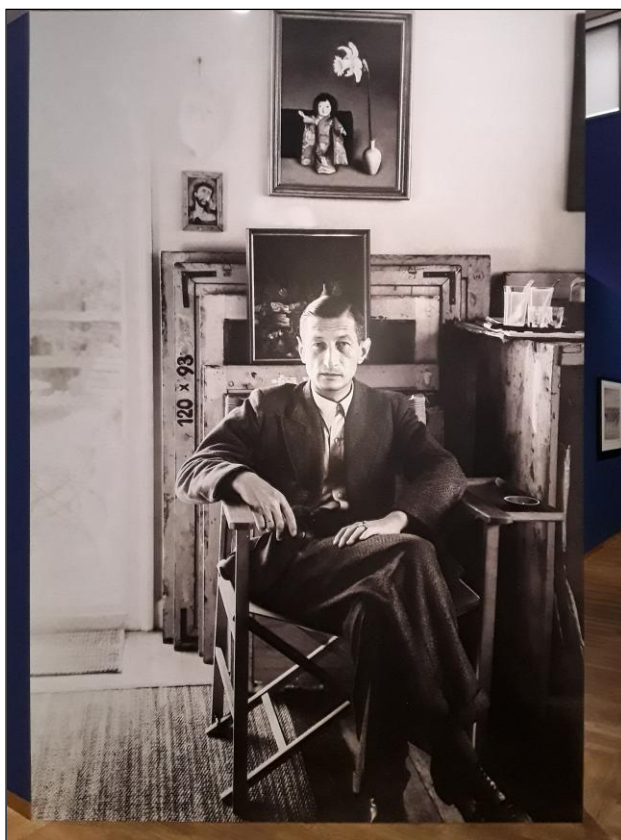


Fig. 1. Karl Eduard Schmalzigaug, *Rudolf Wacker în atelier*, 1938, Franz-Michael-Felder-Archiv der Vorarlberger Landesbibliothek.

Spre a evita problemele cu autoritățile și a nu-i fi interpretate compozițiile cu păpuși sparte sau crucifixe și mici sculpturi cu sfinți, s-a apucat să picteze flori. Norii negri se întindeau în spațiul german. În 1937, Wacker a vizitat Expoziția de Artă Degenerată de la München care l-a impresionat profund pentru că, pe simeză, se aflau lucrări de mulți dintre confracții pe care îi admira. După Anschluss, artistul a avut probleme: bănuțit a fi comunist, i-a fost făcută percheziciie acasă și a fost anchetat de Gestapo. Nu i-a fost găsită vreo vină, dar a fost exclus din toate organizațiile de breaslă și și-a pierdut poziția de profesor. Între timp, starea sănății i s-a înrăutățit, a avut mai multe atacuri de cord și, până la urmă, a fost răpus, în plină forță creatoare, pe 19 aprilie 1939, la doar 46 de ani.

Cititor pasionat, în expoziție erau prezentate, în două vitrine, câteva dintre cărțile ce le posedase: mici albume ale artiștilor contemporani (August Macke, George Grosz, Paul Klee, Marc Chagall, Henri Rousseau, Van Gogh), artă africană și exotice, literatură (Goethe, Tolstoi, Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson, Oscar Wilde).

La începutul carierei a excelat în autoportrete, inclusiv nud, desenate cu un duct puternic, modelat, evidențindu-și trăirile interioare prin grimase și deformări. În timpul prizonieratului aceasta era unica formă de artă pe care o practicase, cu modestele mijloace de care dispunea în lagăr, creioane și hârtie (Fig. 2). O altă temă preferată era nudul și portretul feminin. Dar pe acesta l-a dezvoltat în două zone antitetice: chipul nobil și curat al maternității (unde erau incluse mama și soția sa) și acela degradat de excese al prostituatei decăzute. Și-a găsit un model care răspundea perfect idealurilor sale, Marie Klimesch, o femeie cu 25 de ani mai vârstnică decât el, cu un chip boțit și un păr neglijent. Pe lângă multele portrete ce i le-a executat în diverse tehnici, a imortalizat-o și într-un colaj foarte expresiv, cu bucăți de pânză, de dantelă, fire de lână, mărgelile, fotografiile și papier maché cu care a modelat obrazul femeii cu păr roșu și ochi albaștri (Fig. 3). Realizarea sa, despre care a scris în jurnal menționând că i-a luat cinci zile să o termine, l-a urmărit multă vreme și a inclus-o în multe dintre autoportrete ca o prezență de fundal (Fig. 4).

Ulterior și-a tratat autoportrele în culoare unde adesea se reprezenta ca o mască, obrazul acoperit de spuma cremei de ras transformându-i chipul în specificul machiaj de scenă al unui clown, mai ales că se imortaliza purtând pe cap un fes țuguțat, roșu sau negru. Dar, în pofida obrazului albit, trăsăturile sale schimonosite păstrau tragismul și suferința exact ca a unui comediant de circ. Unele dintre aceste autoportrete capătă caracteristici de caricatură în care autorul se auto-ridiculizează (Fig. 5).

Începând din 1924, Wacker a întocmit un catalog rezonat al propriei opere, cu dimensiuni, tehnică și data execuției diverselor lucrări, ceea ce dovedește că artistul se prețuia foarte mult și considera că este necesar să producă un asemenea document ce avea să-și dovedească marea valoare peste timp.

Peisajele sale din orașul natal, Bregenz, sunt executate cu mare minuție. Unele, luate de la geamul atelierului, prind în imagine cactușii de pe pervaz și mobilierul modest al interiorului său în prim-plan. Cadrul este pustiu, nicio ființă vie pe stradă sau la vreo fereastră, totul înghețat într-o sinistă atemporalitate ca și când orașul ar fi fost părăsit de locuitori.

Aceeași stranietate o au și naturile statice pe care le compunea din obiectele colecției sale sau unele găsite în locurile cele mai ciudate, precum un cap de lemn care fusese utilizat ca sperietoare de ciori dar, la origine, folosise unui coafor pentru aranjarea perucilor sau sculptura unui Crist fără brațe, la fel, salvat din câmp, de la iminenta distrugere a ploilor și nămeților. Wacker avea o pasiune pentru sculpturi gotice în lemn și pentru păpuși pe care le plasa în compoziție, într-o anume atitudine, ca pe un personaj viu, pentru a transmite un mesaj criptat. Pe un fond neutru, fie gri, fie chiar negru, se detașează „personajul” neînsuflețit care reușește să comunice sentimentele artistului, ideile, apelurile sale umanitare (Fig. 6). Cancee transilvănene, icoane, cochilii din mările sudului, lămpi cu gaz, recipiente din tablă, cărți de citit și cărți de joc, flori colorate sau cactuși țepoși formau repertoriul imagistic al artistului. În aceste obiecte el citea misterul existenței și comunica peste timp cu creatorii lor. Uneori, printre obiecte, strecura și autoportretul-mască (Fig. 7), sau plasa un obiect de colecție alături de un desen frust al propriului copil care prelua, simptomatic, trăsăturile sau defectele piesei principale a compoziției (Fig. 8). Aceste alăturări și tehnica ireproșabilă folosită prin care volumetria era dusă la extrem atât de mult încât obiectul părea tangibil prin efectul de *trompe l'oeil* confereau un aer suprarealist respectivelor opera. Păpușile cu capul zdrobit, fără brațe sau picioare, păpuși rănite, constituiau o premoniție a autorului legată de vremurile tulburi ce aveau să vină (Fig. 9).



Fig. 2. *Autoportret*, 1927, cãrbune pe hãrtie, colecție particularã.

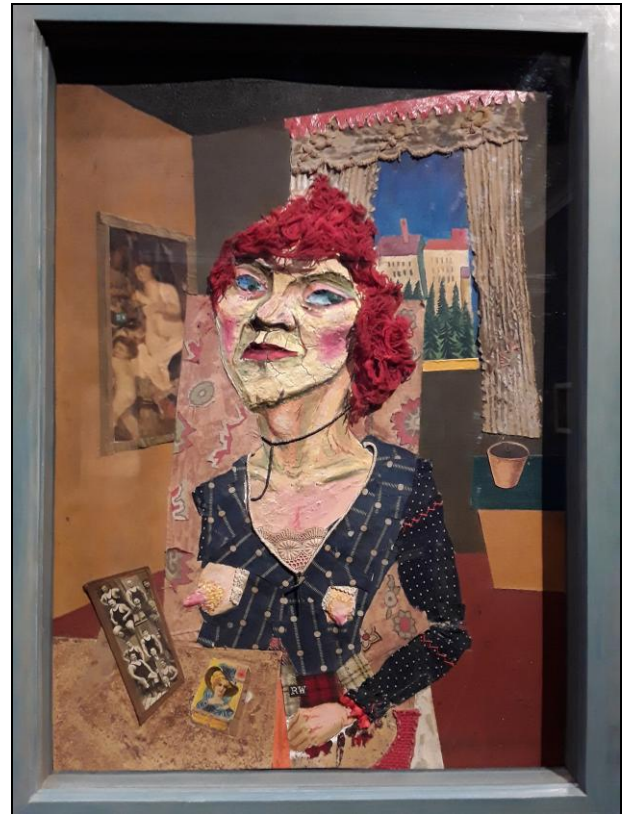


Fig. 3. *Colaj naturalist (Dna Klimesch)*, 1924, colecție particularã.



Fig. 4. *Artistul (autoportret)*, 1924, ulei pe pãnzã, Muzeul Ortner, Viena.

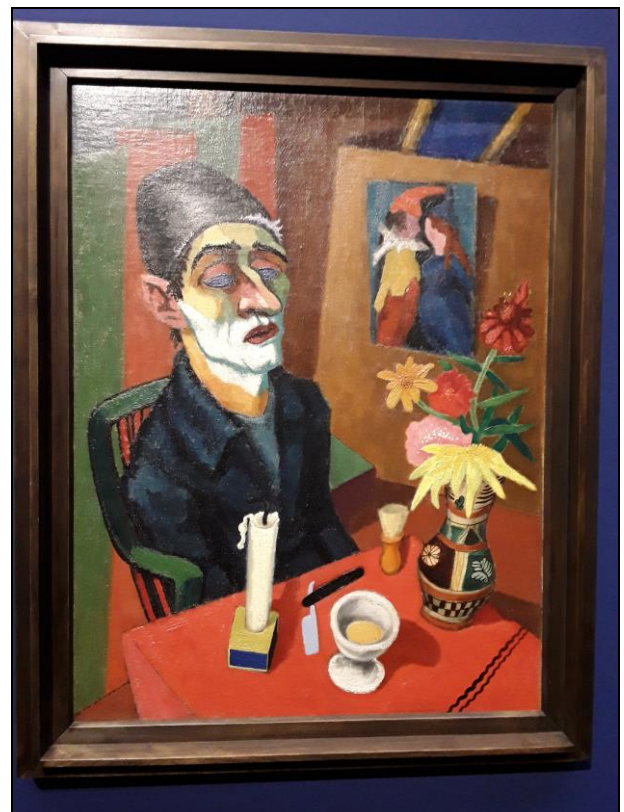


Fig. 5. *Autoportret cu cremã de ras*, 1924, ulei pe pãnzã, Muzeul Ortner, Viena.



Fig. 6. *Păpușă japoneză cu narcisă*, 1937, ulei pe lemn, Colecția Fischer.



Fig. 7. *Natură statică cu maci*, 1925, ulei pe pânză, colecție particulară.

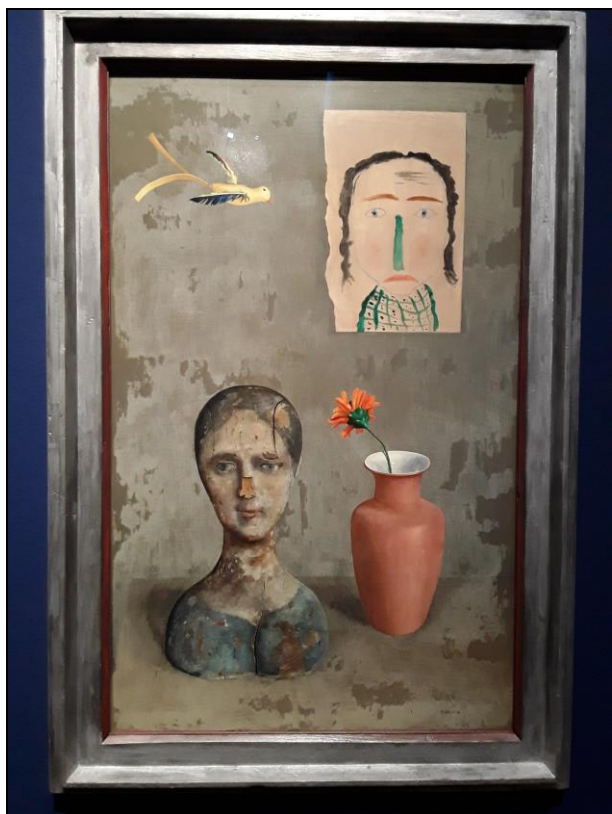


Fig. 8. *Natură statică cu două capete*, 1932, ulei pe lemn, Belvedere, Viena.



Fig. 9. *Cap de păpușă cu crăpături*, 1937, ulei pe lemn, Muzeul Ortner, Viena.

Jurnalul în care își scria cu regularitate impresiile și gândurile revelă acest dialog mut al artistului cu opera în lucru. Odată el nota: „Cu cât realitatea este mai reală, cu atât devine mai misterioasă; realitatea este însăși măsura vrajei. Ceea ce este mai concret conține tot ce este mai miraculos”.

Curatoare ale expoziției retrospective au fost Laura Feurle și Marianne Hussl-Hörmann, asistate de Barbara Halbmayer. Expoziția a fost însoțită de un amplu catalog bilingv (engleză-germană), de 336 pagini, abundant ilustrat, purtând același titlu ca al expoziției, al căror editori au fost cele două curatoare la care s-a alăturat Hans-Peter Wipplinger.

Rudolf Wacker a fost un jucăuș tragic, un copil întârziat confruntat cu timpuri vitrege în care a trebuit să se retragă în atelier, să lucreze cu recuzita la îndemână, cu obiectele neînsuflețite ale colecției, pe care, prin compunere inspirată, le anima și le făcea să vorbească mai mult decât o putea el face. Plastician vizionar, singuratic și introvertit, Wacker a lăsat o operă vie, de mare forță evocatoare, care își dovedește valoarea peste timp prin retrospectiva organizată de Muzeul Leopold.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Ioan Andreescu. Adevărul și imaginația*, Art Safari, Pinacoteca București (Palatul Dacia),  
7 martie – 27 iulie 2025

Cu ocazia împlinirii a 175 de ani de la nașterea pictorului Ioan Andreescu (1850–1882), „Art Safari” a avut inițiativa de a aduce în atenția publicului operele unui artist pe care îl vedem destul de rar pe simeze și despre care astăzi se vorbește și se scrie tot mai puțin. Din ansamblul restrâns al operei lui Andreescu, au fost expuse în sălile Palatului Dacia-România aproape 50 de lucrări, completate cu câteva tablouri semnate de Nicolae Grigorescu (1838–1907), maestrul care l-a inspirat prin modernitatea viziunii, grăbind evoluția artei sale, în timpul scurt al vieții care i-a fost destinat.



Aspect din expoziția *Ioan Andreescu. Adevărul și imaginația*, foto V. B.

Lucrările de pictură și de grafică, provenite de la muzee din toată țara (București, Arad, Bacău, Bucovina, Constanța, Lipova, Ploiești, Sibiu, Timișoara, Tulcea), dar și din colecții particulare mai puțin accesibile, au fost prezentate conform unui parcurs cronologic ce reflectă deceniul în care se încadrează activitatea sa artistică, împărțită în trei etape: perioada de început, 1872–1878, după ce Andreescu absolvă

studiile la Școala de Belle-Arte din București și devine profesor de desen și caligrafie în Buzău; perioada anilor 1873–1879, după momentul de revelație al vizitării Expoziției Artiștilor în Viață, când ia contact cu realizările cele mai remarcabile ale artei românești până la acea dată și în special cu pictura lui Grigorescu; perioada de maturitate, cuprinsă între 1879, anul plecării la Paris, și 1882, data primei și ultimei expoziții personale de amploare la București, artistul decedând la sfârșitul aceluiași an.

Opera lui Andreescu a impresionat întotdeauna prin simplitatea, intensitatea și concretețea viziunii sale picturale, prin coerența actului artistic din care se poate desprinde o voință deosebită de autodepășire, determinată de un talent viguros, incontestabil, marcă a unei sensibilități dintre cele mai originale. Viața sa retezată nemilos de boala secolului al XIX-lea, lăsând posterității năzuința neîmplinitelor culmi ale creației sale, i-a oferit o aură de artist damnat, profil remanent romantic în societatea românească, care, în zorii secolului următor, corespundea tipologiei artistului modern.



*Bordei țărănesc*, Muzeul de Artă Constanța, 1876–77.



*Ghiveci cu flori albe*, 1872–1878.

În primele decenii ale receptării postume, cunoașterea și aprecierea operei sale se îmbogățesc, critica ridicându-l la rangul de pictor național, alături de Nicolae Grigorescu, analizele și comparațiile dintre cei doi întinzându-se în perioada interbelică, când apar primele monografii de specialitate asupra lui Andreescu, dintre care cele semnate de George Oprescu și de Alexandru Busuioceanu au rămas fundamentale în bibliografia subiectului<sup>1</sup>. Prezența în expoziția de astăzi a unor lucrări de Grigorescu: peisaje de târguri campestre, portrete sau figuri costumate ca modele în atelier, câteva naturi statice cu flori mărunte de primăvară sau de toamnă, relevă o intenție comparatistă a organizatorilor nu prea bine conturată și practic deloc argumentată. În aceste alăturări, l-am văzut mai curând pe Grigorescu oglindit în Andreescu – cu o selecție de lucrări nerepresentative pentru valoarea creației sale, marginale în ansamblul operei –, decât pe Andreescu în Grigorescu, ca o demonstrație a potențialului pe care l-ar fi împlinit, depășindu-și maestrul admirat. În plus, comparația cu Grigorescu nu s-a reflectat nicicum în subtitlul expoziției *Adevărul și imaginația*, care rămâne, de altfel, un deziderat obscur, atât în textele de expoziție, cât și în declarațiile de presă.

Mai mult decât repetiția unei comparații comune, articulată pe o concurență postumă reactivată artificial, posibil de dragul marketingului, mai constructivă și fructuoasă ar fi fost încercarea de identificare a urmașilor lui Andreescu și decelarea caracteristicilor andreesciene în pictura românească de după prima conflagrație mondială. Unul dintre acești artiști a fost Dumitru Ghiață (1888–1972), care, datorită tematicii, gravității atmosferei peisajelor și naturilor statice, precum și mijloacelor plastice folosite, bazate pe o materie densă redată cu plăcerea detaliului tactil, a fost considerat ca făcând parte „din neamul lui Andreescu”<sup>2</sup>, ceea ce nu este puțin lucru.

<sup>1</sup> G. Oprescu, *Andreescu*, Collection Apollo, „Editions „Ramuri”, Craiova, 1932; Al. Busuioceanu, *Andreescu*, Biblioteca artistică a Fundațiilor Regale, București, 1936.

<sup>2</sup> G. Oprescu, *Expoziția Ghiață*, în *Universul*, 13 februarie, 1935.



Aspect din expoziție, foto V. B.

Concepția expoziției denotă absența unei consultări de specialitate, exhibând în principal preocuparea pentru aparențe, concentrată în regia și scenografia panotării. Referințele la Radu Bogdan, exegetul principal al lui Andreescu, sunt superficiale, făcând apel la primul volum al monografiei sale, apărut în 1969, ce tratează biografia artistică, dar nu și la cel de-al doilea, din 1982, monumentală antologie a receptării critice în timp și a tuturor dezbaterilor din acei ani.

Arhitectura expozițională (semnată de Cosmin Florea) a fost remarcabilă, mai puțin „sound design”-ul pe care l-am considerat inutil, naiv, dacă nu nociv, nefăcând altceva decât să bruieze liniștea necesară meditației vizuale, ținând cont că dimensiunile mici ale tablourilor solicitau încordarea specială a vederii în întunericul sălilor. Poetica copacilor retezați care continuă să crească în lumină, oferind un efect de contrast între fragmentul concret (trunchiurile de copac integrate ca citat natural) și partea dematerializată, sublimată, a pus în scenă o metaforă plurivalentă, suscitând și unele aluzii critice venite din actualitatea imediată: la fenomenul tăierii abuzive a pădurilor în România, dar și, aproape ironic, la situația în care se află însăși gazda expoziției, Palatul Dacia din proprietatea Muzeului Municipiului București, clădire istorică cu risc seismic avansat, ale cărei lucrări de restaurare sunt amânate în mod iresponsabil de către autorități.

Virginia Barbu

Expoziția *Rembrandt – Hoogstraten. Farbe und Illusion*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 8 oct. 2024 – 12 ian. 2025

La Kunsthistorisches Museum din Viena a fost deschisă o amplă expoziție dedicată lui Rembrandt și învățăcelului său, Hoogstraten, în care au fost reunite lucrări din cele mai importante muzee ale lumii: Louvru din Paris, Rijksmuseum din Amsterdam, Alte Pinakothek din München, National Gallery din Londra, National Galleries of Scotland din Edinburgh, National Gallery of Ireland din Dublin, Museo Nacional del Prado și Museo Nacional Thyssen-Bornemisza din Madrid, The Art Institute of Chicago, Dordrecht Museum etc.

Discursul manifestării era construit pe comparația dintre operele celor doi artiști, magistrul și discipolul, aflate într-un dialog firesc, bazat pe afinități electivă. Strălucit elev al lui Rembrandt, Samuel van Hoogstraten (1627–1678) (Fig. 1) a deprins tainele picturii iluzioniste în atelierul acestuia pe care, mai apoi, le-a dus la perfecțiune printr-o îndelungă și laborioasă practică. Făcând o călătorie de studii la Viena, în 1651, a fost primit de împăratul Ferdinand al III-lea care a fost impresionat de operele sale și i-a dăruit, în semn de apreciere, un lanț cu un medalion de aur pe care se afla efigia monarhului. A mai făcut peregrinări la Roma, în sudul Germaniei, a revenit pentru un timp la Viena, iar apoi a trăit cinci ani la Londra spre a reveni

în Olanda, o vreme locuind la Haga apoi întorcându-se în orașul natal, Dordrecht. Pe lângă pictor de talent, gravor și poet, el a fost și teoretician elaborând lucrarea *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (*Introducere în școala de pictură: alta decât Lumea Vizibilă*), în care dădea foarte multe informații prețioase despre atelierul maestrului său și felul de predare al acestuia.



Fig. 1. Hoogstraten, *Autoportret*, 1677, Dordrecht, Huis Van Gijn.

Portretist apreciat și căutat (*Portretul lui Sir Norton Knatchbull*), autor de compoziții cu temă religioasă (*Adorația păstorilor; Învierea lui Cristos*) sau alegorice (*Alegoria Timpului și a Eternității; Triumful Adevărului și al Justiției*), Hoogstraten era, în primul rând, pasionat de naturi statice și de interioare de locuințe sau de biserici (*Vedere a transeptului de nord al Catedralei Westminster din Londra*). Nu se poate spune că era specializat în redarea mediului casnic olandez în aceeași măsură ca Pieter de Hooch sau în acela al bisericilor ca Emanuel de Witte, dar era un maestru al vederilor din unghiuri spectaculoase în care surprindea curți interioare sau camere burgheze. Maxima sa preocupare era pentru iluzionism, pentru analize perspective și elaborarea de spectaculoase anamorfoze. Era un pariu cu el însuși și o încercare ce trebuia validată de cei mai însemnați maștri ai vremii sale. *Vedere perspectivală cu un tânăr citind într-un palat Renascentist* este o compoziție savantă cu o profunzime compleșitoare ce se întinde pe trei registre, unul spre un subsol luminat de focul din șemineu, al doilea cu acces spre un parc ce se vede de sub niște arcade și, în dreapta, printre niște coloane elegante și, cel de sus, cu o deschidere a terasei spre cerul albastru, punctat de nori (Fig. 2). Cititorul, relaxat, așezat pe trepte, are ochii plecați pe paginile cărții ținute în mână. Lectura îl amuză și schițează un zâmbet discret. În prim-plan se află un câțel care privește atent spre exterior. În toată această atmosferă liniștită, intimistă, artistul își permite o glumă – sau inițierea unei narațiuni învăluite în mister – prin aninarea unei chei într-un cui, la o înălțime aproape inaccesibilă locatarilor, pe arcul de intrare în acel spațiu aerat. Ce caută o cheie într-un loc unde nu există uși? De ce este plasată atât de sus? Este aceasta cheia camerei unde Barbă Albastră își ascunsese soțiile ucise și unde nu trebuia să intre tânăra sa

proaspătă mireasă? Hoogstraten era, fără îndoială, un povestitor inspirat și jucăuș, un mehenghiu care voia să-și pună privitorii în dificultate, să-i facă să mediteze în fața picturilor sale „cu cheie”. O altă pictură, intitulată *Papucii*, prezintă prin trei uși deschise o vedere limitată dintr-o locuință contemporană, aparent simplă (Fig. 3): în prima odaie, cea de trecere sau de serviciu, în partea stângă se vede o mătură și o cârpă de praf; urmează o altă odaie, puternic luminată, în mijlocul dalelor pavimentului aflându-se „protagoniștii” lucrării – papucii – și, în sfârșit, odaia principală, unde se află o masă așternută cu o acoperitură de mătase, cu o carte deschisă și un sfeșnic în care se află o lumânare cam strâmbă, un scaun, iar pe perete, o prețioasă pânză datorată penelului lui Gerard ter Borch. Așa că acest interior nu era tocmai al unui burghez nevoiaș, ci al unuia cu posibilități. Și aici apare o cheie mare în broasca celei de-a doua uși de al cărei lanț atârnă alte trei chei. Ușile deschise și spațiile care se continuă, aparent, la nesfârșit impun mereu o aură de mister picturilor lui Hoogstraten. Motivul care dă titlul picturii, papucii, par un citat din celebrul dublu portret al Soților Arnolfini de Jan van Eyck, executat cu 200 de ani mai înainte: o pereche de papuci de lemn se află în prim-plan, în partea stângă, jos, a lucrării.



Fig. 2. Hoogstratten, *Vedere perspectivală cu un tânăr citind într-un palat Renascentist*, 1662–1667, Dordrecht Museum.



Fig. 3. Hoogstraten, *Papucii*, 1650–1675, Muzeul Louvru, Paris.

Hoogstraten fusese un temeinic învățăcel în atelierul lui Rembrandt. Acolo luase contact cu marea artă, aflase de măestrîi din vechime, le studiasse operele. Maestrul nu era prea interesat de naturi statice. A pictat, totuși, câteva, așa cum este cea cu *Păunii morți* (c. 1639) (Fig. 4), unde accede la un exercițiu de sugerare a spațialității: capul unuia dintre păuni depășește cadrul și pare că iese afară din ramă, spre privitor, și lăasă o umbră puternică. Dintr-o fereastră, o fetiță privește, fascinată, la nobilele păsări proaspăt vâdate. Oarecum în oglindă, Hoogstraten a pictat, după 30 de ani față de maestrul său, o *Natură statică cu păsări și pisică* (1669) (Fig. 5) unde, mica felină hulpavă se strecoară, tiptil, din întuneric, spre prada sigură ce i-o promite găina albă și dolofană sau cei doi porumbei așezați pe o balustradă de piatră. Dar preferatele lui Hoogstraten erau naturile statice cu scrisori, notițe, carnete și obiecte mărunte (piepten, briceag, foarfecă, pană de scris, șirag de mărgel, inclusiv medalia de aur cu efigia împăratului Ferdinand al III-lea) prinse între două sau trei curele ținute pe un panou (Fig. 6, 7). Aici a atins artistul perfecțiunea iluzionismului prin măiestria cu care a folosit lumina și umbrele care confereau tangibilitate pieselor componente și a perseverat în acest gen, chiar dacă el nu făcea parte din genurile majore apreciate de public. Când a venit la curtea habsburgică a adus, spre prezentare, trei picturi: un portret, o compoziție cu temă istorică și o natură statică. Aceasta din urmă l-a impresionat cel mai mult pe monarh, care a privit-o îndelung, stilul iluzionistic zăpăcindu-l pur și simplu, și a mărturisit, așa cum relata un elev al artistului, Arnold Houbraken: „Acesta este primul pictor care m-a păcălit! Și drept pedeapsă

pentru această înșelătorie nu-i voi returna lucrarea căci doresc să o păstrez pentru totdeauna și să o prețuiesc în raport cu valoarea sa”. Pe lângă faptul că era apreciat, artistul a fost și încurajat să persevereze în acest sens. După mai bine de 200 de ani, în Statele Unite ale Americii, doi pictori relativ monori, William Michael Harnett (1848–1892) și John F. Peto (1854–1907), au excelat în asemenea compoziții iluzioniste în care, pe o ușă sau un panou de lemn erau așezate, între niște șireturi ori panglici vechi, prinse în pioane sau cuie, plicuri timbrate, fotografii, cărți de vizită, ziare sau reviste, felicitări de Crăciun, notițe, chitanțe, invitații la banchet ori alt eveniment monden, carnețele, agende, câte o bancnotă mototolită etc.



Fig. 4. Rembrandt, *Natură statică cu păsuni morți*, 1639, Rijksmuseum, Amsterdam.



Fig. 5. Hoogstraten, *Natură statică cu găină și pisică*, 1669, Dordrecht Museum.



Fig. 6. Hoogstraten, *Natură statică iluzionistă*, 1664, Dordrecht Museum.

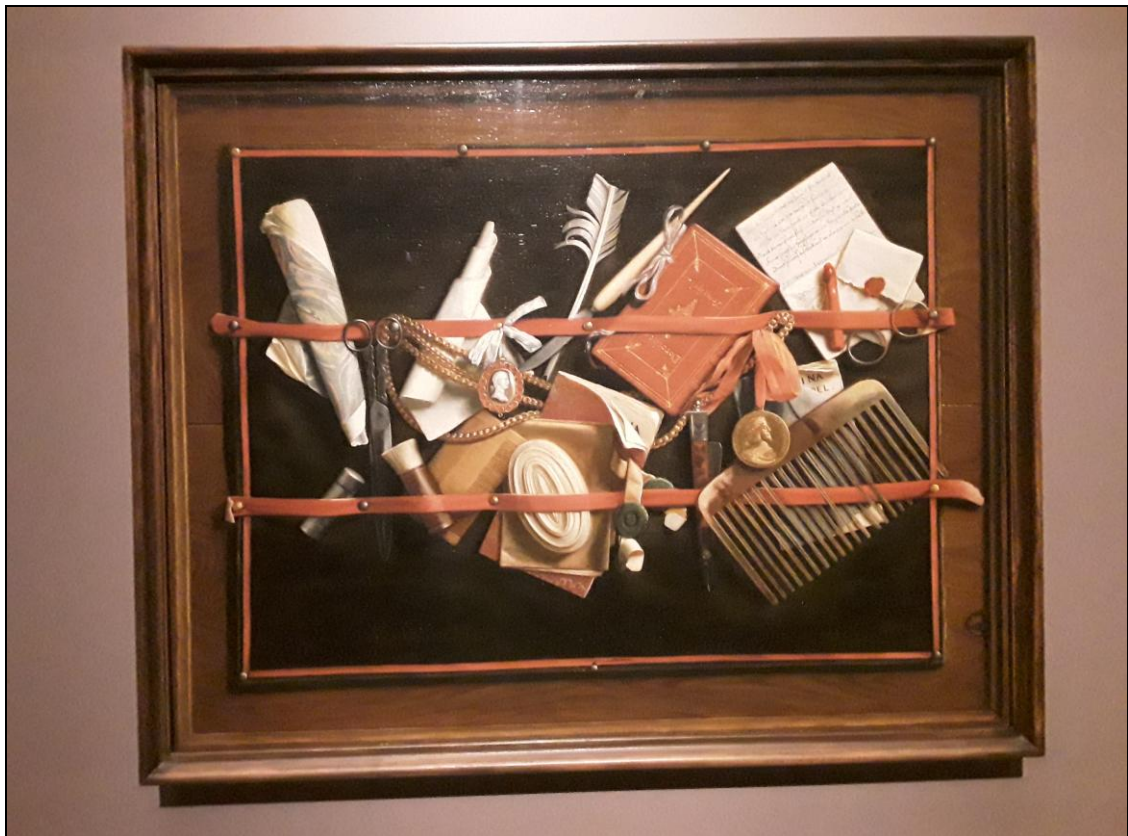


Fig. 7. Hoogstraten, *Panou cu scrisori*, 1666–1678, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

O lucrare foarte cunoscută din muzeul organizator este *Bătrân la fereastră* (Fig. 8), unde un moșneag bărbos, cu o căciulă de blană pe creștet, își ițește capul printr-un ochi al ferestrei cu geamuri rotunde, prinse în rame de plumb. Pe pervazul de piatră se află un mic flacon de sticlă cu corpul sferic, care lucește fascinant. Autorul și-a așternut inițialele și anul execuției, 1653, ca și când ar fi fost cioplite în piatra aceluia pervaz crăpat și zgâriat de vreme. În inventarul colecției imperiale se preciza că pictura a fost oferită fără ramă probabil în intenția de a fi plasată pe un perete și a-i accentua iluzionismul, ca și când acea fereastră și personajul s-ar afla în chiar acel spațiu. Pictura în *trompe-l'oeil* a fost foarte apreciată în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Mai mult, Hoogstraten a realizat o cutie în care, privind prin două găuri măiestrit plasate într-o parte și într-alta, se vede un interior olandez (Fig. 9). Dar, acel interior, mobilierul, pavimentul cu dale albe și negre, decorul, oglinda ce reflectă spațiile învecinate, ferestrele ce revelă strada și casele vecine, ușile deschise spre camerele următoare, piesele de îmbrăcăminte agățate într-un cui, cățelul cu ochi cercetători, totul este pictat plat pe pereții și pe fundul cutiei cu dimensiunile  $58 \times 88 \times 60,5$  cm și nu capătă volumetrie și fuga perspectivală necesară acesteia decât observându-le prin deschiderile ce le-a stabilit autorul. Pe capac e pictată o maternitate, mama și copilul, nuzi, așezați comod într-un pat cu perne mari și moi. Și aceste personaje sunt pictate deformat spre a fi vizionate dintr-un anumit unghi care le conferă dimensiunea reală. Aceste anamorfoze dovedeau o deosebită măiestrie și mare capacitate în a stăpâni perspectiva. Știința și arta se împleteau în operele sale! Chiar și astăzi, publicul privea, fascinat, această realizare de excepție, înghesuindu-se să-i vină rândul spre a se delecta cu arta înșelătoare a lui Hoogstraten, care se dovedea a fi un mare glumeț care știa să se joace și să producă asemenea jucării artistice (Fig. 10).



Fig. 8. Hoogstraten, *Bătrân la fereastră*, 1653, Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 9. Cutie cu vedere *perspectivală* asupra unui interior de casă olandeză, 1655–1660, facsimil, National Gallery of Art, Londra.



Fig. 10. Vizitatori uimindu-se privind în cutia cu interiorul olandez, foto ASI, 3 dec. 2024.

Nu ne-am oprit asupra compozițiilor lui Rembrandt, fie ele portrete de burghezi bogați (*Agatha Bas*; *Joris de Caullery*) sau de anonimi (*Portret de bărbat în costum oriental*; *Fată la fereastră*; *Portretul unui cleric*), fie autoportrete sau chipuri ale membrilor familiei sale (*Saskia van Uylenburgh în costum de păstorită din Arcadia*; *Fiul artistului, Titus van Rijn, citind*), fie figuri alegorice (*Junona*; *Minerva*) sau biblice (*Sf. Ioan Botezătorul predicând*; *Judit la banchetul lui Holofernes*; *Sarah așteptându-l pe Tobias*; *Sfânta Familie*) pentru că toate acestea sunt mult prea cunoscute și adesea comentate cu mare competență. A fost, însă, ocazia de a organiza un mare eveniment prin aducerea, pentru prima dată la Viena, a unui număr atât de mare de picturi ale maestrului din Amsterdam, provenind din multe muzee ale lumii (Fig. 11). Aici Rembrandt era doar rapelul pentru evidențierea talentului și măiestriei discipolului celui mai strălucit pe care l-a avut. Lecția magistrului era evidentă în creația învățacelui, dar și emulația ce s-a născut în sufletul acestuia care a voit să-și întrecă dascălul și, în privința picturii iluzioniste, a reușit cu prisosință.



Fig. 11. Imagine din expoziție cu lucrări de Rembrandt, foto ASI, 3 dec. 2024.

Chiar dacă pe afiș Samuel van Hoogstraten era scris, din respect, cu caractere mai mici, sub acela al lui Rembrandt, totuși, eroul principal al expoziției *Culoare și iluzie* de la Kunsthistorisches Museum era discipolul a cărui operă magistrală era adunată și pusă în valoare, spre bucuria publicului larg pentru care numele său nu este prea cunoscut, alături de cel al altor mici maeștrii ai Secolului de Aur al artei olandeze.

Adrian-Silvan Ionescu

## Expoziția *Gauguin Unexpected*, Kunstforum Wien, 3 oct. 2024 – 19 ian. 2025

La Kunstforum Wien, elegantul spațiu expozițional deținut de Bank Austria în centrul capitalei, a fost organizată o mare retrospectivă Gauguin cu lucrări ce proveneau din multe muzee și colecții americane, europene și locale (Fig. 1).



Fig. 1. Kunstforum Wien, foto ASI.

Într-un discurs didactic, opera marelui artist francez a putut fi admirată de la primele manifestări, oarecum timide, făcute în perioada de tatonări sub influența impresionismului până la desprinderea de orice inhibiții și eliberarea formelor de expresie care l-au plasat pe artist în plin modernism. Picturile sale în care formele erau gărnuite cu viguroase contururi negre și petele de culoare erau plate au influențat pe confracții care s-au intitulat Nabis – Vuillard, Ranson, Bonnard – fără ca Gauguin să li se alăture și fără a se înregimenta.

Din perioada sa de început, în expoziție putea fi văzut un *Peisaj cu plopi* din 1875 (Indianapolis Museum of Art) care nu îl deosebea cu nimic de barbizoniști și nu anunța pe marele înnoitor al limbajului plastic: un colț de natură cuminte, cu arbori svelți, nuanțe de verde profund și un cer gri neutru (Fig. 2). La fel de banală este și compoziția *Patinatori în Parcul Frederiksberg* (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga) din perioada petrecută cu familia în Danemarca: un ochi de gheață pe care alunecă niște siluete indistincte, în mijlocul unei zone cu arbori seculari în nunațe calde de brun-roșcat, cu ramuri puțin spuzite de chiciură (Fig. 3). Acestea sunt demne exemple pentru a-l eticheta pe Gauguin drept „surprinzător” așa cum îl recomanda afișul expoziției.

Abia în sălile următoare se revele maestrul din Pont Aven și apoi din Tahiti în toată originalitatea sa. *Clăi de fân în Bretania*, 1890 (National Gallery of Art, Washington, D. C.) îl prezentau pe plastician exact în perioada sa de maturizare artistică, de găsim a propriului stil (Fig. 4). Totul s-a simplificat, s-a curățat de amănunte, frunzișul nu mai freamătă, cerul nu mai este străbătut de nori pufoși, petele de culoare sunt aplicate plat, aproape decorativ, fără volume, fără vibrație. Artistul nu mai ieșea în *plein-air*, ca la începuturile sale, ci lucra din amintire și compunea liber colțurile de natură fără a avea motivul în fața ochilor. De aceea și rezultatul era altul, pentru că pictorul nu mai era robul naturii copleșitoare, ci chiar creatorul ei, din propria imaginație și experiență de observator. Gauguin descoperise sintetismul!



Fig. 2. *Peisaj cu plopi*, 1875, ulei pe pânză, Indianapolis Museum of Art.



Fig. 3. *Patinatori în Parcul Frederiksberg*, 1884, ulei pe pânză, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

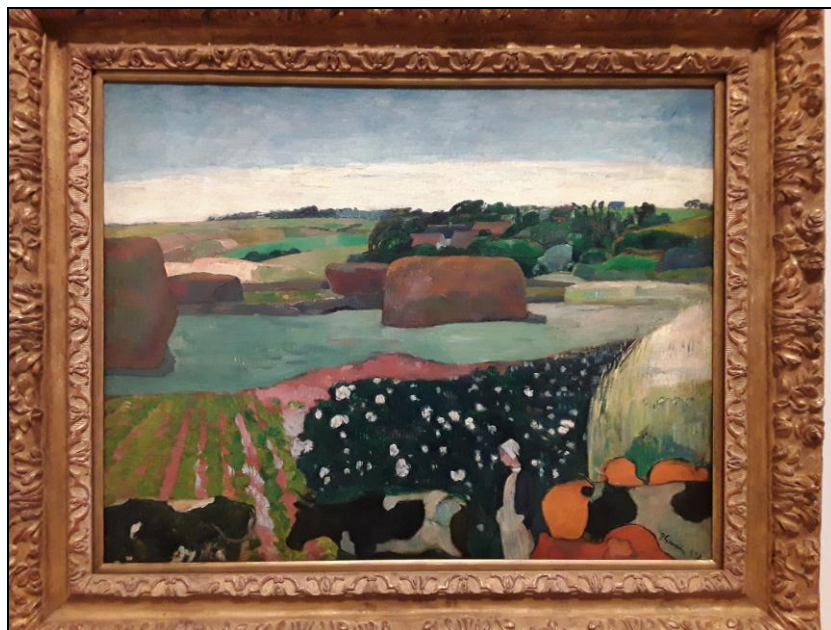


Fig. 4. Clăi de fân în Bretania, 1890, ulei pe pânză, National Gallery of Art, Washington, D. C.



Fig. 5. Femeie cu mango, lemn policrom, 1887–1891, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Dar, descătușarea de modele, de limbajul – vetust în ochii artistului – plasticii europene s-a produs abia după ce a cunoscut lumina, vegetația luxuriantă și civilizația simplă, trăind în completă comuniune cu natura din Mările Sudului. Picturile din acea perioadă sunt prea binecunoscute spre a le mai comenta, iar în expoziție erau suficiente pentru ca vizitatorul să își facă o idee și să înțeleagă trăirile profunde și entuziasmul lui Gauguin. Dar, pe lângă pictură, el a executat în acea perioadă și multă sculptură în lemn, ceramică și xilogravură. Un basoreliev policrom (*Femeie cu mango*) (Fig. 5) și masca în bronz a unei tahitiene erau exemple elocvente în acest sens. A învățat limba tahitiană, ajutat și de Tehemana, o „vahine” (tovarășă de viață) de 13 ani.

Într-un ciclu de xilogravuri a ilustrat vechi legende antice sau fragmente din *Biblie* folosind fizionomiile localnicilor și peisajul specific. Din *Suita Volland* – numită așa pentru că negustorul Ambroise Volland a pus-o în circulație pe piața de artă – figurau câteva stampe: *Răpirea Europei* (Fig. 6), *Eva*, *Mișcare*.



Fig. 6. Răpirea Europei, Suita Vollard, 1888–1899, colecție particulară.

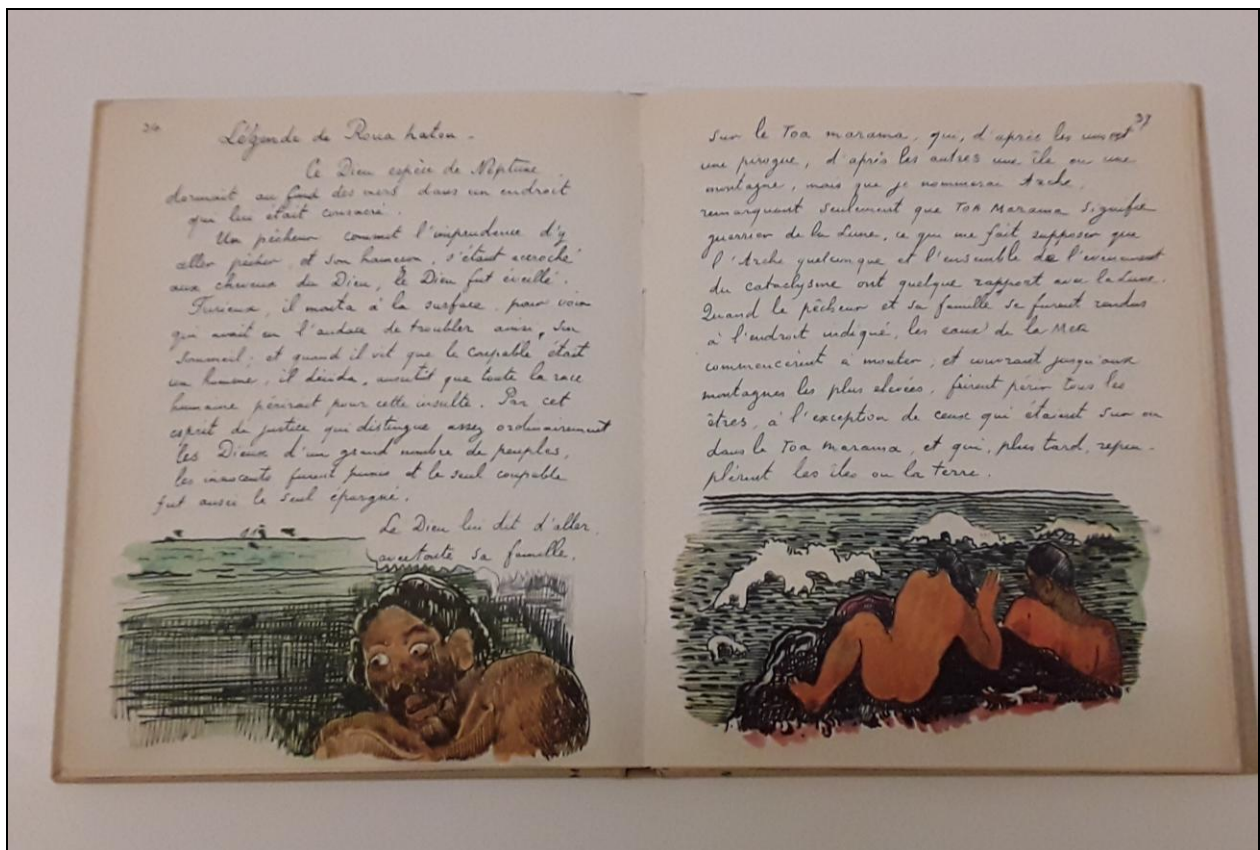


Fig. 7. Ancien culte mahorie, facsimil al manuscrisului, Muzeul Louvru.

Gauguin s-a manifestat și ca folclorist și etnolog amator, apoi ca autor. *Ancien culte mahorie (Vechiul cult maori)* este un manuscris, abundent ilustrat, în care sunt relatate miturile polineziene. La baza acestei opere unicitate stătea jurnalul, din 1837, al unui diplomat belgian, Jacques-Antoine Moernhout, pe care pictorul îl editează, în Tahiti, între 1892 și 1893, pentru propria plăcere și pentru a înțelege mai bine civilizația băștinașilor care îl fascina. Textul în limba franceză era dublat și de textul în limba locală, scris, evident, cu caractere latine, ceea ce limbă neavând alfabet sau scriere ideografică. Pe o masă se afla un facsimile al manuscrisului pe care orice vizitator îl putea răsfoi în voie (Fig. 7). Originalul este păstrat la Muzeul Louvre. Un alt manuscris facsimilat spre bucuria vizitatorilor era *Rancontars de Rapin*, scris în 1902, în Atuona. Acesta era un manifest al artei moderne în care Gauguin milita pentru libertatea de expresie artistică și împotriva rigidității criticii de artă insensibile la schimbări, la înnoiri. Această valoroasă lucrare se află în patrimoniul unei importante instituții britanice, Courtauld Institute of Art din Londra.

Expoziția *Gauguin surprinzătorul*, de la Kunstforum Wien, a reprezentat un important eveniment al capitalei austriece prin care complexa operă a marelui artist francez a fost prezentată, sistematic și sintetic, prin lucrări reprezentative pentru întreaga sa creație.

Adrian-Silvan Ionescu

### Simpozionul științific cu participare internațională *Armata Română pe fronturile celui de-al Doilea Război Mondial (1941–1945). 80 de ani de la încheierea ostilităților*, Pitești, 24–25 iulie 2025

În intervalul 23–25 iulie 2025 am fost invitat să particip la Simpozionul științific cu participare internațională „Armata Română pe fronturile celui de-al Doilea Război Mondial (1941–1945). 80 de ani de la încheierea ostilităților”, organizat de Depozitul Central de Arhivă „General Grigore Constandache” din Pitești.



Fig. 1. Fotografia de grup a participanților.

Evenimentul era ocazionat de celebrarea Zilei Arhivelor Militare de pe 26 iulie căci, la această dată, în 1920, s-a decis constituirea unei asemenea instituții de teaurizare a documentelor emise de Ministerul de Război și de diversele mari unități ale Armatei Române. Astfel, în 2025, sunt serbați cei 105 ani de la înființarea Arhivelor Militare.

Lucrările sesiunii s-au desfășurat, pe 24 iulie, în Aula Centrului Universitar Pitești. La deschiderea sesiunii au rostit alocuțiuni de salut colonelul dr. Liviu Corciu, directorul Arhivei Militare Naționale Române, col. (rez.) dr. Vitalie Ciobanu, directorul Agenției pentru Știință și Memorie Militară din Chișinău, conf. univ. dr. Constantin-Augustus Bărbulescu, decanul Facultății de Teologie, Litere, Istorie și Arte din Centrul Universitar Pitești și col. Cătălin Nichita, comandantul Depozitului Central de Arhivă din Pitești.

În scurta pauză care a urmat, oaspeții în număr foarte mare au fost invitați pe treptele Centrului Universitar la o fotografie de grup. După care au început lucrările sesiunii științifice unde au fost prezentate comunicări ce trebuiau să se încadreze în exact zece minute, spre a putea ca fiecare vorbitor să-și aibă spațiul său de manifestare. Am prezentat comunicarea *Aminiri din război ale unui ofițer de rezervă: arhitect Silvan Ionescu*, bazată pe notele memorialistice ale tatălui meu. Alocuțiunea mea s-a bucurat de succes și a stârnit interesul asistenței care, după încheierea lucrărilor, s-a arătat interesată de a afla mai multe amănunte, în special participanții din Republica Moldova.



Fig. 2. Prezidiul simpozionului.

Partea a doua a lucrărilor simpozionului s-a desfășurat, după prânz, începând de la orele 16, în același spațiu fastuos al Aulei, ale cărei uși erau străjuite de doi militari din Regimentul nr. 30 Gardă, îmbrăcați în uniforma de mare ținută și cu săbiile scoase. În acest nou segment au fost făcute recenzii la volume cu tematică aferentă subiectului general al manifestării, recent apărute. S-au evidențiat prezentările făcute de colonel (retragere) Remus Macovei a cărții sale *Corifeii Armatei populare*, unde evidenția (și ridiculiza!) slaba sau inexistentă pregătire militară a majorității generalilor din perioada de început a R.P.R. când erau îmbrăcați în uniformă doar membrii de partid de încredere, foști meseriași fără educație; colonelul (rezervă) Florian Ciocan s-a ocupat de eleganta reeditate din anii 80 a lucrării *Războiul României 1916–1918*; dr. Alin Spânu a laudat valoarea lucrării *Operațiunea 60.000: retragerea trupelor germane și române din Crimeea sau succesul unui eșec*, de Andreea Atanasiu Croitoru și Dan-Dragoș Sichigea; *Monografia Depozitului Central de Arhivă*, vol. III, a fost analizată de col. (rtr.) prof. univ. Alexandru Oșca, iar col. (rtr.) prof. univ. Petre Otu a apreciat la superlativ volumul *Armata Română pe fronturile celui de-al Doilea Război Mondial (1941–1945). 80 de ani de la încheierea ostilităților* (Ed. Centrului Tehnic-editorial al Armatei, București, 2025, 814 p. + il.), coordonat de Liviu Corciu, Iulian-Stelian Boțoghină, Marius-Marian Olteanu și Doina Anghel, între ale cărei coperti au fost adunate, în mod salutar și cu anticipație, comunicările de la simpozionul despre care tratăm.

În hol era o expoziție de carte, cu vânzare, a Editurii Militare și a Editurii Prospexi din Dorohoi.



Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu prezentându-și comunicarea, foto Alin Spânu.



Fig. 4. Ceremonia militară din data de 25 iulie 2025.

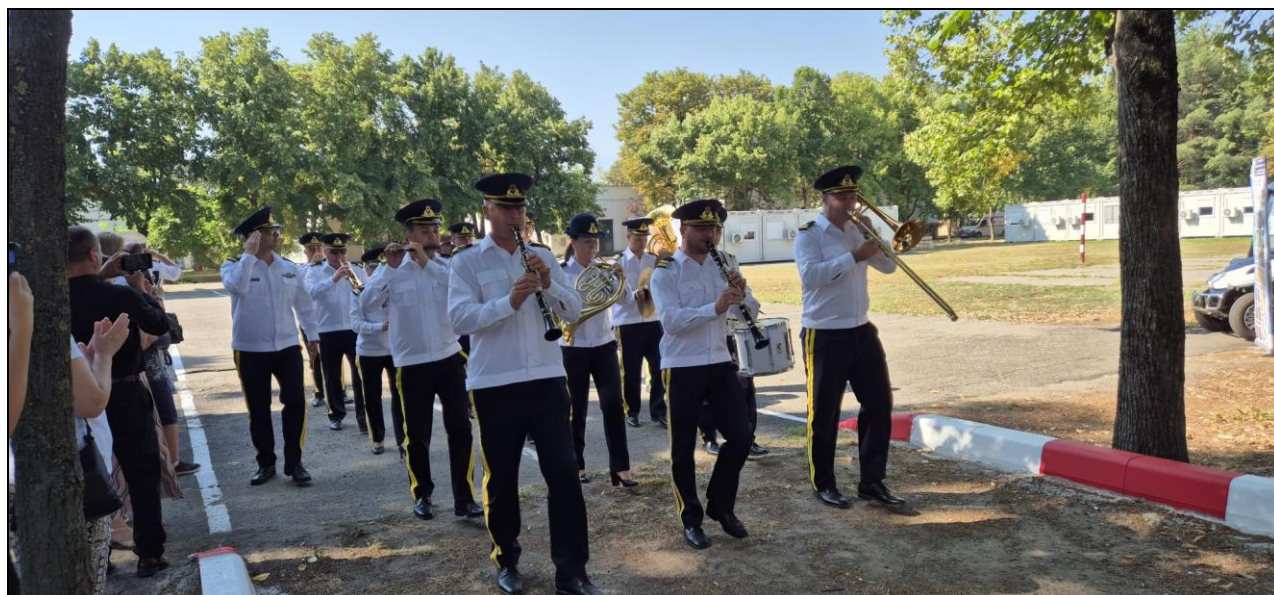


Fig. 5. Defilarea fanfarei.

Atenți la valoarea de document istoric a evenimentului, gazdele au invitat oaspeții să își noteze impresiile în Cartea de Onoare a Depozitului Central de Arhivă „General Grigore Constandache”.

A doua zi, vineri 25 iulie, pe platoul din mijlocul unității unde se află Depozitul Central de Arhivă s-a desfășurat o impunătoare ceremonie militară la care au participat oficialități civile și militare. După ce comandantul Depozitului Central a dat raportul unui superior și trecerea în revistă a trupelor, s-a intonat, după cuviință, Imnul Național. Apoi, domnul col. Corciu a înmănat mai multe medalii angajaților civili și militari ai Depozitului Central care s-au evidențiat în activitatea de arhivare a prețioaselor documente. Ceremonia s-a încheiat cu parada trupelor care au mărșăluit pe fondul muzical asigurat de Fanfara Reprezentativă a Armatei.

Oaspeții au fost invitați să viziteze sediul Depozitului Central și să admire ordinea și disciplina care domneau acolo precum și dotările de ultimă oră ale instituției care facilitează căutarea documentelor și metodele de arhivare.

Participarea la Simpozionul științific „Armata Română pe fronturile celui de-al Doilea Război Mondial (1941–1945). 80 de ani de la încheierea ostilităților” a fost un bun prilej de a cunoaște niște specialiști de frunte ai migăloasei meserii de arhivist și de reînnoire a unor vechi și prețioase cunoștințe.

Adrian-Silvan Ionescu