

# MODERNITATEA LUI AMAN\*

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

## **Résumé**

Dans l'histoire de la plastique roumaine, Theodor Aman est le premier artiste moderne dans le véritable sens du mot. Par sa vie et son activité, il a influencé et a rendu plus rapide l'ouverture des arts, dans les Principautés Unies, vers la modernité, tout en marquant, en même temps, l'évolution ultérieure du mouvement institutionnel jusqu'à l'éclat de la Grande Guerre.

Né le 20 mars 1831, en pleine renaissance nationale, dans la famille d'un riche marchand ennobli, Aman a produit une véritable révolution pour son époque par le choix d'une carrière artistique, inconcevable aux yeux de la conservatrice société locale. Il fut l'artiste roumain le plus cultivé de son temps, non seulement par son éducation systématique de spécialité à Paris, mais aussi par ses lectures des classiques et des modernes. Il avait une bibliothèque riche et il aimait la musique. Il avait été accepté avec quelques oeuvres au Salon Officiel et il s'était fait remarquer à Paris en tant que premier illustrateur de la Guerre de Crimée avec une toile de grandes proportions, *La bataille d'Oltenitsa*, offerte au sultan Abdul Medjid. Toute sa vie, il a préféré la thématique historique et il a créé une suite d'ouvrages inspirés par la vie glorieuse du prince régnant Michel le Brave ou par des poèmes et des nouvelles historiques appartenant à des écrivains roumains prestigieux. Mais, dix ans après l'Union des Principautés Roumaines, en 1859, l'intérêt pour la peinture historique a perdu de son intensité autant pour le grand public que pour les officialités. Aman s'est orienté alors vers le paysage, la nature morte, la scène de genre ayant une thématique mondaine ou rurale. Mais il reste le portraitiste le plus important de son époque, en renouvelant la manière d'approche du genre et en étudiant la psychologie du modèle, à la différence d'autres artistes locaux qui ne l'avaient pas fait. En 1864, il fonde l'École des Beaux-Arts dont il devient le premier directeur. Il cumulait la direction de cette institution d'enseignement artistique supérieur avec celle de directeur de la Pinacothèque de Bucarest. Un an plus tard, il dresse le règlement d'organisation de l'Exposition de Artistes Vivants qu'il va présider pendant une décennie.

Depuis son retour des études, en 1857, et jusqu'à sa mort, survenue en 1891, Theodor Aman a été l'animateur de la vie artistique bucarestoise et nationale. Pourtant, il reste une figure singulière et d'exception dans l'art roumain du XIX<sup>e</sup> siècle. Innovateur, admirable pédagogue, judicieux théoricien, personnalité du type renaissance par ses multiples passions et applications artistiques (à côté des activités plastiques, dont il était le maître absolu sur plusieurs techniques – peinture de chevalet et monumentale, en aquarelle, huile, encaustique, dessin, gravure, sculpture décorative – et genres – portrait, paysage, nature morte, scène de genre et composition historique – il était aussi un connaisseur de la poésie et de la musique, il était un doué violoncelliste et organisateur, dans son atelier, de concerts d'une grande tenue), Theodor Aman fut, par excellence, le premier artiste moderne du pays roumain.

**Keywords:** historical painting, genre painting, portrait, etching, School of Fine Arts.

Theodor Aman este primul artist modern în adevăratul înțeles al cuvântului din istoria plasticii românești. Prin viața și activitatea sa, el a influențat și a grăbit deschiderea spre modernitate a artelor în Principatele Unite marcând, în același timp, evoluția ulterioară a mișcării instituționale până la izbucnirea Războiului cel Mare.

---

\* O variantă redusă și neilustrată a acestui studio a apărut în catalogul expoziției *Theodor Aman, pictor și gravor* organizată la Muzeul Național Cotroceni în intervalul martie – mai 2011.

Acum, la 180 de ani de la naștere și la 120 de ani de la trecerea în eternitate – și după 20 de ani de la schimbarea ideologiei partidului unic sub care era abordată creația sa până în 1989 – biografia și opera sa se cer analizate fără comandamente partizane, în afara interpretărilor de clasă pe care i le-au arogat, mai bine de jumătate de veac, exegeții materialist-dialectici.

Născut în zorii renașterii naționale, pe 20 martie 1831, în familia unui bogat negustor, căftănit în 1818, de Ioan Vodă Caragea, ca serdar – unul dintre rangurile celei de-a treia clase boierești<sup>1</sup> – Aman a produs o adevărată revoluție pentru epoca sa prin îmbrățișarea unei cariere artistice, de neconceput în ochii conservatoarei societăți locale, abia desprinsă din amorteala fanariotă a portului giubelei și ișlicului. El însuși boierit<sup>2</sup> pe când se afla încă la Paris, în 1856<sup>3</sup>, de domnitorul Barbu Știrbei, cel care știa să aprecieze și să răsplătească eforturile de afirmare și succesele supușilor talentați, proaspătul pitar Aman nu a făcut paradă de titlul său, continuând să se comporte normal, dar boierește, ca și până atunci. Fără a-și renega originile și averea – care, în tinerețe, i-au asigurat un trai îmbelșugat și o totală independență economică – artistul a translat noblețea conferită prin descendență și rang spre o noblețe a spiritului, reușind să se poarte ca un senior al artelor. (Fig. 1) Casa construită, în 1869, în stil pompeian<sup>4</sup> și atelierul său erau un loc monden ce atrăgea protipendada<sup>5</sup>. Nu era gândit, exclusiv, ca un spațiu de lucru ci, mai ales, ca un templu al artelor unde rafinații să găsească un mediu agreabil pentru comunicare intelectuală, o bibliotecă bine garnisită<sup>6</sup>, o muzică plăcută și o gazdă ce-și construise viața pe precepte eminent estetic. (Fig. 2) Așa cum îl caracteriza Tzigara-Samurcaș „Atelierul său (...) era singurul centru artistic în care se aduna elita bucureșteană a timpului.”<sup>7</sup>

De sânge amestecat – tatăl, Dimitrie Dimo, poreclit Aman, era cuțovlah iar mama, Despina (alintată Pepica), născută Paris, era grecoaică<sup>8</sup> – pictorul a fost un mare și bun

---

<sup>1</sup> Theodora Rădulescu, *Sfatul domnesc și alți mari dregători ai Țării Românești din secolul al XVIII-lea*, București, Direcția Generală a Arhivelor Statului, 1972, p. 451.

<sup>2</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență, S 25 (2)/CXCV.

<sup>3</sup> Înștiințarea că a fost ridicat la rangul de pitar și că i s-a acordat și o gratificație de 200 de galbeni i-a fost adusă la cunoștință, printr-o notiță redactată în franceză, de George B. Știrbey, fiul cel mare al domnitorului care, la acea vreme, deținea funcția de ministru de război al Valahiei. El însuși mare amator de artă – și deja posesor al unei lucrări ce artistul i-o făcuse cadou în luna martie 1856 (cf. BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență, S 25 (1)/CXCV) va ajunge, mai târziu, un vestit mecena pentru oamenii de cultură printre alții fiindu-i protector și gazdă sculptorului Jean-Baptiste Carpeaux în ultimele opt luni de viață ale acestuia (cf. Gabriel Badea-Păun, *Mecena și comanditari, artă și mesaj politic*, București, 2009, p. 32-35).

<sup>4</sup> C.B. <Cesar Bolliac>, *Sântul Theodor la Aman*, în *Trompeta Carpaților* no. 1112/21 Februariu 1874; Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984, p. 132-133.

<sup>5</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Casa Aman, templu al muzelor*, în Gabriela Braun, Ana Andreescu, Cătălin Belu, Mariana Iova, Luana Troia, *Centenar Biblioteca „Alexandru și Aristia Aman” – Valori bibliofile în Patrimoniul Cultural Național. Cercetare, valorificare*, Craiova, 2008, p. 155-161.

<sup>6</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Aman, I varia 6, lista cărților rămase de la Theodor Aman, întocmită de soția sa, Ana Aman: „Cărți care sunt în Bibliotecă/ Les confessions <par Jean-Jacques Rousseau>/ Voltaire/ Corneille/ Racine/ Schiller, Theatre/ Bulos, traité de perspective/ Molière/ Mythologie pittoresque/ Musée Vatican/ Dictionnaire des Beaux Arts/ Le Rime de Petrarca/ Oeuvres de Vertot/ 2 volume Vertot/ Le Rime de Petrarca <sic>/ Descartes/ Alfieri, opera/ Galerie de San Bruno/ Milton, Paradis perdu/ Cassagne, traité d'aquarelle/ Oeuvre de Massillion/ 1 volum Molière/ 2 volume Molière/ L'Odyssée d'Homer/ Istoria Moldo Roumaine/ oeuvres de Massillion <sic>/ <Magazin Istoric pentru> Dacia 4 volume.”

<sup>7</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, Ediție îngrijită de C. D. Zeletin, București, 1987, p. 273.

<sup>8</sup> C.S. Nicolăescu-Plopșor, *Obârșia familiei Aman*, în *Arhivele Olteniei*, nr. 5/ianuarie-februarie 1923, p. 8, 10; N. Iorga, *Corespondența lui Dimitrie Aman, negustor din Craiova (1794-1834)*, București, 1913, p. II; *idem*, *Tatăl pictorului Aman*, în *Drum drept* nr. 1/1916, p. 3; Paul Rezeanu, *Din nou despre familia Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991*, București, 1991, p. 17-18; Mihai Sorin Rădulescu, *Theodor Aman – legături genealogice*, în *Ibidem*, p. 25-26; Gabriela Braun, Tudor Nedelcea, Maraina Leferman, Toma Rădulescu, *Familia Aman*, Craiova, 2003, p. 5-6.



Fig. 1. Theodor Aman, portret fotografic cu intervenții de acuarelă, c. 1850, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 2. L'Artiste dans sa famille, creion, Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe (în continuare BAR, C.S.).

român, ce a contribuit esențial la înălțarea spirituală a poporului în sânul căruia se născuse. Era, de altfel, și cel mai cultivat artist român al timpului său<sup>9</sup> nu numai prin educația sa sistematică de specialitate desăvârșită la Paris ci și prin lecturile din clasici și din moderni – dar și din proaspăt-apărutele volume de istorie națională –, prin cultura vizuală și muzicală pe care le acumulase în timpul studiilor dar și după aceea, de-a lungul întregii vieți.

Revenit în patrie, în 1857, de la studiile urmate la École des Beaux-Arts sub îndrumarea lui Michel Martin Drolling și François Edouard Picot, el se întorcea deja ca o personalitate cunoscută a penelului. Și aceasta nu numai în țara natală – pentru care deja executase o importantă pictură cu subiect istoric național, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, pe care o și litografiase în Institutul de Arte Grafice Lemercier (Fig. 3) – ci chiar în Europa acelei vremi, dominată de spiritul franțuzesc după afirmarea celui de-al Doilea Imperiu ca o mare putere continentală în urma victoriilor pe câmpul de luptă de la Sevastopol și a Păcii de la Paris ce pusese capăt recentului Conflict Oriental. Aman fusese deja acceptat cu câteva lucrări la Salonul Oficial și se remarcase în Orașul Luminilor ca prim ilustrator al Războiului Crimeii, figurând cu o pânză de proporții – *Bătălia de la Oltenița* (și ea litografiată, fig. 4) – în colecția de pictură a sultanului, la Dolmabahçé Sarayı<sup>10</sup>, și beneficiind de o distincție din partea măritului padișah Abdul Medjid, râvnitul Ordin Medjidie.

Ce găsea în țară în domeniul artistic? Doar un număr restrâns de pictori – doi dintre ei, Constantin Lecca și Carol Wahlstein, foștii săi profesori de desen de la Școala Centrală din Craiova și, respectiv, de la Colegiul Sf. Sava – care onorau cererile unei clientele interesată exclusiv de portret. Cei deja amintiți, precum și Anton Chladek și Carol Szathmari, erau tributari eminamente stilului miniaturistic al deceniilor trei și patru ale veacului, când portretul se impusese ca gen de șevalet, acceptat și agreat de înalta societate, pe atunci totalmente lipsită de gust și interesată mai mult de valorile de reprezentare ale acelor cadre – profuzia de bijuterii și decorații, texturile fine ale veșmintelor, o paradă deșănțată de elemente în care să fie citită averea și statutul înalt al modelului – decât de calitățile plastice<sup>11</sup>. Lecca abordase, ce-i drept, și tematica istorică<sup>12</sup> elaborând câteva pânze ce făcuseră impresie în epocă, deși mai mult pentru mesajul lor patriotic, care coincidea cu năzuințele de unitate și libertate ale conaționalilor luminați.

Pe lângă aceștia, în București se mai aflau doi artiști, apropiați ca generație, cu studii în străinătate, purtători ai unei viziuni novatoare asupra plasticii și cu aspirații comune cu acelea ale lui Aman. Este vorba de Gheorghe M. Tattarescu, absolvent și medaliat al Academiei San Luca de la Roma<sup>13</sup> și Petre Alexandrescu, format succesiv la Viena, Roma și

<sup>9</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, SCIA, nr. 3-4/iulie-decembrie 1956, p. 93.

<sup>10</sup> Dr. C. I. Istrati, *Teodor Aman. Biografie*, București, 1904, p. 10-22; Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman*, București, 1908, p. 14-24; Oscar Walter Cisek, *Aman*, Craiova, 1931, p. 5-6, 18-19; G. Oprescu, *Pictorul T. Aman*, Cernăuți, 1924, p. 9-10; idem, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 171-172; idem, *Locul lui Theodor Aman*, (v.n.9) p. 95-96; Radu Bogdan, *Theodor Aman*, București, 1955, p. 26-28, 116, 123; idem, *Theodor Aman în cultura românească*, în volumul *Reverii lucide*, București, 1972, p. 242; Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri și imagini*, București, 2001, p. 128-134; idem, *Theodor Aman și Războiul Crimeii*, în Lucian Leuștean, Maria Magdalena Székely, Mihai-Răzvan Ungureanu, Petronel Zahariuc (coordonatori), *În Onoarea Ioan Caproșu*, Iași, 2002, p. 407-437.

<sup>11</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Portretistica în secolul al XIX-lea românesc*, în catalogul expoziției *Chipuri de altădată. Portretistica în secolul al XIX-lea românesc*, MNIR, ianuarie-martie 1991, p. 3-5; idem, *Pictori străini pe meleaguri românești*, în Ileana Căzan, Irina Gavrilă (coordonatori), *Societatea românească între modern și exotic văzută de călători străini (1800-1847)*, București, 2005, p. 286-346; idem, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 63.

<sup>12</sup> Barbu Theodorescu, *C. Lecca*, București, 1969, p. 15-16, 54-55; Paul Rezeanu, *Constantin Lecca*, București, 2005, p. 45-46.

<sup>13</sup> Jacques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și veacul său*, București, 1955, p. 25-88.



Fig. 3. Ultima noapte a lui Mihai Viteazul, litografie, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.



Fig. 4. Bătălia de la Oltenița, litografie de Carl Lanzedelli, variantă micșorată după stampa executată la Lemercier în Paris, BAR, C.S.

Paris<sup>14</sup>. Aceștia i-au fost secundanți de nădejde în efortul de fondare a unei instituții de învățământ artistic superior în România. Și au mai avut un punct comun: toți trei erau fervenți unioniști și elaboraseră, independent unul față de altul și la date diferite, câte o alegorie dedicată idealului țării lor<sup>15</sup>: Tattarescu pictase, în Italia, marea compoziție *Deșteptarea României* (numită, în epocă, *Renașterea Națională*)<sup>16</sup> – pânză pe care o dăruise domnitorului Barbu Știrbei și care constituise una dintre cele două prime lucrări (cealaltă aparținea lui Petre Alexandrescu) din inventarul proaspăt-înființatei Galeriei de Tablouri din capitala Țării Românești<sup>17</sup> –, apoi *Unirea Principatelor*, ce a fost litografiată de August Strixner în atelierul lui G. Wonneberg; Petre Alexandrescu adusese, în 1856, de la Paris pictura *Unirea Principatelor*, ce avea să fie și ea litografiată doi ani mai târziu și difuzată în tiraj de masă<sup>18</sup> și tot la Paris finisase Aman o compoziție cu același titlu, *Unirea Principatelor* ce, la revenirea sa la Craiova, în vara lui 1857, a fost apreciată de Gheorghe Chițu în paginile gazetei locale, „Oltul”, unde îi făcea autorului o elogioasă prezentare și-i lăuda succesele<sup>19</sup>.

În 1859, Aman înaintează la Eforia Școalelor o propunere de înființare a unei școli de arte<sup>20</sup> la care Vasile Boerescu, directorul instituției, aprobând inițiativa, îl invită pe petent să prezinte un proiect în acest sens. Dat fiind că arhiva este incompletă, nu se știe dacă Aman a răspuns pe moment acestei invitații dar, în ianuarie 1861, revine cu o nouă cerere în care solicită să-i fie dat un spațiu unde să construiască un imobil în care să deschidă o școală de pictură pe care să o coordoneze personal. Ceea ce sugera el nu era chiar o școală de stat ci un atelier particular, după modelul celor existente la Paris, în care maeștri recunoscuți îndrumau învățăceii talentați ce, mai târziu, le deveneau emuli.<sup>21</sup> El plănuia ca acel edificiu să devină una dintre atracțiile orașului, așa cum preciza în document: „Dorința mea a fost și este de a înființa în România începuturile unei Școli de pictură, care progresându cu timpul, să devie o școală Națională și mare la care străinii să vie să caute perfecționarea și mărirea lor.

Pentru scopulu acesta viu a ruga Onorabila Adunare se bine-voiască se'mi acorde în dosulu Episcopii unu localu, ca să pociu organiza unu atelieru de pictură și sculptură unde

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 88; Acad. G. Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R. – Secolul XIX*, București, 1958, p. 97; Adrian-Silvan Ionescu, *Petre Alexandrescu, plasticianul care a renunțat la artă pentru o femeie*, în Adrian-Silvan Ionescu, *Portrete în istoria artei românești*, Norresundby, 2001, p. 36-37; Remus Niclescu, *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în RRHA, BA, tome XLIII/2006, p. 106.

<sup>15</sup> *Lupta artiștilor plastici pentru Unirea Țărilor Române*, Antologia imaginilor de A. Corbu, cuvânt înainte de P. Constantinescu-Iași, București, 1959, p. 5-6.

<sup>16</sup> Jacques Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 68-81.

<sup>17</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *De la Galeria de Tablouri la Pinacoteca Națională*, în *Revista istorică*, Tom XIII, nr. 1-2/ianuarie-aprilie 2002, p. 151-152.

<sup>18</sup> ANIC, MCIP, Țara Românească, dosar 265/1851, f. 2-86; Acad. G. Oprescu (coordonator), Ion Frunzetti, Mircea Popescu (redactori), *op. cit.*, p. 97.

<sup>19</sup> „Oltul, Jurnal Politic-Litterariu” no. 20/9 Iulie 1857: „Zilele acestea a venit de la Paris aici – în orașul său natal – D. Teodor Aman, artist în pictură, unde socotește a rămâne mai mult timp. D. Teodor Aman a avut onoarea a fi priimit și anul acesta la expozițiunea permanentă de tablouri din Paris, cu două opera ale sale originale: un cap de țigan din România și un bivuac de zuavi în Crimeea. (...) Asemenea a mai lucrat D-lui și un tablou allegoric reprezentând Uniunea Principatelor Române, și care acum se află trimis la București. Astfel, D. Aman, culegând victorii și lauri pentru sine, ridică, totodată și numele națiunii Române în ochii Europei, care, mult timp mai-nainte, n-ar fi putut crede că pot ieși și dintre Români oameni cu talente și capacități ca și din celelalte națiuni. (...)”.

<sup>20</sup> Acad. G. Oprescu și colaboratori, *Crearea Școalelor de arte frumoase în țările române*, în *Buletin Științific. Secțiunea de știința limbii, literatură și arte*, tom I, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1951. p. 11; G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 195; Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n. 10) p. 36.

<sup>21</sup> Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, 2006, p. 124-130.

tinerii ce voru voi se se destine acestei arte să găsească toate elementele pentru a-și dezvolta talentele cu care-i înzestrează natura ș'a deveni prin aceasta folositori națiunii.

Mă voi sili tot d'odată ca zidirea ce voi face se fie o înfrumusețare a orașului și o curiozitate pentru public. (...)”<sup>22</sup> Chiar dacă sunt favorabile ideii fondării unei școli de arte, forurile de resort nu sunt prea lămurite în privința obligațiilor ce incumbau părților, respectiv Ministerului și beneficiarului aceluși teren, așa că, timp de 3 ani, nu este dată o rezoluție definitivă acestei petiții. Deși propunerea nu a fost finalizată în forma sugerată de Aman, până la urmă artistul avea să cumpere un teren chiar în acea zonă, pe Strada Clemenței (actualmente C. A. Rosett nr. 8), spre a-și construi, în 1869, casa visată, care și astăzi este una dintre bijuteriile arhitectonice ale Capitalei<sup>23</sup>.

Între timp, în decembrie 1860, Tattarescu înaintase Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice *Proiectul de înființarea Școalei de Pictură și Sculptură din România*<sup>24</sup>. Pentru analizarea aceluși proiect oficialitățile desemnaseră, alături de autor, pe Theodor Aman și pe Petre Alexandrescu, cei mai prestigioși artiști ai momentului<sup>25</sup>. Dar și această propunere avea să fie temporizată: abia în 1864, propunerea ia formă iar ministerul îl numește pe Aman director și prim profesor de pictură iar lui Tattarescu îi oferă poziția de al doilea profesor de pictură al Școlii de Belle-Arte<sup>26</sup>. Aman întocmește, la solicitarea forului tutelar, *Regulamentul pentru Școlile Naționale de Belle-Arte* ce va fi publicat în „Monitorul, Jurnal Oficial al Principatelor-Unite Române” nr. 244 din 2/14 noiembrie 1864 și apoi într-o broșură<sup>27</sup>.

Aman era investit și ca director al Pinacotecii – desprinsă în același an din mai vechiul Muzeu Național – căreia, la preluare, îi întocmise un inventar amănunțit care cuprindea 112 poziții<sup>28</sup>. În anul 1865 au fost inaugurate Expozițiunile Artiștilor în Viață care, prin regulamentul promulgat de domnitorul Alexandru Ioan I în decembrie 1864, îl aveau drept președinte al juriului pe directorul Școlii de Belle-Arte<sup>29</sup>. Astfel, până la moarte, timp de 27 de ani, cumulând aceste funcții de decizie, Theodor Aman a fost personajul cel mai influent în lumea artelor românești. Totuși, el nu a abuzat niciodată de această situație, așa cum avea să facă succesorul său, C. I. Stăncescu<sup>30</sup>. deși, în primii ani de directorat, a beneficiat din plin de premii și de achiziționarea lucrărilor pentru îmbogățirea colecțiilor celor două Pinacoteci, de la București și Iași<sup>31</sup>. Prin toată activitatea sa didactică și managerială, Aman a dat un impetus creației plastice naționale nu doar prin înaltul său statut ci și prin exemplul personal, prin muncă înfrigurată, prin varii genuri și tehnici abordate și prin încurajarea tineretului studios și talentat.

Între cele două instituții de educație artistică, cea din București și cea din Iași – ultima funcționând încă din 1861 sub îndrumarea lui Gheorghe Panaiteanu, ca o școală exclusiv de

---

<sup>22</sup> ANIC, MCIP, dosar 679/1861, f. 4-5; „Suplimentu la Monitorulu Oficiale” no. 66/23 Martie 1861; Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 37-38; Raul Șorban (coordonator), *100 de ani de la înființarea Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1864-1964*, București, 1964, p. 16.

<sup>23</sup> Rodica Antonescu, *Câteva cuvinte despre casa Aman*, în *București. Materiale de istorie și muzeografie*, vol. XX/ 2006, p. 7; Adrian-Silvan Ionescu, *Casa Aman, templu al muzelor* (v.n.5), p. 156-157.

<sup>24</sup> ANIC, MCIP, dosar 439/1861, f. 8-9; Teodora Voinescu, *Gheorghe Tattarescu 1818-1894*, București, 1940, p. 86-87; Raul Șorban (coordonator), *op. cit.*, p.14, 130-131.

<sup>25</sup> Jacques Wertheimer-Ghika, *op. cit.*, p. 156-157; Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc 1830-1892*, București, 1999, p. 78-79.

<sup>26</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc* (v.n.25), p.97-98.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 101, 105-114, 338-344.

<sup>28</sup> ANIC, MCIP, dosar 527/1864, f. 91-93; Adrian-Silvan Ionescu, *De la Galeria de Tablouri...* (v.n.17) p. 161.

<sup>29</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială...* (v.n.11), p. 78.

<sup>30</sup> Petre Oprea, Barbu Brezianu, *Cu privire la salonul „Artiștilor Independenți”*, în SCIA, tom 11, nr. 1/1964, p. 135-144; Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială* (v.n.11), p. 227-229, 251.

<sup>31</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială...* (v.n.11), p. 74, 85, 110, 118.

pictură<sup>32</sup> –, existau mari diferențe în repartizarea studiilor pe ani și în programa analitică folosită. Diferența era dată, în primul rând, de sistemele de învățământ pe care le urmaseră cei doi directori, cărora le rămăseseră tributari și în calitatea lor de dascăli: cel franțuzesc în cazul lui Aman și cel german, münchenez, în al lui Panaiteanu. Elevii școlii bucureștene erau îndrumați spre studiul culorii și al compoziției istorice pe când colegii lor ieșeni se exersau timp de trei ani doar în desen după figuri geometrice și mulaje de ghips după modele antice, la lumină naturală sau artificială, de lumânare, după care erau puși să facă multe copii după vechii maestri și abia în ultimul an de studii, al cincelea, li se dădea voie să picteze în ulei<sup>33</sup>.

Analizându-i opera se observă prezența a trei constante, artistul oscilând, prin tematică și tratare, între romantism, academism și impresionism, fără însă a exista o demarcație strictă între ele și nici o condiționare cronologică sau evenimentială a apariției și întrebuirii lor.

De peste 60 de ani, în istoriografia românească – ce încerca să fie în consonanță cu aceea occidentală a anilor 40 ai secolului XX – academismul este încredințat ca o etapă malignă a creației artistice fără a fi prea bine înțeles ce a fost, de fapt, *academismul* și fără a-i sesiza importanța avută în evoluția plasticii universale și naționale. Sorgintele disprețului pentru Academie se găsesc în răzbunarea lui Jacques Louis David față de instituția fondată de Ludovic al XIV-lea care, în tinerețe, îl respinsese de trei ori la concursul pentru Premiul Romei și apoi, în chiar anul izbucnirii Revoluției Franceze, încercase să oprească expunerea unui mare tablou al său la Salon. În calitatea sa de director al artelor, o va desființa în 1793. A fi considerat „academist” în anii 60 ai veacului XX era infamant iar artistul etichetat astfel – sau, în argou, „pompier” – era retrogradat până la totala excludere din rândul plasticienilor ce meritau atenție. Academismul însemna, însă, baza educației artistice, a-b-c-ul tânărului învățăcel întru arte căruia îi erau oferite formule sigure de încadrare și colorare, destinate succesului imediat, bazele unui desen viguros și a unei compoziții clare și echilibrate, siguranță în execuție, finisaj impecabil în maniera vechilor maestri. Aceasta era, însă, pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, doar o platformă de pornire pentru artistul inspirat și dornic de a investiga noi mijloace de expresie. Aman a fost unul dintre aceștia și întreaga sa operă demonstrează, fără putință de tăgadă, aspirația sa de a explora noi teme și noi tehnici. De aceea, etichetarea cu intenție peiorativă, de „academist” ce, adesea, i-a fost aplicată – cum se va vedea mai jos –, fără nuanțări, lui Aman este răuvoitoare și total lipsită de justete, denotând imposibilitatea celor ce au folosit-o de a avea o viziune clară și detaliată asupra operei în ansamblul ei. Pentru el, academismul în sensul propriu al termenului, a fost doar o etapă de început pe care a depășit-o destul de repede, chiar dacă a fost fondator de Academie și șef al ei. Așa cum remarca un exeget al clasicismului românesc, „Netezit de Aman, drumul dinspre academism către o artă oficială mai labilă în hotarele ei, mai degajată de constrângeri și prejudecăți, avea să fie urmat de elevi ai Școlii de arte frumoase, oscilanți, nu odată, în fața unor posibile opțiuni divergente.”<sup>34</sup>

Ce-i drept, unii dintre contemporanii săi – iar dintre aceștia chiar și câțiva foști elevi s-au cramponat de lecția academistă, precum Gheorghe Tattarescu, Gheorghe Panaiteanu, Mișu Popp, C. I. Stăncescu, Petre Alexandrescu (care, pentru a se putea căsători cu femeia iubită, a renunțat la penel și a devenit un „om serios”), Sava Henția, Mihail Dan, Mihail Ștefănescu, Alexandru Bănulescu.

Ca un distins absolvent al școlii pariziene unde pictura istorică se afla la mare cinste, Aman avea cea mai mare considerație pentru acest gen, pe care l-a practicat, cu multă

<sup>32</sup> Eugen Pohonțu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova. Gh. Asachi și Gh. Panaiteanu*, București, 1967, p. 70; Sabina Docman, *Date despre Pinacoteca și Școala de Arte Frumoase din Iași*, SCIA, nr. 3-4/iulie-decembrie, 1956, p. 302-304; Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc* (v.n.25), p. 65-66.

<sup>33</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc* (v.n.25), p. 311.

<sup>34</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 135.



măiestrie, în prima decadă după revenirea sa în țară. În 1860, când încă nu împlinise 30 de ani, își expunea, cu maturitate și autoritate, profesiunea de credință orientată spre slujirea genului istoric, singurul în care un plastician își putea demonstra valoarea și utilitatea pentru țara sa. În articolul *Despre pictură*, publicat în acel an în „Revista Carpaților”, al cărui editor era literatul George Sion, Aman își arată preferința pentru compoziția istorică, de departe cea mai complexă și mai solicitantă, ce pune în inferioritate portretul – gen apreciat de publicul în general lipsit de educație și de gust – și, mai ales, peisajul, ce nu necesita, după părerea sa, o pregătire specială și, de aceea, se preta a fi abordat chiar și de femei (aici fiind sesizat misoginismul artistului care nu a acceptat fete la școala pe care o conducea): „Pictorii de portrete sânt cei mai numeroși, fiind și mai necesari: toată lumea dorește să-și aibă portretul. Dar toată lumea nu știe ce se cere unui portret; căci cei mai mulți pretind numai asemănarea. Cu toate astea, un portret poate să semene, și ca artă să fie o colivă sau o icoană. La un portret perfecționat se cere aerul, coloritul și atitudinea. (...) Sânt pictori indulgenți cari îndreptează defectele modelului: și nu fac rău când acele defecte nu pot lua din asemănare. (...)”

Dispensată de un studiu serios, pictura peisagiului este adesea îmbrățișată de dame și în adevăr ele o reproduc cu multă inteligență și simțământ. Istoria este genul cel mai dificil, la care se cere un studiu serios și universal.<sup>35</sup> Mai departe, artistul evocă galeriile de la Versailles unde un public numeros și entuziast vine duminica pentru a-și cunoaște istoria prin picturile maeștrilor vechi sau contemporani. Acest exemplu era un argument în favoarea constituirii unei colecții unde, după modelul demn de urmat al francezilor, românii ar putea admira subiecte inspirate din trecutul țării lor. Explică apoi laboriosul, extenuant, act de creație al plasticianului, de care prea puțini concetățeni erau conștienți și-i puteau aprecia seriozitatea și încheia prima parte a expunerii cu o clasificare a modului de tratare a subiectelor istorice: „A crea este una din dificultățile cele mai capitale pentru un artist. Nu-și poate cinea închipui câtă costă pe artist o creație, nu-și poate închipui gemetele inimei sale, agitația creierului, temerea de critică, și entuziasmul succesului.

Istoria se poate trata în două genuri: generul mare și generul mic, după importanța subiectului. La subiecte mari se cere multă noblete și măiestrie figurilor, forță și expresivitate mișcărilor, acțiune și variație în scenele tabloului, un subiect mic, câtă să se deosebească și să fie apreciat pentru maniera cu care este făcut, noutate, eleganță și interes.<sup>36</sup> Partea a doua a acestui studiu de introducere a cititorilor în principiile și genurile marii arte debutează cu un adevărat curs de istoria artei în care este făcută o prezentare a celor mai importante școli de pictură (italiană, germană, flamandă, franceză) și a maeștrilor Renașterii (Leonardo, Michelangelo, Rafael, Correggio, Giorgione, Titian). Acesta era preambulul la pledoaria sa pentru fondarea învățământului de specialitate în România unde existau talente încă nedescoperite și o disponibilitate nativă pentru arte, atât la nivelul creatorilor cât și al degustătorilor ce nu puteau beneficia de o galerie în care să figureze compoziții inspirate de faptele glorioase ale strămoșilor, rămase astfel necunoscute marelui public sau al elitelor, insuficient educate pentru a aprecia valorile naționale dar suficient de cosmopolite pentru a cunoaște istoria altor țări – aceasta și din cauza lipsei unei istorii românești scrisă de români. Aman considera, pe bună dreptate, că sosise și pentru români momentul să se afirme și să se înscrie în mișcarea europeană a plasticii – unde el deja își făcuse un loc meritat: „Când va veni oare și timpul acela fericit când istoria să prenumere și școala Română? Îmi place a crede că acel timp, deși în depărtare încă, însă va veni. Românul este predispus pentru arte ca și frații săi de origine. Nu lipsește de câtă

---

<sup>35</sup> T. Aman, *Despre pictură*, în *Revista Carpaților*, an I, tom II, semestrul I, 1860, p. 233-234.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 235.

școala cari să-i dea implusiunea și mecanismul. Cât pentru fantasiă și ardoare, el posedă îndestul. Dar impulsivitatea aceasta cum va căpăta-o fără mijloacele guvernului?

Artele sunt o sorginte de muncă liberă și fără margine; o lege a umanității care scoate pe om din viața sălbatecă și-l îndreptează pe calea civilizației. Publicul nostru nu cere de cât a se lumina, și dorința sa ar căta să fie baza guvernului chemat a regenera România, și a o conduce la înflorirea și civilizația națiunilor de model. Trecutul nostru a avut bărbați, cari au glorificat România prin bravură și patriotism. Viitorul cată a se glorifica prin talente și virtuți. Acum mai mult de cât totu-dea-una avem necesitatea a ne arăta în ochii Europei cu germen de civilizație, singura armă de apărare în contra inamicilor noștri.

Să așteptăm dar cu răbdare acel timp în care un Louis XIV și un Charles Quint Român să facă a înflori artele și științele la noi; acel timp când pictorii Români să lase portretura și să întinză pânze mari pentru reprezentarea victoriilor trecute; acel timp când sculptorii să adorneze locurile publice cu statuile colosale ale bravilor Mircea, Mihai și Ștefan; acel timp când poezii încurajate, în loc de a face versuri pentru petrecerea publică sau susținerea lor să facă *Poeme* în care să facă nemuritoare bravurile strămoșilor noștri; acel timp când literații români să ajungă a face un tezaur de știință din istoria Română căci din nenorocire cată cu rușine a mărturisi că încă nu avem o carte bine scrisă, pe care să o putem da în mâna unui june și să-i zicem: «eată istoria patriei tale!». Noi Românii, într-adevăr, mai bine cunoaștem istoria celorlalte popoare de cât a noastră; dacă dorim a afla ceva despre trecutul nostru, suntem siliți să cetim o grămadă de fragmente întunecate, sau să deschidem cărțile străinilor ca să descoperim un fapt istoric. (...) Atunci, numai atunci vom putea striga cu o adevărată mândrie: *Suntem Români!*”<sup>37</sup>

Timpul lui Aman chiar sosise și a putut să se afirme în mod plin. De-a lungul întregii sale cariere el a urmărit, în chip programatic, preceptele sintetizate în acest articol. El s-a evidențiat drept cel mai prolific și cel mai ilustru autor de compoziții inspirate de trecutul național. G. Oprescu afirma, pe bună dreptate, că „în tabloul istoric el este unic.”<sup>38</sup> Iar Vasile Florea, parafrazând un citat din Bălcescu, spune că „Aman nu va face (...) decât să illustreze «sfânta carte» unde se află înscrisă gloria străbună”<sup>39</sup> realizând astfel „un vast capitol de pictură istorică, cel mai consistent din arta românească”<sup>40</sup>. Pictura sa istorică, atât cea cu subiecte din contemporaneitate (Războiul Crimeii) cât și aceea în care ilustra veacurile trecute, putea sta, încă din epocă – la fel ca și astăzi –, cu cinste, alături de pânzele unor maeștri consacrați ai genului precum Horace Vernet, Isidore Pils, Adolphe Yvon, Joseph Louis Hippolyte Bellangé, Joseph Nicolas Robert-Fleury, Ernest Meissonier, Jan Matejko sau Vasili Surikov. Compozițiile sale *batailliste* – *Bătălia de la Oltenița*, *Bătălia de la Alma*, *Lupta de la Sevastopol*, *Bătălia românilor cu turcii pe Insula Sf. Gheorghe*, *Bătălia de la Plonin*, *Ștefan cel Mare căzând de pe cal în bătălia de la Scheia*, *Ștefan cel Mare și Aprodul Purice*, *Bătălia cu faclă a lui Vlad Țepeș*, *Izgonirea turcilor la Călugăreni* – sunt spectaculoase, alerte, veridice. Nu este de mirare că artistul a putut surprinde, cu atâta imediată, dramatismul înclăștării, pluriaxialitatea mișcării combatanților, varietatea expresiilor de cruzime, încrâncenare, groază și durere, de vreme ce a avut propria experiență de front în fața Sevastopolului, asistând la primele bombardamente ale aliaților franco-britanici asupra fortificațiilor rusești, relatate pe larg într-o scrisoare către fratele mai mare și principalul său confident, Alexandru. Ciocniri armate mai pictaseră și alții, înainte aveau să picteze și după el, ca rod al fanteziei, dar Aman a fost primul care s-a documentat pe front, a auzit bubuitul tunurilor și a simțit mirosul prafului de pușcă, a văzut răniți și muribunzi,

<sup>37</sup> Idem, semestrul II, 1860, p. 47-49.

<sup>38</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 103.

<sup>39</sup> Vasile Florea, *Theodor Aman*, București, 2010, p. 65.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 67.

având astfel motive întemeiate să-și arate mândria că avusese șansa să vadă, pe viu, desfășurarea unei lupte: „Cu toată oboseala, foamea și durerea de picioare, mă simțeam fericit totuși, căci eram singurul burghez <civil, n. A.S.I.> ce puteam să pătrund și să văd toate acestea. Ca artist am văzut lucruri pe care nu le voi mai vedea niciodată. Soldații ce se văd pe câmpurile de bătaie nu sunt aceiași ce se văd în oraș; plini de praf sau de noroi, ei nu sunt rași, sunt puțin hrăniți și așteaptă neconținut moartea, fără a cunoaște momentul, dar fiind totdeauna siguri de victorie. (...) Am văzut lucruri foarte întristătoare și de care nu poți să-ți dai seama decât numai când ai văzut pe sărmanii nenorociți suferind de rănilor primite și cari erau agățați câte doi pe un catâr, palizi de moarte, cu brațul sau piciorul luate de un obuz, unii fără cunoștință și într-o stare deplorabilă; cred că nu voi uita niciodată atitudinea lor pe când 'i conduceau la o ambulanță ce se găsea din dosul cartierului general, unde mă aflam atunci. (...)”<sup>41</sup>

Abia la 1877, câțiva artiști – Szathmari, Grigorescu, Mirea și Henția, ultimii doi erau chiar foști elevi ai lui Aman – au primit acreditare și un stipendiu în calitate de reporteri de front pentru a însoți trupele în campania din Bulgaria ce avea să aducă Independența României față de Imperiul Otoman. Dintre toți, doar Grigorescu a elaborat scene de luptă ireproșabile din punct de vedere al autenticității. Fără a putea să se alăture grupului din cauza sănătății sale precare, Aman va executa, totuși, desene în peniță cu scene de luptă și tipuri de militari ruși, unele dintre ele după fotografiile luate pe front de Franz Duschek<sup>42</sup>.

Pentru compozițiile cu subiect din istoria trecută a țării, Aman întreprinsese o serioasă documentație privind vestimentația, armamentul și fizionomiile domnitorilor români, ale luptătorilor pe care îi conduceau și ai oponenților osmanlâi. Aceasta o adunase la Bibliothèque Nationale din Paris în anii de studiu, la îndemnul lui Nicolae Bălcescu<sup>43</sup>, făcând copii după vechi gravuri. La Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române încă se mai păstrează o suită de asemenea schițe în tuș cu tipuri specifice de războinici sau demnitari otomani, ale căror detalii de costum pot fi depistate în lucrările sale ulterioare (Fig. 5, 6). Ce-i drept, el își axează studiile pe epoca lui Mihai Viteazul și, de aceea, toate compozițiile plasate în timp mult înaintea vremurilor acestuia sunt tributare materialelor documentare provenind de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul următorului: aceleași tunici închise cu brandenburguri, aceleași cușme cu surguci, aceleași cizme moi și pantaloni mulați sunt purtate de personaje din pânzele *Arcașii lui Ștefan cel Mare*, *Ștefan cel Mare căzând de pe cal în bătălia de la Scheia* sau *Vlad Țepeș și solii turci*, identice acelor care apar în compozițiile din ciclul „Mihaiadei” sale, *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, *Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului* (fig. 7), *Mihai Viteazul contemplând capul lui Andrei Bathory*, *După bătălia de la Ruscuc*, *Bătălia de la Călugăreni* și *Intrarea lui Mihai Viteazul în București după bătălia de la Călugăreni* (cele din urmă fiind marile decoruri murale, lucrate în encaustică, din holul casei artistului). Pentru asemenea lucrări artistul nu se limita doar la còpiile făcute după materialul iconografic depistat în Cabinetul de Stampe al bibliotecii pariziene ci parcurgea și cronicile ori literatura de ficțiune istorică a vremii sale<sup>44</sup>, așa cum o arată notițele păstrate în arhiva sa<sup>45</sup> și chiar prezența celor patru volume ale publicației „Magazin istoric pentru Dacia” menționat în lista întocmită de

<sup>41</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Aman S 9 (2)/CXCIV; Dr. C. I. Istrati, *op. cit.*, p. 19; Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman* (v.n.10), p. 18-19; Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și Războiul Crimeii* (v.n.10), p. 415.

<sup>42</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență (1877-1878)*, București, 2002, p. 135-137.

<sup>43</sup> F. Ion <Ion Frunzetti>, Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în SCIA, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1954, p. 99-100.

<sup>44</sup> Așa cum este cazul pânzelor *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul*, *Ștefan cel Mare și Aprodul Purice* și *Moartea Lăpușneanului*, prima inspirată de poezia omonimă a lui Dimitrie Bolintineanu iar celelalte două de nuvelele *Aprodul Purice* și *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi.

<sup>45</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I Mss 12, Caiet cu extrase istorice.

văduva sa<sup>46</sup>. Mihai Ispir plasează, în chip admirabil, locul acestor pânze în opera artistului și în cadrul mai larg al plasticii naționale: „Cu Theodor Aman, pictura de istorie atinge, la noi, împlinirea. Maestru al scenelor bataiste, Aman știe să infuzeze compozițiilor sale o disciplină latentă (...) fără să uite că «aspectul unei bătălii deșteaptă în om toate patimile». (...) Tot cu Aman, însă, pictura istorică românească iese mai hotărât, deși nu întru totul, din zona ambianței clasiciste academice rămânând, totuși, în perimetrul artei oficiale. (...)»<sup>47</sup>



Fig. 5. Ienicer, tuș, BAR, C.S.



Fig. 6. Capigis (1581), Messenger turc (1576), tuș, BAR, C.S.

<sup>46</sup> Vezi nota 4.

<sup>47</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 78-79.



Fig. 7. Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.

Tot rod al unei minuțioase documentații în care a apelat și la veteranii anului 1821, este reconstituirea portretului lui *Tudor Vladimirescu*, ale cărui trăsături au intrat în conștiința națională prin penelul și acul de gravură al lui Aman.<sup>48</sup>

Pe lângă marile picturi în ulei, Aman a reluat tematica istorică și în alte tehnici, precum acvaforte – de care se va atașa în 1871 și o va practica un deceniu<sup>49</sup> – și sculptura decorativă. Pentru blatul unei mese a executat, în 1870, efigiile în relief a șapte bravi și înțelepți conducători din trecutul țării – Traian, Decebal (Fig. 8, 9), Radu Negru, Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul și Matei Basarab (Fig. 10, 11); în partea de jos a dulapului monumental din atelier – prezentat la Expozițiunea Artiștilor în Viață din 1865 – a realizat două cartușe cu basoreliefuluri în care sunt surprinse scene de luptă din vremea lui Mihai Viteazul (într-unul apare chiar domnitorul în centrul imaginii) (Fig. 12), sub niște baldachine gotice sunt plasate, în chip de colonete angajate (ca la domurile medievale) o româncă și o orientală în costume tradiționale iar la coronament, de-o parte și de alta a unui ecuson, se află un soldat român și unul otoman ale căror halebarde, sprijinite pe umeri, se încrucișează la vârf (Fig. 13). Ecusonul cu o scenă de luptă între doi războinici în armuri, în centru, are, de-o parte și de alta, inițialele artistului, în caractere gotice, iar dedesubt este reprezentat Ordinul Medgidie, cu care fusese distins de sultan. Pentru efigiile mesei ca și pentru cartușele bufetului se păstrează schițele preliminare la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Lidia Brâncănu, *Tudor Vladimirescu, istoria unui celebru portret*, în *Magazin istoric*, nr. 2 (239)/februarie 1987, p. 36.

<sup>49</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10) p. 69-78; Mariana Vida, *Theodor Aman gravor*, București, 1993, p. 5, 13-14.

<sup>50</sup> BAR, Cabinetul de Stampe, DR 19 I/Aman 76 Mihai Viteazul călare; DR 19 I/Aman 85 Matei Basarab; DR 19 I/Aman 86 Ștefan cel Mare; DR 19 I/Aman 87 Mircea cel Bătrân; DR 19 I/Aman 126 Decebal.





Fig. 8. Decebal, Regele Dacilor, creion, BAR, C.S.



Fig. 9. Decebal, efigie sculptată pe blatul mesei, 1870, Muzeul Theodor Aman.



Fig. 10. Matei Basarab, creion, BAR, C.S.



Fig. 11. Matei Basarab, efigie sculptată pe blatul mesei, 1870, Muzeul Theodor Aman.

Avea perfectă dreptate Ulysse de Marsillac în caracterizare ce i-o făcea lui Aman în 1864, cu ocazia primei expoziții deschisă în București<sup>51</sup> ca o testare a interesului publicului pentru plastică și un preambul al Expozițiunilor Artiștilor în Viață ce aveau să fie inaugurate un an mai târziu: „Dragostea pentru Franța nu i-a alterat deloc d-lui Aman dragostea pentru România și, de asemenea, aceste două dragoste nu au nimic exclusiv în ele. Tânărul artist a consacrat câteva pagini remarcabile istoriei țării sale.”<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Prima expoziție a artiștilor din București (1864)*, în *București. Materiale de istorie și muzeografie*, vol. XIX/2005, p. 177-178.

<sup>52</sup> <Ulysse de Marsillac>, *Beaux Arts. Expositon de peinture à Bucarest*, în *La Voix de la Roumanie*, no. 10/26 Janvier 1864.



Fig. 12. Mihai Viteazul în luptă, cartuş sculptat în partea de jos a dulapului, 1865, Muzeul Theodor Aman.



Fig. 13. Soldat român și soldat otoman, detaliu de la coronamentul dulapului, 1865, Muzeul Theodor Aman.

Pe lângă tematica istorică, un alt subiect preferat pe care artistul îl va trata, cu intermitențe, întreaga viață, a fost cel oriental. Este ciudat cum un exeget din anii 50 nu sesiza valoarea acestei suite plină de culoare și de pitoresc pe care o includea în categoria „lucrărilor ne semnificative, alături de altele care idealizează realitatea sau o înfățișează superficial”<sup>53</sup>. De la *Baia turcească*, *Interior de serai* și *Teleleici în harem* – compoziții de mari dimensiuni din deceniul al șaptelea, întunecate și oarecum greoaie prin sentimentul de clausturare pe care îl degajă (Fig. 14) – la micile și strălucitoarele *Odalisce* din deceniile opt și nouă, fie ele cu mandolină (Fig. 16), cu narghilea și carte sau leneș trântite printre perne și covoare groase, se observă o constantă preocupare pentru descrierea mediului fascinant și învăluit în mister al chioșcurilor de la Apele Dulci sau de pe malurile asiatice ale Bosforului (Fig. 15).

<sup>53</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 111.



Fig. 14. Scenă de harem, creion, BAR, C.S.



Fig. 15. Două schițe orientale: Turque liseuse du cartes; Promenade sur le Bosfore, creion, BAR, C.S.



Fig. 16. Odaliscă cu mandolină, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.



Alexandra Beldescu făcea o clasificare secvențial-tipologică a acestor lucrări: baia, găteala, siesta, lectura, negustoria ambulantă, momentele muzicale și scena de gen din harem<sup>54</sup>. Aceste cadre cu interioare orientale erau amenajate în atelier cu ajutorul pieselor ce le colecționase artistul în timpul călătoriei sale la Stambul. Ele apar în multe alte compoziții, precum în *Regimul vechi* și în „portretele” pe care le face, la diverse date, atelierelor sale de la Paris sau din București, acolo fiind identificabile ciubucele și narghilelele, măsuța cu intarsii de sidef, o oglindă circulară cu mânerul și rama intarsiate, la fel, cu sidef, filigean de cafea, o pereche de meși din marochin galben și una de papuci din catifea vișinie, cu perluțe și broderii de fir, un fes cu lung ciucure de fir, fermenele și halate vârgate, iatagane și pistoale, majoritatea păstrându-se încă în Muzeul Theodor Aman. Foarte lejer lucrate, aparent niște schițe preliminare, ce păstrează nervul primei tușe și al inspirației de moment, sunt cele trei mici picturi pe lemn *Arab privind ulciorul spart*, *Arab curățându-și arma* și *Micul arab*. Prin această pasiune pentru subiectul oriental Aman se dovedește un romantic întârziat, foarte sincer atras de mirajul ținuturilor exotice, scăldate în lumina pe care i-o refuza maniera academistă a subiectelor istorice majore. Prin aceasta el se află bine plasat între orientaliștii europeni contemporani lui, Paul Delaroche, Benjamin Constant, Henry Regnault, Osman Hamdi Bey, Vasili Veresceaghin. Dar, față de orientaliștii europeni, în special francezi, pentru care evadarea în ținuturile răsăritene era marea aventură a vieții și forma supremă de debarasare de lecția clasicismului, la Aman – născut și crescut într-un mediu fanariot – modul de viață al acelei lumi, obiceiurile și vestimentația aferentă nu erau o noutate ci un loc comun. Chiar tatăl său, serdarul, era un fante al acelor vremuri, purtându-se

<sup>54</sup> Alexandra Beldescu, *Theodor Aman și Orientul*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 112.

după moda momentului și conform cinului dobândit, cu ișlic, anterior și giubea, cum îl prezenta Carol Wahlstein într-un portret. Pe lângă aceasta, la fel ca în scenele de luptă pentru care poseda propriul bagaj de impresii și schițe de front, acumulate pe viu, și în cazul picturilor cu odalisce, arabi și cadâne, el avea avantajul să cunoască Stambulul și populația de acolo astfel că se putea referi la amintiri vii atunci când, după ani, se apuca de o nouă pictură cu tematică orientală. La Aman, Orientul real se suprapunea peste Orientul interior.

Exceptând cele câteva compoziții *batailliste* unde apar osmanlâi înarmați și cu expresii feroase, majoritatea lucrărilor sale inspirate de mediul musulman nu au ca motiv central lumea aspră a bărbaților, fie ei beduini, spahii sau beșibuzuci, pașale sau califi – care populează, cu predilecție, pânzele măștrilor occidentali – ci aceea tristă, retrasă și stereotipă a languroaselor femei, trăitoare într-un spațiu secret, total necunoscut europenilor și de aceea cu atât mai incitant<sup>55</sup>; în consecință, reconstituirea acestei lumi pe pânză era produsă doar dintr-o imaginație bogată sau documentată prin lecturi rodite de fantezia autorilor. De altfel, multe dintre odalsicele pe care le-a pictat nu reprezintă tipuri somatice specific zonelor vizitate ci, mai degrabă, modele autohtone costumate. Pentru unele dintre ele i-a pozat chiar soția, Annetta.

Chiar dacă, în ierarhizarea genurilor plastice, Aman plasa portretul pe o treaptă inferioară scenelor istorice – mai ales atunci când, în execuția sa nu primau calitățile cromatice și investigarea psihologică a modelului a căror neglijare aveau drept rezultat „o colivă sau o icoană” – totuși, el a fost cel mai valoros portretist român de la 1857 și până în ultimul deceniu al secolului. Oprescu spunea că de la el a rămas „splendida galerie a tipurilor celor mai variate, redată cu o măiestrie care-l clasează în fruntea portrețiștilor noștri”<sup>56</sup>. În portretele de femei Aman a creat tipul de *grand dame Valaque*, prințesa sau boieroica de vîță veche dar modernă în mentalitate, aspect și comportament, elegantă, sobră, sigură pe sine, cu privire distantă, imperială deși nelipsită de o oarecare nostalgie și langurozitate – reminiscențe fanariote în ochii negri, profunzi. Nu ne referim aici la portretul oficial al *Doamnei Elena Cuza*, din 1863, destinat Azilului Elena Doamna, pentru a cărei execuție solicitase aprobarea domnească<sup>57</sup>. Mult mai elaborate și mai aprofundate din punct de vedere psihologic sunt cele pe care le-a realizat pentru membrii familiei pe care-i cunoștea cel mai bine. Chipul Aristiei, soția fratelui său mai mare, Alexandru Aman, l-a imortalizat adesea, cu evidentă afecțiune. Într-o pânză, datată 1856, în care și-a reprezentat cumnata se resimte lecția lui Ingres din portretele *Baroanei James de Rothschild* (1848) și al *Prințesei Pauline de Broglie* (1853)<sup>58</sup>, ambele capodopere ale genului, pe care le putuse vedea în timpul șederii la Paris. Cel din urmă, prezentat public la Expoziția Universală din 1855, l-a entuziasmat pe Théophile Gautier care i-a consacrat câteva rânduri pline de admirație<sup>59</sup>. Aristia Aman (Fig. 17) este îmbrăcată într-o rochie de bal, din mătase albastră, mai închisă ca tonalitate decât aceea a prințesei de Broglie, dar având o coafură similară, cu o cărare pe mijloc și cu o fundă albastră prinsă la spate dar, în locul penajului de marabu al nobilei franțuzoaice, paralel cu gâtul sculptural, atarnă niște ghirlande fine, de culoare roșie. Șiragul de perle de la gât, broșa cu diamante de la decolteu și brățările complicate pot concura cu bijuteriile

<sup>55</sup> Carla Coco, *Secrets of the Harem*, New York, Paris, 1997, p. 12; Gérard-Georges Lemaire, *L'univers des orientalistes*, Paris, 2000, p. 142-145.

<sup>56</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 103.

<sup>57</sup> *La Voix de la Roumanie* Nr. 8/26 Fevrier 1863: „M. Th. Aman a adressé à la Princesse régnante la prière de lui permettre de faire son portrait pour l'offrir à l'Asile Hélène. Une telle demande honore tout à la fois l'homme et l'artiste; aussi S.A.S. a-t-elle daigné l'agréer avec la plus grande bienveillance.”

<sup>58</sup> Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *Portraits by Ingres. Image of an Epoch*, New York, 1999, p. 414-423, 447-452; Gabriel Badea-Păun, *The Society Portrait. From David to Warhol*, New York, 2007, p. 74-75, 79-91.

<sup>59</sup> Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *op. cit.*, p. 451; Gabriel Badea-Păun, *op. cit.*, p. 79.



Fig. 17. Aristia Aman, ulei pe pânză, 1856, Muzeul de Artă Craiova.

baroanei de Rothschild iar cerceii foarte lungi, din inflorescențe de diamant, îi întrec pe aceia mai modești ai doamnei de Broglie. Într-o mână ține un evantai strâns iar în cealaltă un delicat lornion cu ramă de aur. Umerii goi și brațele pline, marmoreene, se decupează pe fondul întunecat. O parte a chipului este absorbit în umbră, conferind o notă de mister frumoasei doamne. Un alt portret remarcabil este acela al Sevastiei Socolescu, sora mai mare a pictorului, executat în 1857 (Fig. 18). Prin poza monumentală, cu privirea blândă și aparent tristă, capul ușor aplecat în față, ca semn de mare amabilitate față de cei care o vor admira, doamna Socolescu este impunătoare. Poza este ușor de recunoscut tot într-o capodoperă a lui Ingres, *Doamna Paul-Sigisbert Moitessier*, din 1851<sup>60</sup>. Poartă tot rochie de seară, din catifea neagră, cu crinolină, având umerii și brațele dezgolate, fapt ce-i oferă artistului posibilitatea de a-și demonstra măiestria în jocul acromatismelor. Două fabuloase brățări îi strâng, grele, încheieturile iar un lung boa din blană neagră îi înconjoară făptură măreață. Prezența acestei etole de blană într-o pictură, mult înaintea portretului *Doamnei Pasca* de Leon Bonnat (1874) sau al *Catherinei Lorillard Wolfe* de Alexandre Cabanel (1876)<sup>61</sup> – ambii contemporani ai plasticianului român – ni-l relevă pe Aman ca pe un înnoitor al repertoriului de accesorii vestimentare fastuoase în portretul de societate. Într-o altă lucrare, trăsăturile Aristiei Aman, înveșmântată în negru și cu pălărie pe cap, se detașează pe un fundal de tapiserie cu nuanțe de ocru auriu și albastru deschis (Fig. 19). Este interesant de observat că șalul de dantelă de pe umeri este încheiat la piept cu un medalion în care se află fotografia soțului pentru că era la modă în acea vreme să porți o broșă sau un pandantiv cu chipul unei persoane adorate, fie ea în viață, fie defunctă.

Prin alegerea unor modele din marea portretistică a ilustrului Ingres, Aman își demonstrează, o dată în plus, modernitatea. Așa cum deja s-a precizat mai sus, până la el, portretul era genul preferat al protipendadei. Dar, modul de tratare era supus unei viziuni miniaturistice din cauză că aceia care onorau comenzile aparțineau generațiilor anterioare de plasticieni practicanți ai miniaturii. În marea lor majoritate paginate bust sau până la jumătate, aceste portrete revelau exclusiv elementele de reprezentare din care era eliminată orice încercare de investigare a psihologiei modelului. Astfel, ele apăreau ca niște redări plate, reci, ale unor chipuri fără viață interioară – sau chiar lipsite de viață! – dar bogate în detalii vestimentare și de statut social.

După marea număr de portrete rămase de la el, atât în muzee cât și în colecții particulare, și după modul de lucru, se vede că artistului îi făcea plăcere să se apropie de chipul uman, să descopere trăsăturile de caracter, să intre în dialog intim – și mut – cu modelul, după paginare și, astfel, să dea viață pânzei pe care îl immortalizase. Mama artistului, *Pepica Aman*, fratele *Alexandru Aman* și cumnata *Aristia, Iancu* și *Sevastia Socolescu*, *Ana Aman*, soția artistului, *Nicolae Racoviță*, *principesa Zoe Brâncoveanu*, *dr. Carol Davila* și soția sa, *Anica*, *generalul Manu*, *Doamna Fălcoianu*, *Femeia cu voaletă*, *Femeia cu evantai*, *Bărbatul cu fiica sa*, ca și o întreagă suită de chipuri a căror identitate s-a pierdut odată cu trecerea timpului, sunt pline de forță, au alură demnă, măreață chiar, monumentalizate prin poza aleasă, prin viziunea montantă, prin decuparea pe un fond neutru ce relevă lumina ce înnobilează fruntea, obrazul și mâinile. Nicolae Grigorescu, purtător al unei tehnici și al unei maniere noi, nu a practicat portretul cu aceeași ritmicitate ca Aman. Singurul care și-a depășit maestrul – și care nici nu și-a avut egal în pictura românească de la cumpăna de veacuri – a fost George Demetrescu Mirea, specializat în arta portretului la școala lui Carolus-Duran și aflându-și emulația alături de John Singer Sargent.

<sup>60</sup> Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *op. cit.*, p. 426-441.

<sup>61</sup> Gabriel Badea-Păun, *op. cit.*, p. 106-109.



Fig. 18. Sevastia Socolescu, ulei pe pânză, 1857, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 19. Aristia Aman, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.

Peisajul și natura statică apar ca teme de sine stătătoare în a doua parte a carierei maestrului, atunci când tematica istorică își pierduse din însemnătate ca mijloc de luptă și de propagandă în favoarea idealurilor de unitate și independență ale țării ce-și găsisese, în sfârșit, calea pe care urma să se dezvolte. Și în această privință era un pionier pentru arta românească. În marile sale pânze cu scene de bătălie, peisajul era doar fundal al încleștării; la fel, viziunea de naturmortist asupra armelor, odoarelor și detaliilor de veșminte din lucrările cu tematică istorică, ce se desfășurau în interior, era doar un auxiliu pentru conferirea fastului aulic respectivelor cadre. După datările artistului, peisajul și natura statică încep să-l preocupe după jumătatea deceniului al optulea deși nici până atunci genul nu-i fusese străin, așa cum o arată o lucrare din anii de formare, *Peisaj din sudul Franței*, din 1851. Schițe pregătitoare, în creion sau peniță, denotă marea valoare a desenelor lui Aman (Fig. 20). Acuarelele lucrate în natură, pline de nervul primei impresii, au calități cromatice superioare unora dintre peisajele în ulei: prin câteva Pete, aplicate cu multă delicatețe, fără contur, sunt desemnați arborii, gardul viu, o balustradă, o statuie și banca pe care stau două personaje (Fig. 21). Vizite la țărmul Mării Negre, după ce Dobrogea fusese anexată teritoriului României în 1878, călătorii în străinătate sau vacanțe odihnitoare la Sinaia ori la țară îi oferă tot atâtea motive de peisajare: *Portul Constanța*, *La mare – Constanța*, *Corăbii în Portul Constanța*, *Canoniera Grivița* (Fig. 22), *Peisaj la Sinaia*, *În Cișmigiu*, *Pe malul Lacului Herăstrău*, *O vedere din Bughea*, *Pe terasă la Sinaia*. Această ultimă lucrare face legătura cu scenele de gen desfășurate în cadru natural sau rustic ce sunt abordate cam din aceeași perioadă. Multe dintre acestea au o mare încărcătură autobiografică – par a fi un jurnal în imagini al vieții liniștite și opulente pe care o ducea el și soția, înconjurați de rude, prieteni și admiratori. Curtea din spatele casei artistului, plină de flori și de verdeață, cu ronduri și alei îngrijite, sau curtea largă a conacului de la moșia familiei, erau spații ideale de petrecere a după-amiezilor toride ale verii: *Femei în grădină* (Fig. 23), *Casa pictorului*, *În grădina*



Fig. 20. Peisaj, tuș, BAR, C.S.



Fig. 21. Peisaj (personaje pe bancă, în parc), acuarelă, BAR, C.S.





Fig. 22. Canoniera Grivița (în portul Constanța), ulei pe lemn, Muzeul Theodor Aman.



Fig. 23. Femei în grădină, ulei pe lemn, Muzeul de Artă Craiova.



pictorului, *Siesta în grădină*, *Grădina casei pictorului*, *În grădină*, *Portița din grădină*, *Mică petrecere în grădină*, *Petrecere în familie*, *Vara la țară*, *Societate în curte*, *Lectură pe terasă*, *Călăreți*. Având o firească aplecare spre traiul rafinat, spre petrecerile de societate pe care le organiza în casa lui – serate, supeuri, onomastici, baluri costumate și concerte, pe care apoi le așterne cu penelul în mici tablouri de mare forță evocatoare – artistul devine cronicar monden al timpului și al lumii sale, înscriindu-se pe aceeași linie cu francezul James Jacques Joseph Tissot, cu belgianul Alfred Emile Léopold Stevens, cu italianul Giovanni Boldini, cu spaniolul Mariano Fortuny y Carbo și cu americanul William Merritt Chase<sup>62</sup>. Această mondenitate a lui Aman putea fi perceptibilă „ca un element de modernitate”<sup>63</sup>. Sunt de menționat în acest sens *La o serată*, *Bal costumat în atelier* sau micile compoziții intimiste cu doamne elegante care, în mediul agreabil și odihnitor al atelierului, croșetează, cântă la pian sau scriu epistole (*Femeie la pian*, *Femeie în interior*, *Femeie scriind*), joacă cărți ori își ghicesc viitorul (*Trei femei jucând cărți*, *Două femei dau în cărți*), citesc ori răsfoiesc reviste și albume (*Doamnă citind – femeie în vernil*, *Privind în album*, *Două femei privind în revistă*, *Femeie în albastru*), admiră o pânză proaspăt terminată (*Femeie privind un tablou pe șevalet*) sau se lasă pradă reveriilor (*Doamnă visătoare*, *După concert*, *Întoarcerea de la bal* – ambele portrete ale fiicei adoptive, Zoe Niculescu-Dorobanțu, devenită mai târziu soprana Zina de Norý). Pentru multe dintre aceste lucrări s-au păstrat schițele pregătitoare, în creion sau peniță; altele au fost tratate ca lucrări independente, în acuarelă sau guașă (Fig. 24)<sup>64</sup>.



Fig. 24. Femeie în interior, guașă și acuarelă,  
BAR, C.S.

<sup>62</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman, un poet al mondenității*, în *Arta*, nr. 7/1981, p. 11.

<sup>63</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 114.

<sup>64</sup> Cătălina Macovei, *Scena de gen în grafica lui Theodor Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 39-47.

Toate exală aceeași bucurie suscitată de motivul ușor, frivol chiar, în care artistul se simte neînhibat de seriozitatea temei. Vibrația muzicii, agitația unei petreceri, surpriza unei mascarade, eleganța alunecării pe gheață a patinatorilor sunt notate cu linii viguroase, pline de nerv (*Instrumentiști, Serată în atelier, Petrecere în interior, Scenă de petrecere, Scenă de salon, Recepție, Bal mascat, Pereche în costum de bal, Petrecere sub arbori, Patinatori*).

Nu ocolește nici umorul atunci când i se oferă posibilitatea să ridiculizeze galanteria din lumea mondenă: *Un curcan après la guerre* (Fig. 25) prezintă un vajnic dorobanț cochetând cu o doamnă de societate ce-l privește amuzată. Sclifosindu-se, umflându-și pieptul și cabrându-și picioarele la fel ca zburătoarea cu care era identificat prin porecla cazonă, militarul este transformat într-o caricatură a înaintașilor din oastea lui Mihai Viteazul a căror cucă împăunată o poartă.



Fig. 25. Un curcan après la guerre, tuș, BAR, C.S.

Contemporan cu impresionistii, cunoscându-le opera în timpul călătoriilor la Paris, când vizita expozițiile și se informa asupra vieții artistice din Orașul Luminilor, Aman nu a fost contaminat de impresionism, chiar dacă contactul cu operele de ultimă oră i-au adus o luminare a paletelor și părăsirea atelierului – unde visa și recrea vremurile trecute – pentru a întâlni și aprecia frumusețile naturii luxuriante. În vizitele sale prin expoziții își nota cele văzute, autori și titluri, uneori cu mici comentarii, într-un melanj original de franceză – nu totdeauna corect scrisă – și română. Astfel, în dreptul lui Monet și Pissaro menționează, sec, „impresionist”<sup>65</sup>. Este greu de tras de aici concluzia că nu i-ar fi apreciat ori că pictura lor nu îl mișca în vreun fel. Era vorba, poate, de o diferență de temperament și de convingeri în privința finalităților artei. Radu Ionescu remarca, cu justețe că: „(...) voluptatea evidentă de a

<sup>65</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I varia 1, f. 17: „Van Stein, țerani la masă în posturi forte variate/ Manet fame <sic> au chapeaux <sic> , buste/ Pissaro – impressioniste/ Monet, idem/ Dans le Pays-bas bien des choses remarquables/ des pastel <sic> tres reussis/ des tromp-oeuils etonnant <sic> / Stevens – un decalque sur verre – sujet (une visite)/ il font oser/ empater beaucoup/ les lumiers eabuches/ la font avec pas grand choses/ Zorn – Suede/ Grande Aquarelle/ Deux demoiselle <sic> habilles de rouge au chevalet les têtes fini et lumineuse, le reste ebauché/ Detti – un bal pe vapor (un bal a bord)/ guache-aquarelă mare pe pânză/ Domingo/ un interior soldați arcebusieri la o masă petrecându, miniatură cu ulei foarte reușită, maniera în acest tablou este largă și plină de detaliuri/ idem un pisoiu lângă o draperie jucându-se cu o roșă – peste tablou este pus un geam.”

picta natura bogată îl apropie, ca sentiment, de Pissaro, iar alegerea unghiului sub care privește colțul de grădină sau perspectiva molcomă a unei câmpii înflorate unduind sub orizont ni-l amintește pe Monet (*Jardin en fleurs* sau *Les coquelicots*) tematic și compozițional, nu însă ca tehnică picturală. (...) Pictate cu drag, cu dezlănțuită bucurie dusă până la voluptate, peisajele lui Aman, atât de puțin consemnate, înscriu o pagină importantă în pictura noastră. Prea obișnuit cu felul său de a lucra, Aman preia doar felul de a privi al înnoitorilor, subiectele lor, dar nu și tehnica acestora.”<sup>66</sup> Într-adevăr, el nu acceptă nonfinitul, nu se debarasează aproape niciodată de contur (nici chiar atunci când atacă suprafața direct în culoare, preferând să delimiteze spațiile fără a le lăsa absorbite în umbră sau în lumină), nu agreează tușele prea păstoase, așternute cu un relief dat de pensula lată, ci preferă cadrele miniaturale, pentru a folosi un penel subțire, aducând totul la același nivel și grad de finisare, și apoi vernisând suprafața picturii.

Opera pictată a lui Aman este stăpânită de dihotomia dintre aspirația sa către pânzele grandioase ca dimensiuni cărora le afecta compozițiile sale eroice inspirate din trecutul patriei și marea lejeritate pe care o simte și o are pe suprafețele reduse, în care aborda subiectele contemporane, ale vieții cotidiene, unde nu avea închistarea amănuntului și a reconstituirii ce-l urmărea în finisajul perfect al marilor tablouri. Efectul era exact invers decât își dorise artistul căci tocmai în mic pictura sa are mai multă monumentalitate și calitățile picturale capătă un plus de valoare.

Artistul nu era exclusivist în privința suportului. În 1887 decorează o lădiță de lemn cu peisaje și flori, menită a fi darul lui Petre Grădișteanu pentru logodnica sa, Elena. Făcuse o schiță pregătitoare pentru acest obiect și-i specificase finalitatea în legenda aferentă: „Cofretu oferit de Petre Grădișteanu fideanței sale la 1888” (Fig. 26). Schița se păstrează la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei. Pe acest mic obiect de uz curent (Fig. 27) – strâns, totuși, în niște garnituri din metal argintat – au fost concentrate mai multe dintre genurile în care el era neîntrecut: pe capac apare o horă țărănească, pe laturile mici, buchete de liliac și de trandafiri, la blatul din spate două ghirlande de flori între care a plasat dedicația iar pe blatul din față – de departe pictura cea mai realizată din toate – o duioasă compoziție cu un cuplu ce se plimbă, la braț, într-o grădină pe a cărei alee, în prim plan, stă un câțel (Fig. 28). Piesa se află în colecția Muzeului Județean de Istorie și Arheologie Prahova din Ploiești, fiind prima dată menționată de Barbu Brezianu<sup>67</sup>.

Interioarele de atelier, prezentate fie într-o viziune statică, proprie naturilor moarte, cu atenție pentru fiecare obiect care compune ambianța, fie în aceea de cronicar monden, interesat de evoluția unei petreceri sau serate muzicale sunt, de fapt, niște autoportrete spirituale. În acest fel, pictura devine un *memmento* al propriului eu, o biografie în linie și pată, un jurnal scris în tonuri strălucitoare sau întunecate, destinat să păstreze, peste ani, amintirea unor clipe de excepție. Ele îl reprezintă pe plastician în cel mai înalt grad în evoluția sa artistică și stilistică prin rafinamentul închegării interiorului ce constituia spațiul matrice în care trăia, visa și crea. În acest mediu somptuos, cu notă acuzat aulică menit a evidenția stirpea nobilă a creatorului, maestrul oficiază actul artistic, cu gesturi solemne, senioriale, așezat în fața șevaletului, cu spatele la invitații pe care pare a-i ignora tocmai pentru a le dovedi concentrarea și arderea interioară din timpul lucrului; oaspeții îl înconjoară, cu admirație și stimă. Atelierul era locul său cel mai drag și, de aceea, acolo și-a immortalizat trăsăturile în autoportrete pline de forță și demnitate – cadrul cunoscut, peretele tapetat, ramele aurită, lambriurile și mulurile neogotice ale canaturilor ușii se disting în fundal.

<sup>66</sup> Radu Ionescu, *Despre pictura și sculptura românească*, București, 2002, p. 17.

<sup>67</sup> B.B. [Barbu Brezianu], *Cîteva date despre Aman*, în *Arta plastică*, nr. 1/1965, p. 48.



Fig. 26. Cofret oferit de Petre Grădișteanu fideiului sale la 1888 (sic), tuș, BAR, C.S.



Fig. 27. Lada Elenei P. Grădișteanu, 1887, ulei pe lemn, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ploiești.



Fig. 28. Lada Elenei P. Grădișteanu, 1887, ulei pe lemn (detaliu), Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Ploiești.

Un cronicar de artă al deceniului al nouălea din secolul XX minimaliza, cu cinică detașare și lipsă de înțelegere pentru complexa personalitate a artistului, această ceremonie a lucrului sub privirea invitaților în atelierul construit după planuri proprii, cu finalitatea – în opinia autorului – de a-și impresiona și epata concetățenii: „Aman e un monden în înțelesul cel mai direct al termenului. (...) Este, de fapt, un om de lume care pictează. (...) Ajuns la plenitudinea autoexprimării, el edifică un templu, dedicat propriului cult. (...) Atelierul apare ca o extensie a personajului social și numeroasele imagini lăsate de artist cu privire la atelierul său nu diferă prin nimic de alte scene mondene surprinse/compuse de acesta. Spațiul fizic al atelierului și spațiul mental al imaginii converg spre aceeași senzație – a jocului de societate practicat de un boiernaș cu fire mai boemă.”<sup>68</sup>

Până la Aman, naturi statice nu fuseseră abordată în arta românească decât întâmplător, și fără a persevera asupra genului, de doi înaintași din generația anului revoluționar 1848, Ion Negulici și Constantin Daniel Rosenthal. De la ambii s-a păstrat doar câte o lucrare: *Natură statică cu mere și flori* de la primul și *Natură statică cu craniu și instrumente de fumat* (după tipul *Vanitas* din pictura neerlandeză de secol XVII) de la al doilea. Naturile statice sunt, pentru Theodor Aman, excelente exerciții de culoare și materialitate. Artistul nu se avântă în experimente de mărunțire a tușei și de divizionism, pe linia contemporanilor săi impresioniști, ci rămâne fidel unei redări fotografice a modelului. În unele dintre lucrări, unde stropii de apă de pe boabele de struguri sau sucul unei felii de pepene lucesc în lumină, se citește lecția micilor maeștri din Secolul de Aur al picturii olandeze. Pe lângă naturile statice în care sunt aranjate, inspirat, fructe sau flori (cu precădere liliac, trandafiri și, uneori, ghiocei), se disting câteva în care, alături de vase sunt așezate obiecte care definesc un portret sau chiar un autoportret. Așa este *Pomiera cu cireș* (Fig. 29) unde, în prim plan este o scrumieră cu o țigaretă stinsă și o fotografie tip cabinet ce depășește marginea mesei, la fel ca mânerul de cuțite sau talgerele din picturile lui Willem Kalf sau Willem Claesz Heda. În aceeași lucrare apar, în plan secund, niște prețioase obiecte de porțelan chinezesc din colecția autorului. Într-o altă *Natură statică cu cireș*, platoul cu fructe este așezat peste ziarul „Monitorul”, alături de un plic de scrisoare abia deschisă. Și tot un ziar – dar de data aceasta este vorba de „L'Indépendance Roumaine” – și fotografia unui copil apar în *Natura moartă cu căpșuni*. Lângă *Buchetul de liliac* se află o casetă de bijuterii, deschisă, o mânășă lungă, de bal, și două epistole peste care odihnește un condei de argint. Tot o pereche de mânuși de damă și câteva plicuri sunt aruncate, cu aparentă neglijență, într-un bol lângă care, printre trandafirii abia culeși, încă neașezați în vază, se ițește mânerul unui evantai, într-o altă *Natură statică*. Pe plicuri se vede scris numele și adresa artistului. Într-o altă *Natură statică cu flori*, artistul a inserat fotografia înrămată a fiicei sale adoptive purtând o pălărie în formă de paletă cu peneluri în chip de penaj, pe care însuși artistul o desenase pentru a-și găti odrasla la un bal costumat. Toate aceste compoziții aveau valoare mnemonică pentru autor și familia sa. Iar prelungirea realității prin metoda imagii în imagine, respectiv fotografia inclusă în tablou<sup>69</sup> era o noutate absolută în plastica națională. Aceasta îl apropia, din nou, de impresioniști: într-un portret al pictoriței Mary Cassatt făcut de prietenul ei Edgar Degas, modelul este prezentat ținând în mână câteva fotografii carte-de-vizită, resfirate ca niște cărți de joc, de la care pare că abia și-a ridicat ochii și i le arată interlocutorului.

Pe o coală de corespondență, purtând drept antet „Cabinetul Directorului Pinacotecei și Școlei de Belle-Arte”, datând dintr-a noua decadă a secolului al XIX-lea, artistul a schițat, în tuș negru, mai multe naturi statice cu flori sau platouri cu fructe și pahare de vin – desertul unei mese rafinate (Fig. 30).

<sup>68</sup> Călin Dan, *Theodor Aman în oraș și acasă*, în *Arta*, nr. 2/1986, p. 19.

<sup>69</sup> Cristian Velescu, *Natura statică românească din secolul al XIX-lea în contextul devenirii europene a genului (III)*, *Dialectica realism-academism*, în *Revista Muzeelor și Monumentelor – Muzeu*, nr. 10/1988, p. 73.





Fig. 29. Pomieră cu cireșe, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.

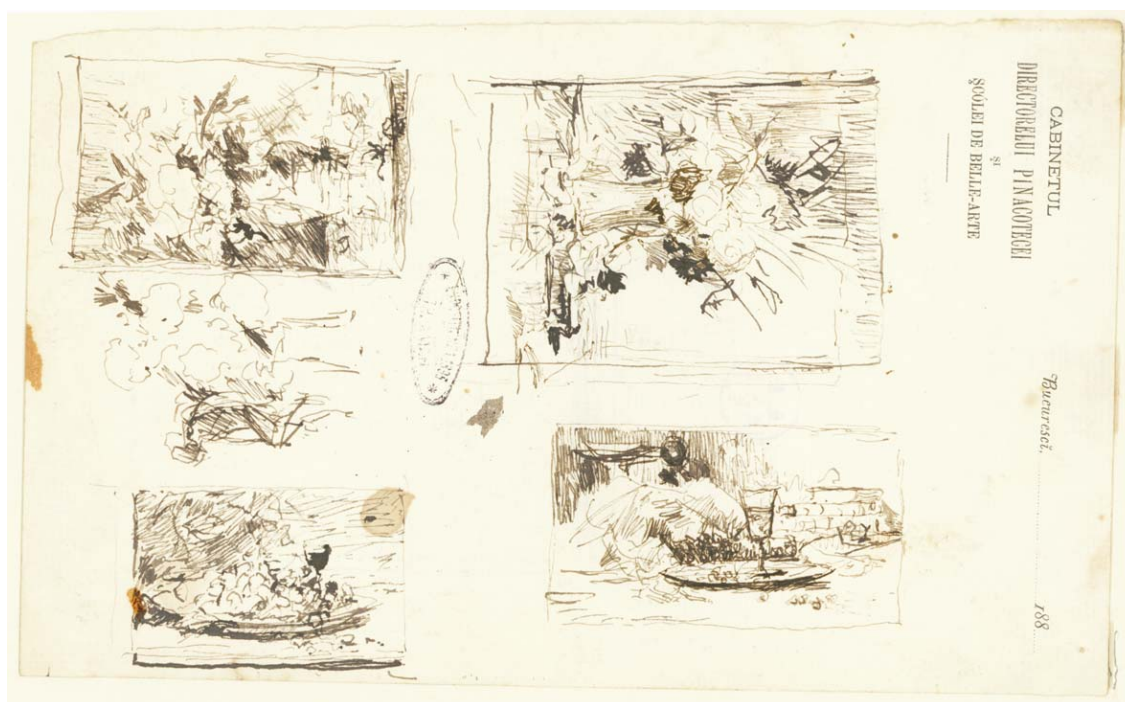


Fig. 30. Foaie de schițe cu naturi statice, tuș, BAR, C.S.

Prin numărul mare și varietatea naturilor statice se vede că ele deveniseră pentru maestrul Aman un gen predilect, alături de peisaj și compoziția intimistă. El a fost și în acest domeniu un deschizător de drum pentru generațiile viitoare între care s-au aflat artiști ce au excelat în acest gen, precum Constantin Stănișanu, Octav Băncilă și, la cumpăna veacurilor, Ștefan Luchian, care l-a dus la un *summum* de conciziune și expresivitate.

Pentru majoritatea lucrărilor artistul executa schițe preliminare, în creion sau tuș. Aman a fost unul dintre marii noștri desenatori și, cu certitudine, cel dintâi dotat și versat pentru aceasta tehnică. Un studiu despre desenele lui Aman este absolut necesar spre a le evidenția valoarea și forța expresivă, omogenitatea stilistică și varietatea tematică. Deși s-a scris destul de mult despre Aman în comparație cu alți artiști din secolul al XIX-lea cărora nu li s-a consacrat nici măcar un studiu monografic, totuși, opera sa nu este în totalitate cunoscută și analizată, iar desenul său este încă o pată albă în studiile de specialitate.

Tematica rurală apare tot în a doua parte a vieții. Este greu de spus dacă aceasta a apărut ca urmare a succeselor lui Grigorescu la Expozițiunea Artiștilor în Viață din 1870 sau la cea a Amicilor Bellelor Arte din 1873<sup>70</sup>. Oprescu afirmă că artistul „pictază țărani chiar mai înainte de reforma agrară”<sup>71</sup>. Aceasta înseamnă o perioadă anterioară anului 1864. Radu Ionescu găsește o altă explicație plauzibilă pentru interesul arătat de artist acestei tematici: „(...) Prin anii '60, sau imediat după, Aman a făcut o călătorie la Paris, deci a venit din nou în contact cu mediul artistic de acolo în care tematica țărănească (vezi Millet, Daubigny, Troyon și mai toți cei de la Barbizon) era în mare vogă”<sup>72</sup>. În nici una dintre lucrări, fie ele uleiuri, fie acvaforte, Aman nu abordează subiectul în chip militant, pentru a lua parte clasei obidite a țăranimii, așa cum încercau să evidențieze exegeții marxști ai anilor 50-60<sup>73</sup>. Subiectul rural nu era la el un „protest social”, cum se dorea a fi perceput în acea decadă a demascărilor dușmanilor poporului<sup>74</sup>. Nici chiar *Țăranul cu căciula în mână* nu era un obidit și un încrâncenat, așa cum era interpretată „cu mânie proletară” această imagine: „Protestul social și-a aflat exprimarea cea mai viguroasă în gravura *Țăranul cu căciula în mână*. Executată în 1875, la trei ani după împovăritoarea lege a învoielilor agricole, gravura înfățișează un pâlmaș ros de mizerie: sumanul e desfăcut, cămașa deschisă la gât, ȋtării rupte. Cu căciula în mână el privește pământul care nu-i al său. Căutătura aspră sugerează o ură mocnită, gata să izbucnească împotriva celui care i-a răpit bucata de pământ. E o prevestire a răscoalelor ce aveau să urmeze. Nu este lipsit de interes să subliniem că cele mai multe dintre lucrările sale cu tematică țărănească au fost executate în tehnica gravurii, tocmai pentru că acest gen oferea posibilitatea unei circulații mai largi. Th. Aman n-a putut surprinde însă în adâncime mizeria satelor, lăsându-se uneori atras de latura pitorească a lucrurilor, tratând mai convențional teme care, atent scrutate, s-ar fi dovedit de mare tensiune socială.”<sup>75</sup> Acel țăran nu privește pământul pentru că ochii săi caută, în gol, spre un virtual interlocutor în fața căruia și-a decoperit, cu umilință, capul. Era gestul firesc al oricărui sătean în fața stăpânului său a oricărui străin îmbrăcat în haine orășenești – sau „nemțești”, cum erau numite atunci de cei din popor. În suitele de fotografii etnografice ale lui Szathmari, K. F. Zipser sau C. Schäffer apar uneori asemenea tipuri în aceeași poză<sup>76</sup>. Aman folosea, în mod constant, fotografia drept model pentru acvafortele sale iar în albumele de fotografii pe care le posedă adunase multe asemenea imagini furnizate de artiștii fotografi menționați<sup>77</sup>. Nu ar fi imposibil ca *Țăranul cu căciula în mână* (Fig. 32) să fi fost, la origine, într-una dintre imaginile folosite de plastician ca sursă de inspirație, un țigan cerșetor: părul negru, în dezordine, carnația închisă la culoare, îmbrăcămintea jerpelită și gestul cu care își ține căciula amintesc de un asemenea tip selectat de Szathmari pentru portofoliul său de chipuri din popor (Fig. 31). Însă, în rândurile citate mai

<sup>70</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială...* (v.n.11), p. 127-128, 130, 136-137, 155, 159-160.

<sup>71</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 107.

<sup>72</sup> Radu Ionescu, *op. cit.*, p. 15.

<sup>73</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.9), p. 7, 8; Ionel Jianu, Ion Frunzetti, *Maeștrii picturii românești în Muzeul de Artă al R.P.R.*, București, 1953, p. 5.

<sup>74</sup> Balcic Moșescu-Măciucă, *Theodor Aman*, București, 1961, p. 7.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Fotografie und Folklore. Zur Ethnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts*, în *Fotogeschichte*, Jonas Verlag, Heft 103/2007, p. 47-60.

<sup>77</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și fotografia*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 124.

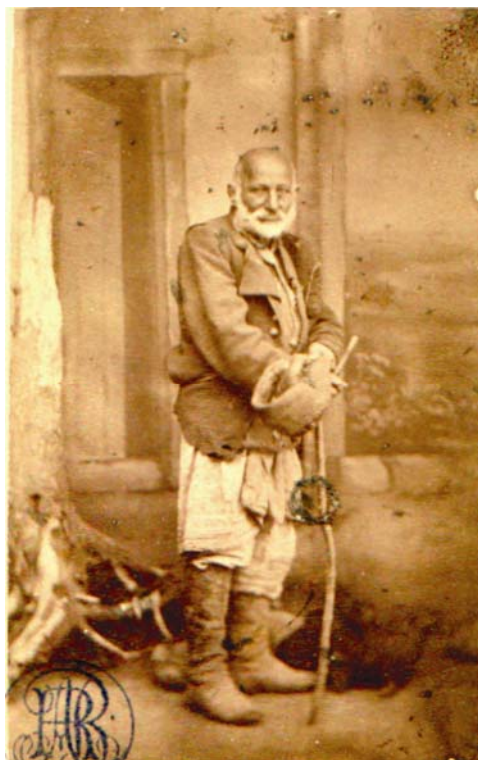


Fig. 31. Cerșetor țigan, fotografie de C. Szathmari, carte-de-vizită, BAR, C.S.



Fig. 32. Țăran cu căciula în mână, acvaforte, BAR, C.S.



sus, ignorându-se sursele de inspirație fotografică este subliniat, cu obstinație, că Aman ar fi perceput încrâncenarea săteanului și, apelând, în chip programatic, la gravură, o folosea ca pe o armă de luptă și mijloc de propagandă împotriva nedreptăților sociale, chiar dacă nu era capabil de o înțelegere profundă a acestor aspecte ale vieții claselor de jos, pe care prefera să le descrie în chip idilic. Este ciudat că și în lucrări mai recente se încearcă a fi evidențiată poziția sa de artist angajat, conștient de valoarea de manifest a operei de artă când, în realitate, aceasta nu aveau nimic în comun cu protestul social: „(...) Un alt obiectiv al revoluției <din 1848>, căruia el i-a acordat o atenție sporită, a fost emanciparea țăranului. (...) Orientarea progresistă de totdeauna a pictorului, au făcut ca el să arate, încă de tânăr, un viu interes zugrăvirii țăranului.”<sup>78</sup> Dar, prin felul în care abordează subiectele câmpenești este evident că obiectivul urmărit era acela al revelării hedonismului vieții de la țară. În cadrul operei sale, aceste lucrări par un divertisment necesar prin care reușea să se distanțeze de scenele de gen și de portretele cotidiene, majoritatea dominate de acromatisme. Era un fel de evadare, de întoarcere la natură, pentru a regăsi curățenia și puritatea, sinceritatea și naivitatea, bucuria simplă și voioșia sănătoasă a omului de la țară, nealterat de civilizația urbană, mult diferite de sofisticatele petreceri de salon cu care era el obișnuit și pe care, adesea, le prilejuia în atelier. Dar, de aici până la un real protest era o cale foarte lungă, iar opera sa era departe de o luare de poziție pe care se străduia să o evidențieze, tezist, critica „angajată și progresistă” ce s-a afirmat după luarea puterii de proletariat, în 1948.

În felul de tratare a subiectului depășise viziunea documentaristă a pictorilor peregrini în căutarea pitorescului și a specificului național, precum Szathmari, Volkens, Preziosi și Trenk. Aman descoperea culoarea locală și idilismul în țăranii adunați la hora întinsă duminică, în preajma cârciumii (*Horă la țară, Horă de peste Olt, Joc la țară, Hora de la Aninoasa, Brăulețul, După culesul viei*). Unele lucrări, cu țăranii tineri puși pe șotii, suguind cu codanele, le-a intitulat chiar *Glume de peste Olt* (Fig. 33). Mai toți sătenii pictați de el sunt curați și fercheși, ca în zi de sărbătoare (*Țărancă pe gânduri, Idilă rustică*) chiar dacă sunt, uneori – rar, ce-i drept – în plină activitate (*Țărancă torcând, În grâu, Fată cu ulciorul la fântână, Țărancă cu copaie pe cap, Cu furca-n prag* sau gravurile *Țărancă, După mure, Țărancă cu rață*). Țăranii lui arată viguroși, bine hrăniți și sănătoși, sunt surâzători, bine dispuși iar gospodăriile, atât cât se vede, sunt bine întreținute și denotă, dacă nu avuție, cel puțin bunăstare (*Curte țărănească, Curte la țară, Plecarea la câmp*). Murdăria, straiile rufoase și sărăcia abjectă nu sunt evidente decât în scenele cu țigani (*Doi țigani spoitori, Țigănuș cu cobza, Copil de țigan, Cap de țigancă* și în gravurile *Spoitorul, Ursarul, Țigancă cu ulcica, Țigănci din Pasărea, Ghicitoarea, Copil țigan lăutar, Mendiantii de Roumanie*). Excepție face frumoasa *Țigancă* cu șiragul de coral la gât, peste ia albă ca neaua, cu bariș înflorat și floare roșie la ureche, pozând mândră cu mâna în brâu, care pare a o prefigura pe delicata și melancolica *Safta florăreasa*, pictată de Luchian la peste două decenii după maestrul său.

Se apropie și de motivul carului cu boi pe care Grigorescu avea să îl ducă la perfecțiune și la maximă sinteză. Dar, atelajele sale nu au nici monumentalitatea și nici etericul acelora ale confratelui mai tânăr, ale căror contururi erau dizolvate de soarele după-amiezei, ce le aureola și le înmuia. La Aman, ce supune compoziția unei viziuni plonjante, vehicul și animale au aspect miniatural și se pierd în imensitatea câmpiei sau pe ulițele prăfuite, dogoritoare (*Plecarea la câmp* – Fig. 34, *Car cu boi în peisaj, Sat – car cu boi, Car cu boi, Căruțe la țară, Car cu butoaie*). Altele, încărcate cu enorme buți pentru vin, impresionează prin masivitatea lor de monștri ancestrali, deplasându-se, greoi și nesigur, prin nămeți (*Iarna, Iarna în pădure*). Acestea au ceva din mefianța cu care Modest Musorgski a sugerat, muzical, apropierea carului polonez în „Bidlo”, una dintre părțile compoziției „Tablouri dintr-o expoziție”.

<sup>78</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 79.



Fig. 33. Glume de peste Olt, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 34. Plecarea la camp, ulei pe lemn, Muzeul Theodor Aman.

Aman nu este singurul care descrie țăranimea română cu detașarea celui care nu-i bănuiește suferințele și împilările. În a doua parte a veacului al XIX-lea și până în primele decade ale următorului, nici unul dintre artiștii care au immortalizat viața de la țară, nici Grigorescu, nici Emanoil Panaiteanu-Bardasare, nici Sava Henția și nici Arthur Verona, nu au dat semne să sesizeze altceva decât mulțumire, voioșie, abundență și lipsă de griji. Idilismul era nota dominantă. Abia Luchian atinge, tangențial, tematica socială în pictura *La împărțitul porumbului* iar Octav Băncilă, cu aplomb, aduce pe pânză mânia și revolta anului 1907, apoi lumea satului mizer (chiar dacă „citatele” din literatura semănătoristă sunt mai evidente decât sursa de inspirație realistă)<sup>79</sup> pentru ca, mult mai târziu, Ressu și generația lui să revele tăria și stoicismul săteanului român, ce duce o viață aspră, înglodat în nevoi.

La Aman, această atitudine era firească pentru un artist de viță boierească. În unele lucrări, alăturarea dintre un domn în haine nemțești sau o societate elegantă și o slujnică în straie populare era tocmai modul autorului de a-și afirma poziția de clasă și statutul de stăpân ce-și onorează supușii prin prezența sa printre ei, adresându-le o întrebare amabilă, o vorbă de îmbărbătare sau o glumă ca în *Peisaj de vară la țară* (Fig. 35), *Societate în curte*, *Vara la țară* (Fig. 36). De fapt, Aman a fost și a rămas un boier întreaga sa viață știind să arate aceasta prin felul de a se purta, de a se îmbrăca, de a intra în comunicare cu lumea. Nu era lipistă de temei caracterizarea, poate puțin malițioasă și marcată de invidia pentru succesele maestrului, pe care i-o făcea un pictor interbelic de vremelnice vogă: „Era un boier care picta pentru boieri”<sup>80</sup>.

Într-o vreme de triumf al viziunii realist-socialiste și materialist-dialectice asupra creației artistice, când opera plasticienilor, morți sau vii, era măsurată cu un cântar ce trăgea numai spre mesajul social și spre militantism, fapt ce putea duce la scufundarea în dispreț și uitare sau la înălțarea pe poziții necuvenite a autorilor, memoria lui Aman a fost întinată de diverse interpretări totalmente defavorabile proteicei sale personalități și bogatei moșteniri culturale pe care o lăsase. Comparând, în chip nepotrivit, două teme lipsite de elemente comune exceptând, poate, plasarea într-un cadru natural – scena de gen și scena câmpenească – principalul exeget de la acea oră al artistului se pronunța, fără drept de apel: „Pe cât de triști și de plictisiți sunt oamenii în petrecerile de salon pictate de Theodor Aman, pe atât par de voioși și dornici de viață sătenii *Horelor* lui. Este un contrast izbitor între atmosfera decadentă a unora și optimismul robust al celorlalte. (...) De primele se apropie ca un observator sever, care înregistrează fidel dar fără lirism, lăsându-se uneori și copleșit de abundența detaliilor pe care le implică redarea decorului și fastului burghez. De lumea simplă a țăranilor însă, el se apropie cu dragoste, cu un sentiment de descătușare care îl ajută să imprime acestor imagini ceva din exuberanța voioasă a jocului popular.”<sup>81</sup> Același autor găsea cauza scăderilor și limitelor pe care le-ar fi avut opera artistului: „În aprecierea rolului și creației lui Aman, trebuie ținut seama și de faptul că el s-a format într-o epocă în care la noi clasa muncitoare încă nu începuse să se afirme. Cu toate că pictorul a sesizat o bună parte din racilele regimului sub care a trăit, de rolul muncitorimii în mersul înainte al istoriei el nu și-a dat seama. Lipsindu-i astfel reazemul principal al unei soluții, el n-a putut să depășească orizontul în care l-a întârmurit burghezia și să se sustragă influențelor ei.”<sup>82</sup> Ca reacție la aceste afirmații lipsite de fundament, G. Oprescu, prin prestanța sa de academician și de reputat istoric de artă, apără, cu temeritate, poziția de clasă a lui Aman criticând tendențiozitățile principalului biograf al artistului, care se arătase prea zelos în a înfiera burghezo-moșierimea al cărei exponent era chiar cel monografiat: „Unii istorici de artă din vremea noastră au încercat încă să vadă în opera lui Aman și ceea ce nu există și ceea ce, cu

<sup>79</sup> Ruxandra Dreptu, *Băncilă*, București, 1987, p. 26, 29-30.

<sup>80</sup> Tache Soroceanu, *Un boier pictor, Theodor Aman*, în *Ilustrațiunea Română*, nr. 25/14 iunie 1933.

<sup>81</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 100.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 110-111.





Fig. 35. Peisaj, vara la țară, ulei pe lemn, Muzeul de Artă Craiova.



Fig. 36. Vara la țară, ulei pe lemn, 1878, Muzeul de Artă Craiova.

siguranță, el nu putea pune: o critică acerbă a clasei din care făcea parte. Serbările familiale, mesele cu lăutari deveneau, pentru acei critici, satire la adresa clasei sociale în care s-a născut și a trăit Aman, în care-și avea rudele și prietenii. Asemenea exagerări, asemenea interpretări tendențioase mi se par dăunătoare istoriei. Cum își poate închipui cineva că Aman, în tablourile în care se reprezenta pe el și familia lui, în care nimic nu era de criticat nici în poză, nici în atitudinea persoanelor reprezentate, bărbați, femei, copii, în atmosfera caldă a unei zile de sărbătoare, să fi ales acele subiecte, tocmai pentru a stigmatiza pe cei reprezentați? (...) El n-a putut însă fi autorul unor tablouri satirice la adresa cercurilor sociale pe care le frecventa și cărora el însuși aparținea, nici întâmplător, ca un Balzac, încă mai puțin intenționat.”<sup>83</sup>

Desigur, monografiile editate în acea epocă trebuie citite cu rezerva cuvenită față de limbajul împănât cu extrase din materialele de propagandă ale partidului unic sau cu interpretări supuse ideologiei la zi, iar pe autori s-ar cere a-i ierta pentru aceste concesii făcute, în chip deliberat, în vederea publicării lucrării. Dar, unii dintre ei, care au prins schimbările survenite după 1990, ar fi avut destul timp până astăzi să-și revizuiască operele și să aducă rectificările și adăugirile necesare. Însă, din motive pe care le ignorăm, nu au făcut-o, lăsând a se perpetua, în chip inacceptabil, mesajul contaminat politic în acele lucrări de referință pentru istoria artei românești. O pertinentă analiză a exegezelor acelei perioade a fost publicată de o tânără cercetătoare în volumul *Centenar Theodor Aman 1991*, răscolind trecutul unora dintre autori și stârnind fulgerele altora<sup>84</sup>.

Exegeții marxiști pretindeau că importanța operei artistului a fost multă vreme nesocotită de istoriografia burgheză iar mesajul patriotic a fost trecut sub tăcere<sup>85</sup> sau, chiar și mai grav, că „burghezo-moșierimea de odinioară s-a străduit cu grijă să le ascundă <documente> sau chiar să le distrugă”<sup>86</sup>. Dar, la fel au procedat și respectivii istorici și critici de artă marxiști cu anumite aspecte ale operei artistului ca, de pildă, portretele domnești sau însemnele regalității, pe care le-au ignorat cu premeditare.

Cum ar fi putut să fie Aman un critic atât de acerb al principelui domnitor Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen de vreme ce i-a executat de câteva ori portretul, fie în ulei, fie în acvaforte?<sup>87</sup>

Domnitorul îl aprecia – ca dovadă stau comenzile princiare pe care le-a onorat artistul, precum și amintirea pe care i-o purta, peste ani, când maestrul trecuse demult în eternitate, așa cum îi relata suveranul lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, în 1908, când acesta îi prezentase *Catalogul Muzeului Aman* și cum își notase istoricul și muzeograful în memorii<sup>88</sup>.

<sup>83</sup> G. Oprescu, *Locul lui Theodor Aman...* (v.n.9), p. 107-108.

<sup>84</sup> Mihaela Rădulescu, *Politica și exegeza operei lui Theodor Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991* (v.n.8), p. 151-154.

<sup>85</sup> Balcica Moșescu Măciucă, *op. cit.*, p. 5.

<sup>86</sup> Radu Bogdan, *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic*, în SCIA, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1954, p. 223.

<sup>87</sup> La Muzeul Național de Artă se află un portret în ulei, datat 1868, bust, în medalion, nr. inv. 1258; la Muzeul Național Peleş se află portretul în ulei, datat 1868, figură întreagă, mărime naturală, nr. inv. 12060/ P. 597. Primul este, probabil, o lucrare preliminară acesteia, definitive, ce a fost destinată să decoreze galeria fondatorilor și binefăcătorilor Spitalului Pantelimon. Din aceea suită făceau parte portretele domnitorilor Grigore Ghica I, Grigore Ghica II și al principelui Carol I, fiind comandată de Eforia Spitalelor Civile (cf. BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Theodor Aman, I Acte 1-68, act 14, 37); un alt portret al principelui Carol I apare în marea compoziție *Constituantă*, din 1869, aflată la Muzeul Theodor Aman, inv. 3; sunt apoi două acvaforte din 1874 cu portretul domnitorului, bust spre dreapta, ce au folosit ca model o fotografie de Franz Duschek. Din aceste tiraje se păstrează mai multe exemplare atât la Muzeul Theodor Aman cât și la Muzeul Național de Artă și la Cabinetul de Stampe al BAR (cf. Mariana Vida, *op. cit.*, p. 12, 35-36).

<sup>88</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Memorii I (1872-1910)*, Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb, București, 1991, p. 250: „Regele îmi spuse că Aman fusese însărcinat cu conceperea desenului noii decorații «Steaua României» <sic> și că îi era plăcut să se întrețină cu acest artist cu înfățișarea ca și conversația așa de interesante. (...)”

Carol I i-a vizitat atelierul atât în timpul vieții<sup>89</sup> cât și după deces, când văduva sa îl pregătea pentru a deveni muzeu și organiza expoziții cu intenție retrospectivă<sup>90</sup>. Artistul, la rândul său, își stima și își respecta patronul regal. Marea compoziție *Constituanta* a fost plătită din caseta personală a principelui, după cum informa presa<sup>91</sup> și cum dovedea chitanța<sup>92</sup> dată de artist la primirea sumei cuvenite muncii sale migăloase de a reuni pe pânză o sută nouăsprezece portrete ale participanților la acea ceremonie<sup>93</sup>, mulți dintre ei necunoscuți plasticianului și pentru care a trebuit să lucreze după fotografii<sup>94</sup>.

În 1881, Aman a făcut parte, alături de istoricii B. P. Hașdeu, Alexandru Odobescu și Grigore Tocilescu, din comisia instituită de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice pentru a stabili forma pe care urmau să o primească însemnele regalității<sup>95</sup>. După aceea, pictorul se însărcinează cu desenarea coroanei și sceptrului primului suveran al României; schița în tuș se păstrează la Muzeul Theodor Aman<sup>96</sup> (Fig. 37). Tot artistul va executa și schițele pentru ordinul „Coroana României” cu care, în 1889, va fi el însuși răsplătit, în grad de comandor<sup>97</sup>. Mulți ani după aceea când, suferind și împovărat de greutatea financiară, pictorul solicita printr-o petiție către minister o mărire de salariu, arăta situația incomparabil mai bună a artiștilor străini care aveau statut similar cu al său, invocând și desenele pentru însemnele regale ce nici măcar nu-i fuseseră remunerate: „(...) Postul de Director al Școlii de Belle Arte în ori ce altă țară este retribuit cu summe considerabile pe lângă care au și cele mai însemnate commande din partea guvernului – la noi nimic din toate astea, ba încă din contra, amu fostu însărcinatu a face dessemnul Corónei de oțelu a României – precum și cu decorațiunea purtându același nume și nu am priimit nici o recompensă pentru acesta.(...)”<sup>98</sup> În cortegiul Cărelor Simbolice pregătite a defila în ziua de 11 mai 1881, cu ocazia Serbărilor Încoronării, se afla și acela al fabricii de băuturi gazoase a cărui ornamentare fusese făcută după schițele lui Aman.<sup>99</sup> Astfel, directorul Școlii de Belle-Arte și al Pinacotecii își adusese din plin contribuția la fastul ceremoniilor de ridicare a României la rangul de regat. Făcuse o compoziție de mici dimensiuni, în acuarelă, reprezentând coroana de fier, de dimensiuni colosale, plasată pe o perină de catifea și străjuită de un marinar și un soldat de infanterie, ambii în uniforme de mare ținută (Fig. 38). Toate aceste dovezi combat, în chip irecuzabil, afirmația că Aman „disprețuia și ura dinastia”<sup>100</sup>. Ce-i drept, artistul a avut din când în când răbufniri, în cadru intim, familial, față de anumite situații care îl

<sup>89</sup> „Buletinul Instrucțiunii Publice”, Maiu și Iunie 1868, p. 151: „Sâmbătă 1 Iunie la 4 și jumătate ore după amăzi, M. S. Domnitorul însoțit de D. Ministru al culturii și instrucțiunii publice, vizită atelierul de pictură al D-lui Aman. (...)”.

<sup>90</sup> *Secolul XX*, no. 875/27 Aprilie 1902: „Duminică 21 Aprilie, la orele 11 dimineața, M.S. Regele împreună cu A.S. Regală Principele Ferdinand au bine-voit să viziteze expozițiunea postumă a operelor marelui nostru pictor Theodor Aman. Timp de o oră, Suveranul și Principele nostru moștenitor au cercetat cu un viu interes această frumoasă expozițiune și au admirat, îndeosebi, subiectele istorice. (...)”.

<sup>91</sup> *Cronica*, în *Pressa*, no. 131/17 Iuliu 1869: „Galeria noastră de tablouri din Bucuresci s'a înăvuit încă cu un tablou ce represintă *Jurământul depus de Înălțimea Sea Domnul pe Constituțiune*, lucrat de D. Pictor Theodor Aman. Înălțimea Sea, în înalta solitudine ce are pentru belele-arte, a bine-voit a ajuta cu galbeni 500 din caseta sea privată în cumpărarea acestui tablou”.

<sup>92</sup> ANIC, Casa Regală, dosar 126/1869, fila 298: „Quitantă/ Amă priimită summa de galbeni cinci sute pentru tabloul ce represintă Giurământul I. S. Domnitorului Carol I pe Constituțiune de la Domnu Marchal allu Palatului și spre dovadă dau acesta sub a mea iscălitură./ Th. Aman/ 1869 Iulie 22.”

<sup>93</sup> Al. Tzigara-Samurcaș, *Catalogul Muzeului Aman* (v.n.10), p. 50-51; BAR, Cabinetul de Manuscrise, Arhiva Al. Tzigara-Samurcaș, IX varia 1, fila 9.

<sup>94</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și fotografia* (v.n.76), p. 120-122.

<sup>95</sup> ANIC, MCIP, dosar 3/1881, f. 2.

<sup>96</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și Coroana României*, în *Revista Arhivelor* 2/1997, p. 249-250; *Idem*, *Mișcarea artistică oficială* (v.n.11), p. 190-191; *Idem*, *Ceremoniile încoronării și resuscitarea interesului pentru pictura istorică în arta națională (1881)*, în *RI* nr. 3-4/ 2007, p. 260-262.

<sup>97</sup> *Idem*, *Theodor Aman și Coroana României* (v.n.95), p. 250.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> C. Bacalbașa, *Bucureștii de altădată*, București, 1927, vol. I, p. 262.

<sup>100</sup> Radu Bogdan, *Theodor Aman* (v.n.10), p. 7.



Fig. 37. Sceptrul și coroana regală, tuș, 1881,  
Muzeul Theodor Aman.

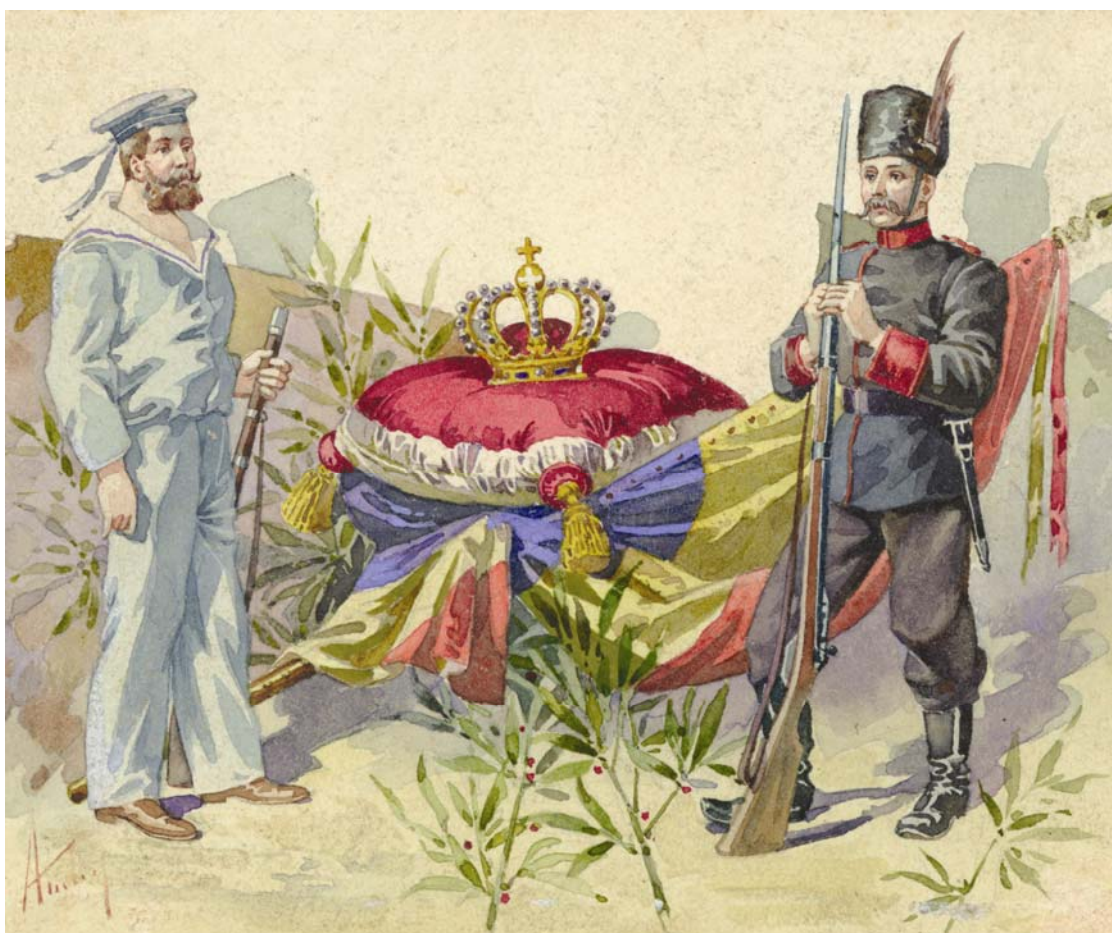


Fig. 38. De strajă la Coroana României, acuarelă, BAR, C.S.

priveau direct, legate de salariul modest, de nerecunoașterea meritelor depuse, de dezinteresul publicului pentru expoziții și de nivelul scăzut al achizițiilor – concretizate în epistole trimise fratelui său mai mare<sup>101</sup>. Dar aceasta era mult prea puțin pentru a constitui o atitudine militantă, deschis antimonarhică.

Față de toți ceilalți artiști conaționali, contemporani lui, Theodor Aman a fost singurul european. Stăpânea, la perfecție, toate genurile și tehnicile artei de șevalet, practica gravura și se descurca în artele decorative (sculptură în lemn, vitraliu, artă murală). Ar fi putut face oricând o carieră strălucită în Franța. Acolo era deja cunoscut datorită lucrărilor sale așa că, pe 25 iulie 1855, directorul publicației „La Revue historique”, Raincelin de Sergy, i se adresează artistului pentru a-l ruga să revizuiască și să completeze articolul ce-i fusese consacrat în acele pagini care aveau o largă difuzare, ajungând chiar până în India<sup>102</sup>. Absența lucrărilor sale de pe simezele Salonului din Paris era sesizată, așa cum îi scria amicul său, Alfred Fichel, în 1859: „Am asistat la deschiderea Expoziției înainte de a-ți răspunde la scrisoare. (...) Expoziția nu este, după mine, la fel de frumoasă ca ultima. De altfel, mai mulți maeștri nu au expus, precum Meissonier, Robert Fleury, Theodor Aman și alții; dar totdeauna sunt câteva tablouri frumoase.”<sup>103</sup> Era membru în Societatea Acvafortiștilor din anul 1875 și, în colecția acelei organizații se păstrează câteva gravuri ale sale<sup>104</sup>. El era „primul *peintre-graveur* român de anvergură”<sup>105</sup> făcând parte din aceeași distinsă familie cu Whistler, Corot și Pissaro. Artistul însuși își cunoștea foarte bine valoarea, insuficient apreciată și modest remunerată la el în țară, și era gata să se confrunte cu piața din străinătate. La finele anului 1890, Aman îi scria fiicei sale adoptive, Zoe – care debutase, cu succes, ca soprană, sub pseudonimul Zina de Norȳ, pe scenele Occidentale<sup>106</sup> și atunci se pregătea să plece în Anglia – rugând-o să se intereseze dacă operele sale pot fi prezentate publicului britanic: „(...) Cu mergerea pe la Londra ai putea arăta Tablourile mele, poate pentru Englezi să aibă oare care interes local. (...)”<sup>107</sup>. Poate în acea perioadă au ajuns cele 11 gravuri ale artistului în colecția lui John Meeson Parson din Londra care, ulterior, le-a donat Muzeului Victoria & Albert unde au fost identificate de neobositul cercetător Barbu Brezianu<sup>108</sup>.

Aman s-ar fi afirmat, cu ușurință, în orice capitală europeană. Dar nu a părăsit țara, în pofida dezamăgirilor încercate de atâtea ori în ultimii 10 ani de viață din cauza bugetului redus și a dificultăților pe care le întâmpina în administrarea Școlii de Belle-Arte, apoi din cauza salariului personal, subevaluat în raport cu valoarea și responsabilitatea sa de conducător al acelei instituții ca și a expozițiilor – unde, de altfel, nici nu a mai expus în manifestări colective începând cu anul 1874 pentru că a preferat să deschidă expoziții personale în propriul atelier<sup>109</sup> sau la sala de la Stavropoleos<sup>110</sup>. Grigorescu, fără a fi încadrat într-o funcție pedagogică sau administrativă, nu trecuse prin aceleași neplăceri și, totuși, fusese foarte hotărât să se expatrieze în 1881; deziluziile sale erau legate doar de indiferența generală a autorităților ca și a publicului local precum și de lipsa unei piețe de artă viabilă și de nivelul scăzut al achizițiilor.

---

<sup>101</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Portrete în istoria artei românești* (v.n.16), p. 77.

<sup>102</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență S 22/CXCV.

<sup>103</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Aman S 13 (2)/CXCV.

<sup>104</sup> Mariana Vida, *op. cit.*, p. 7.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>106</sup> Periodicele locale anunțau, cu mândrie, succesele tinerei soprane, așa cum apare în *La Gazette de Roumanie*, No. 569/ 3/15 Septembre 1883: „Nous apprénons que Mme Zoé Nicolesco-Aman qui s'est vouée à la carrière théâtrale retournera prochainement à Milan où elle doit débiter à la Scala dans *Faust*. Nous ne doutons pas du succès de notre charmante compatriote.”

<sup>107</sup> BAR, Cabinetul de Manuscrise, Corespondență Aman S 11 (4)/CXCV.

<sup>108</sup> Barbu Brezianu, *Theodor Aman în scripte și scrisori*, în *Arta*, nr. 7/1981, p. 8, 9.

<sup>109</sup> Anunț al deschiderii expoziție, în atelierul lui Theodor Aman în *Pressa*, no. 6/10 Ianuarie 1876.

<sup>110</sup> Frédéric Damé, *Esposițiunea Aman*, în *Românulu*, 12 Maiu 1883, 15 Maiu 1883, 19 Maiu 1883.



În mod paradoxal, deși Aman a fost inițiator al învățământului artistic din Capitală și fondator al Școlii de Belle-Arte, el nu a creat școală și nu a avut epigoni, ca Grigorescu. Singurul pictor care i-a urmat drumul de portretist monden și autor de scene istorice și care, în anumite privințe, și-a depășit maestrul, a fost G. D. Mirea devenit, de altfel, și director al școlii de specialitate. Aman a fost respectat și stimat de elevi. În timpul directoratului său nu au existat fricțiuni și nemulțumiri, așa cum avea să se întâmple ulterior, sub C. I. Stăncescu. Ca profesor, a fost un excelent pedagog, care încuraja și susținea succesele învățăcelilor. Elevii îl adora pe maestrul lor și-l considerau un adevărat părinte. Chiar el se socotea astfel pentru ei, semnându-și scrisorile prin care le răspundea la epistole „al Dv. ca un părinte”. De sărbători sau de ziua de naștere, elevii îl felicitau ca pe o rudă apropiată – pe 17 februarie al anului 1891, cu ocazia onomasticii sale, Sf. Teodor Tiron, îi dăruiesc o paletă pe care au scris o frumoasă dedicație: „Maestrului Nostri/ TH. AMAN/ de dioa onomastică 1891/ Elevii/ Școlei de Belle-Arte”<sup>111</sup> (Fig. 39). Acest obiect prețios se păstrează în patrimoniul Muzeului Theodor Aman. Un absolvent al școlii pe care soarta l-a purtat în Statele Unite ale Americii unde a ajuns un reputat autor de monumente de for public, George Julian Zolnay, a păstrat toată viața, cu pioșenie, o fotografie a maestrului iubit<sup>112</sup> (Fig. 40), ce astăzi se află în fondul personal al sculptorului de la Arhivele de Artă Americană din Washington, D.C. Acest portret inedit, este reprodus acum pentru întâia dată.



Fig. 39. Paleta dăruită de elevii Școlii de Belle-Arte, 1891, Muzeul Theodor Aman.

De la întoarcerea sa în țară, în 1857, și până la moartea survenită în 1891, Theodor Aman a fost animatorul vieții artistice bucureștene. Iar, timp de mai bine de un deceniu, începând din 1864, a fost cel mai bine cotate artist român, cel mai des premiat și beneficiar al celor mai substanțiale achiziții pentru pinacotecile din București și Iași. El rămâne, totuși, o figură singulară și de excepție în arta românească a secolului al XIX-lea. În multe privințe un inovator, admirabil pedagog, teoretician judicios, personalitate de factură renescentistă prin multiplele sale pasiuni și aplicații artistice (pe lângă cele plastice, în care era stăpân absolut

<sup>111</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc...* (v.n.25), p. 317.

<sup>112</sup> Idem, *Amintirile sculptorului George Julian Zolnay despre primirile sale la Curtea Regală a României*, în Adina Rențea, Mariana Lazăr, Mădălina Nițelea (coordonatori), *Colocviul național de istorie, istoria artei decorative și conservare-restaurare*, Muzeul Național Cotroceni, edițiile a XIV-a și a XV-a/ 2009-2010, București, 2011, vol. I, p. 139.

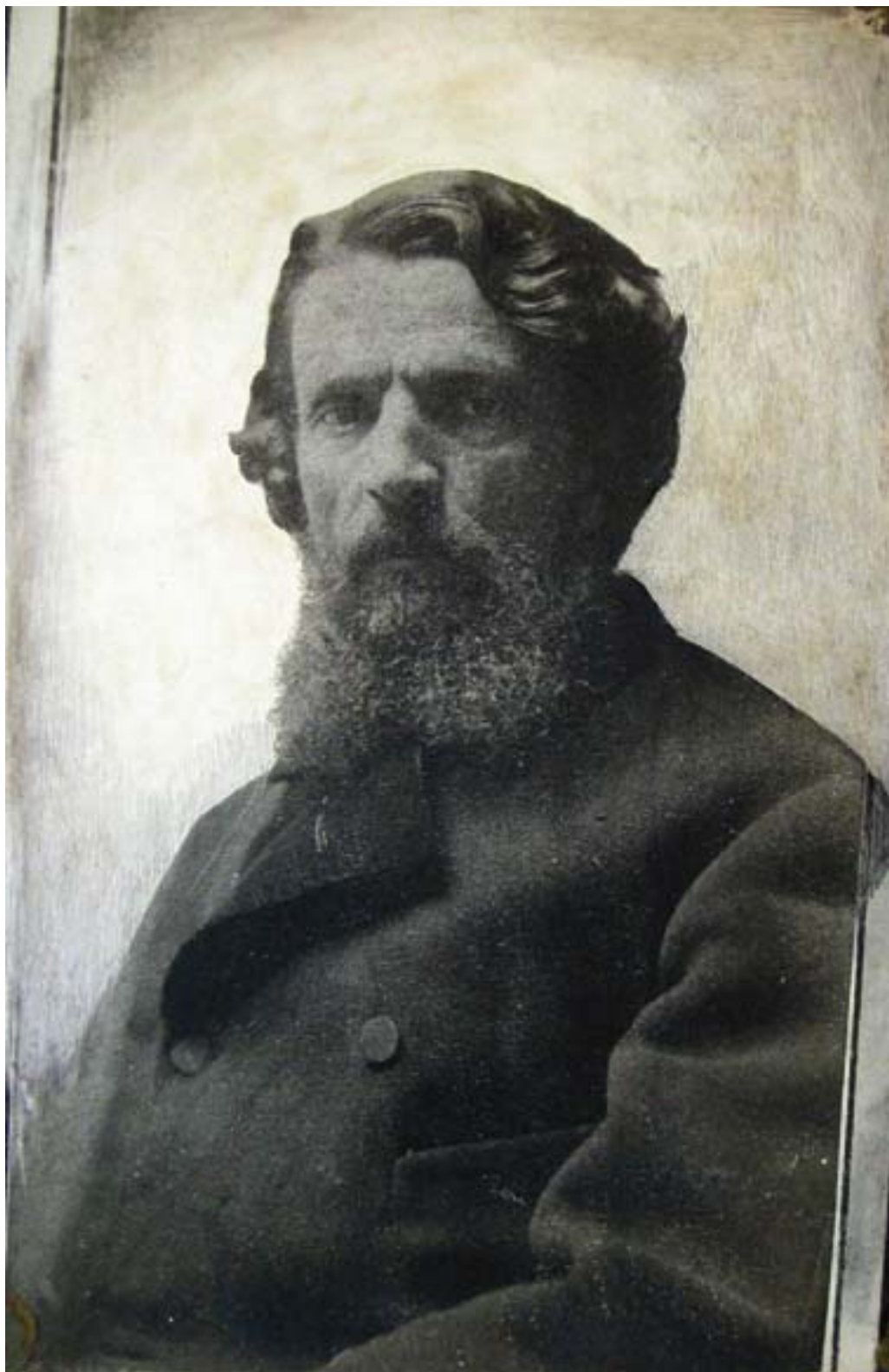


Fig. 40. Theodor Aman, fotografie, Fondul George Julian Zolnay, 1899-1992, Arhiva de Artă Americană, Smithsonian Institution, Washington, DC.

pe mai multe tehnici – pictură de șevalet și monumentală, în acuarelă, ulei și encaustică, desen, gravură, sculptură decorativă – și genuri – portret, peisaj, natură statică, scenă de gen și compoziție istorică – se pricepea și la poezie și muzică, fiind un dotat violoncelist și organizator de concerte de înaltă ținută în atelier), Theodor Aman a fost, prin excelență, primul artist modern în ținuturile românești.

De aceea, se cuvine să-i aducem Maestrului Theodor Aman un prinos de recunoștință pentru proteica sa activitate organizatorică și pentru opera de artă aflată sub semnul modernismului.

