

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Mabel Dodge Luhan & Company. American Moderns and the West*, The Albuquerque Museum of Art and History, Albuquerque, New Mexico, 29 oct. 2016–22 ian. 2017

La Muzeul de Artă și Istorie din Albuquerque, statul New Mexico, am vizitat expoziția *Mabel Dodge Luhan & Company. American Moderns and the West*. Această foarte complexă manifestare, organizată inițial de Harwood Museum of Art din Taos – unde a fost deschisă între 22 mai și 11 septembrie 2016, fiind apoi itinerantă – are ca motiv central figura unei femei de lume, animatoare și promotoare a artelor la început de secol XX, a cărei activitate a avut un impact extraordinar în dezvoltarea culturală din zona sud-vestică a Statelor Unite, ținut prin excelență rural și agricol ce încă purta aura Vestului Sălbatic bântuit de indieni războinici, de tâlhari, jucători profesioniști de cărți, contrabandiști de alcool contrafăcut și văcari bețivi, gata oricând să-și folosească revolverul de la șold. Din Albuquerque, expoziția a fost mutată la Burchfield Penney Art Center din Buffalo, statul New York, și deschisă între 10 martie și 28 mai 2017.

Cu acest prilej a fost dat publicității un catalog de 220 de pagini, bogat ilustrat și conținând studii semnate de organizatoarele expoziției și editoarele volumului, dr. Lois Rudnick și MaLin Wilson-Powell, la care s-a mai adăugat Carmella Padilla. În numărul din vara lui 2016 al revistei „El Palacio” (Vol. 121, No. 2) – ce este un vechi periodic cultural, fondat în 1913, publicat trimestrial de New Mexico Department of Cultural Affairs – a apărut un material semnat de Lois P. Rudnick, intitulat *A “Creator of Creators”. How Mabel Dodge Luhan Catalyzed Southwest American Modernism* (p. 40–43).

Mabel s-a născut în 1879 într-o familie bogată din Buffalo, statul New York, fiică a Sarei și a lui Charles Ganson, ambii descendenți din părinți bancheri foarte avuți. Deși a fost fiică unică, nu s-a bucurat de afecțiunea nici unuia dintre părinți și a tânjit după dragoste. A fost crescută cu guvernanta și hrănită cu idealurile Epocii Aurite (The Gilded Age) a Americii, când protipendata, stăpână pe averi fabuloase, își permitea să lase afacerile pe seama angajaților de încredere spre a se dedica propriei instruiți, susținerii artelor, călătoriilor în Europa și constituirii unor importante colecții de artă modernă ori clasică. Era epoca lui Andrew Carnegie, a lui Henry Clay Frick, Solomon R. Guggenheim și a lui Robert Sterling Clark. De foarte tânără a luat contact cu mișcarea cultural-artistică la modă, a călătorit la Paris și și-a făcut mulți prieteni din lumea boemă. La 16 ani, aflată în Orașul Luminilor, a fost introdusă în anturajul poezilor, dramaturgilor și muzicienilor care constituiseră avangarda finelui de secol XIX. Revenită acasă se va căsători în taină, împotriva voinței părintești, cu fiul unui armator cu care, mai întâi avea să fugă de acasă până ce mariajul să le fie recunoscut și acceptat. Din păcate, căsătoria va fi de scurtă durată, soțul murind într-un accident de vânătoare și lăsând-o văduvă la 23 de ani, cu un băiețel. Dar avea să se consoleze foarte curând printr-un alt mariaj, în 1904, cu foarte bogatul arhitect Edwin Dodge, cu care va pleca în Italia unde, până în 1912, va locui în apropierea Florenței, într-o elegantă reședință renascentistă, Villa Curonia, unde aveau oaspeți din lumea colecționarilor, artiștilor și literaților, precum Gertrude Stein cu prietena sa Alice B. Toklas, actrița Eleonora Duse, scriitorul André Gide și pictorul Jacques-Emile Blanche – care i-a făcut un portret alături de odrasla ei. Obişnuia să se îmbrace în toalete inspirate de Renaștere și să prezideze adunările ca o nouă Madame de Staël. Relațiile dintre soți se răcesc după ce Mabel are o relație furtunoasă cu șoferul familiei ce o duce la două tentative de sinucidere. Familia se întoarce în S.U.A. unde domnul Dodge o eliberează de orice obligații familiale și-i amenajează un frumos apartament în Greenwich Village unde inaugurează un salon foarte căutat de inteligența metropolei cu care tânăra patroană și mecena împărtășea aceleași idealuri. Întâlnirile erau programate în fiecare miercuri seara când Mabel avea casă deschisă.



Fig. 1. Nicolai Fechin, Mabel Dodge Luhan, 1927, ulei pe pânză, American Museum of Western Art – The Anschutz Collection, Denver.



Fig. 2. Ansel Adams, Un om din Taos, Tony Lujan, fotografie.



Fig. 3. John Marin, Peisaj din Taos, acuarelă, The Tia Collection, Santa Fe.



Fig. 4. Marsden Hartley, Un aranjament abstract al simbolurilor amerindiene, ulei pe pânză, Yale Collection of American Literature.



Fig. 5. Georgia O'Keeffe,
Cruce gri cu albastru, ulei pe pânză.



Fig. 6. Coperta cărții *Edge of Taos Desert* de Mabel Dodge Luhan
(Harcourt, Brace and Co, New York 1937).



Fig. 7. Fondatorii Societății Artiștilor din Taos, de la S. la D, în picioare: Ernest Blumenshein, E. I. Couse, Bert Phillips, Herbert Dunton; în genunchi: Oscar Berninghaus și Joseph Henry Sharp, Couse Family Archives, Eiteljorg Museum, Indianapolis.



Fig. 8. Casa Mabel Dodge Luhan, Taos, foto A.S. Ionescu.



Fig. 9. Casa Mabel Dodge Luhan văzută dinspre curte, foto A. S. Ionescu.

S-a aflat în cercul fotografului Alfred Stieglitz și a publicat articole în revista acestuia, „Camera Work”. A mai colaborat la două periodice de stânga, foarte radicale pentru acea vreme, foaia anarhistă „Mother Earth” și „The Masses” unde unul dintre redactori – ce-i va deveni și amant pentru o vreme – era poetul și gazetarul John Reed ce avea să meargă în Rusia la izbucnirea revoluției bolșevice unde a strâns material pentru volumul *Zece zile care au zguduit lumea* (1919).



Fig. 10. Mormântul lui Mabel Dodge Luhan în Kit Carson Memorial State Park, Taos, New Mexico, foto A. S. Ionescu.

Profitând de libertatea acordată de soț va duce o viață libertină împărțindu-și pasiunile amoroase între bărbați și femei deopotrivă, așa cum avea să consemneze, cu dezarmantă sinceritate, în volumul *Intimate Memories*, publicat în 1933. În 1916 domnul Dodge va cere divorțul și astfel, Mabel a scăpat de orice legătură legală împovărătoare. Sub îndrumarea antropologului Raymond Harrington va experimenta un narcotic folosit de amerindieni, provenit dintr-un cactus, *peyote*. A fost preocupată de psihanaliză și i-a frecventat pe cei doi psihiatri importanți din America, Smith Ely Jelliffe și A. A. Brill.

Recunoașterea pentru preocupările sale în domeniul artelor și patronajul unor creatori i-a venit odată cu numirea ca vice-președinte onorific al Asociației Pictorilor și Sculptorilor Americani, ce pregătea deschiderea expoziției de artă modernă europeană din Sala Arsenalului din New York – celebra Armory Show din 1913. Ea a contribuit substanțial la acest eveniment artistic ce a deschis America spre plastica modernă, atât prin contactarea unor prieteni colecționari și persuadarea lor să împrumute lucrări cât și la aranjarea acestora în sală și, deloc neglijabil, la acordarea unor substanțiale ajutoare bănești. În numărul din martie 1913 al revistei „Arts & Decoration” a publicat un articol intitulat *Speculații sau post-impresionism în proză* (Speculations, or Post-Impressionism in Prose) în care vorbea despre această expoziție și despre prietena ei, Gertrude Stein, în calitate de literată și colecționară. Chiar în mijlocul primei pagini a articolului era reprodusă lucrarea lui Brâncuși, *M-me Pogany*.

O nouă călătorie în Europa, în compania lui John Reed, o va aduce, prin intermediul Gertrudei Stein, în anturajul colorat și boem al lui Pablo Picasso. O perioadă va locui cu iubitul el la Villa Curonia unde îl va avea invitat pe pianistul Arthur Rubinstein. Dar relația de cuplu nu rezistă căci Reed se simțea prea izolat și se plictisea fără adunările publice și mișcarea sindicalistă care îl captivau. Decid să revină în America, iar el

va pleca în Mexicul răvășit de revoluție, unde se alătură trupelor lui Pancho Villa spre a culege informații pentru reportajele ce le va scrie la întoarcere.

Spre a scăpa de atmosfera tensionată de izbucnirea Marelui Război, Mabel se mută în localitatea Croton-on-Hudson, în nordul statului New York, unde e înconjurată de vegetație și de prieteni vechi, pictorii Marsden Hartley, Robert Edmond Jones și un plastician rus, Maurice Sterne, pe care și-l va alege ca nou iubit – deși Reed se alătură acestei colonii artistice *sui generis* și va fi repartizat în mansardă pentru a-și finisa reportajele. Triunghiul amoros va dura o vreme până când Mabel se va decide să se mărite cu Sterne. Dar, la câteva luni după cununie și-a trimis soțul la Taos, în New Mexico, unde aflase că sunt peisaje mirifice și o cultură tradițională de mare forță ce i-ar fi putut oferi pictorului subiecte noi și i-ar fi îmborsătat imaginația. Sterne a fost entuziasmat și i-a scris soției că acolo e locul ideal pentru ea spre a-i salva pe indieni și a le face cunoscută cultura milenară în restul lumii. După scurt timp ea i se alătură. Dar, la fel de rapid, se îndrăgostește de un indian Pueblo, Antonio Lujan. Și el simte atracție pentru doamna din elită și începe să-i facă curte în felul său: își instalase un cort în fața locuinței alesei inimii sale și, în fiecare noapte, bătea tamtumul spre a o chema la el. Maurice Sterne a voit să-l alunge pe amarezul cu pielea roșie și a cumpărat o pușcă pe care, însă, nu a avut tăria să o utilizeze. Mabel a dat curs avansurilor indianului și s-a descotorosit ușor de gelosul soț rus pe care, totuși, l-a subvenționat tot restul vieții după ce au divorțat. Tony Lujan i-a devenit noul iubit apoi s-au căsătorit, în 1923. La sugestia sa cumpără un teren pe care construiește o casă cu 18 camere și o incintă în care mai ridică 5 clădiri în care își găzduia prietenii, pentru că aveau adesea oaspeți de seamă din lumea cultural-artistică: literații Willa Cather, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, plasticienii Marsden Hartley, John Marin, Agnes Pelton, Georgia O'Keeffe, dirijorul Leopold Stokowski, compozitorul mexican Carlos Chávez, balerina Martha Graham, fotografii Edward Weston, Paul Strand și Ansel Adams – cel din urmă îi va face un admirabil portret proaspătului soț, intitulat *Un om din Taos, Tony Lujan* (Fig. 2). Descoperind frumusețile zonei, Adams se va apropia de indieni, va fi admis la ceremonialurile lor și va lua imagini memorabile, precum *Dansul vulturului*, *San Ildefonso*, prezentată în expoziție.

Pentru a nu da probleme de pronunție prietenilor de limbă engleză, Mabel schimbă conotația numelui ce-l primise prin căsătorie: din Lujan în Luhan. Prin acest ultim mariaj, ea a dorit să creeze o legătură între albi de cultură europeană și nativii din New Mexico. Relația a produs oarece uimire și presa a speculat-o: în periodicul „The Ogden Standard Examiner” din 1923 a apărut un articol cu titlu de senzație *De ce s-a măritat regina boemei cu un șef indian* (Why Bohemia's Queen Married an Indian Chief). A încercat ea însăși să se asimileze prin port și coafură: și-a tăiat părul scurt și și-a cultivat bretonul după stilul „paj”, a adoptat straiile colorate ale localnicilor și bijuteriile de argint cu turcoaze. A colecționat ceramică și carpete țesute din păr de capră executate de femeile indiene.

A susținut talentele locale: pe o nepoată a soțului, Merina Lujan o încurajează să se dedice artei și-i acoperă cheltuielile de studiu la Santa Fe Indian School. Când va deveni plasticiană, aceasta va semna Pop Chalee, iar lucrările ei vor urma stilul tradițional amerindian de compunere și reprezentare plată, bidimensională, a personajelor (*My Wild Horses*). Mabel s-a interesat și de arta populației mexicane din zonă, a colecționat icoane și sculpturi în lemn din mănăstirile (missions) spaniole ridicate în secolele XVII–XVIII și a încurajat schimburile culturale entice. Marsden Hartley, ce asimilase fovismul, expresionismul și orfismul european, și-a transpus sintaxa plastică în compoziții cu un puternic accent decorativ (*Portretul unui ofițer german*, *Crucea de Fier*, *Abstracție berlineză*). Experiența din New Mexico l-a marcat profund pe artist: în pânza *Un aranjament abstract al simbolurilor amerindiene* (*An Abstract Arrangement of American Indian Symbols*) (Fig. 4) a alăturat un tepee (cort conic indian) alb, cu o tablă de șah în partea de jos și câteva simboluri preluate de la petroglifele triburilor din vechime sau de la pictura cu nisip practică de vracii Navajo (valul, curcubeul, șoimul), ce a fost folosită chiar pentru afișul expoziției. El a fost inspirat și de naivitatea sculpturilor bisericești ce le văzuse în Taos și de aici a rezultat o compoziție cu Maica Domnului în fața căreia bigoții localnici depuseseră un pepene verde drept ofrandă (*Blessing the Melon: Indians Bring the Harvest to Christian Mary for Her Blessing*). Același inspirație religioasă a făcut-o pe Georgia O'Keeffe să picteze o monumentală cruce cenușie care se decupează pe un cer siniliu (*Grey Cross with Blue*) (Fig. 5). Un alt invitat al lui Mabel a fost pictorul cubist Andrew Dasburg care, confruntat cu lumina specială din New Mexico și cu formele rectangulare ale locuințelor din chirpici, a găsit consonanțe cu stilul ce-l practica și a semnat peisajul plin de sugestivitate *Taos Houses (New Mexico Village)*. Prin intermediul romancierului D. H. Lawrence și al soției acestuia, Frieda, Mabel a cunoscut-o pe pictorița britanică Dorothy Brett ce venise să-și viziteze prietenii în 1924. Ea s-a autoportretizat alături de amicele ei, Mabel și Frieda cu țigareta în colțul gurii în vreme ce, pe ușa deschisă, se vedea Lawrence, cu părul și barba sa roșie, stând sprijinit de un arbore cu carnetul de note pe genunchi. În 1922, Mabel reușise performanța de a-l momi în Taos pe literatul ce produsese scandal cu scrierile sale considerate licențioase și impudice, precum controversatul *Fii*

și amanți (1913) și, mai ales, viitorul roman *Amantul lui Lady Chatterley* (1928). Relația dintre ei, însă, nu a evoluat prea bine și scriitorul a părăsit casa Luhan, „Los Gallos” (Fig. 8–9), și s-a mutat la o fermă din San Cristobal, la nord de Taos apoi, în 1924, la Kiowa Ranch, pe Muntele Lobo – loc pe care tot Mabel i l-a oferit – unde a încercat să-și creeze propria colonie artistică. Fără a reuși, a părăsit New Mexico în 1925. Totuși, trecerea sa pe acolo a fost immortalizată de Mabel în scrierea *Lorenzo in Taos* (1932).

În 1915 – înaintea sosirii lui Mabel Dodge în localitate – un grup de plasticieni fondaseră o confrerie, Societatea Artiștilor din Taos (Taos Society of Artists) (Fig. 7). Aceștia erau Joseph Henry Sharp, Bert Phillips, Oscar Berninghaus, Ernest Blumenshein, Herbert Dunton și E. I. Couse – care a fost și primul președinte al organizației. Majoritatea acestor artiști erau adepți fermi ai figurativului și se dedicaseră, aproape exclusiv, tematicii western – indieni, cowboy, scene de luptă, ilustrații pentru nuvele și romane cu subiect din Wild West. Era evident că patroana moderniştilor, ce avea cu totul alte precepte estetice, nu se putea apropia de ei, chiar dacă pe Blumenshein, care aborda și peisajul, l-a acceptat și cultivat. Societatea s-a destrămat în 1927, când Mabel era deja spiritul protector și inspirator al locului. În 1923 în Taos a mai apărut un artist, rusul Nicolai Fechin, îmbiat să se stabilească acolo de climatul blând și uscat ce-i asigura stabilitatea și eventual chiar vindecarea fizică de care suferea. El era un excelent portretist și peisagist. În 1927 a semnat cel mai interesant și reprezentativ portret al lui Mabel Dodge în care amestecă, cu eleganță, cromatica specifică ținutului cu alura autoritară și stăpână pe sine a unei țarine din vechime, bine înfiptă pe tronul ei și împodobită cu bijuterii indiene, cu turcoaze (Fig. 1). Prin anii 40, Ernest Blumenshein a executat o compoziție amplă, cu multe personaje, în care s-a prezentat alături de rude și prieteni. Pânza *Noi și vecinii din Taos* a fost prezentată publicului în expoziția organizată, în 1948, la New Mexico Museum of Art. În prim plan se află artistul, soția, fiica și câinele lor, iar în plan secund, dar în axul lucrării, este impostat, în profil, D. H. Lawrence, înalt și cu barba roșie, având în imediata apropiere, dar în spate, pe Mabel și Tony Luhan în vreme ce nepoata lor, Pop Chalee, stă pe jos, în dreapta artistului autoportretizat. Lucrarea are, pe lângă valoare artistică și una documentară fiindcă în cadrul ei au fost adunați toți aceia care s-au remarcat și s-au manifestat în mișcarea cultural-artistică din Taos.

Pe lângă portretele din diverse perioade și de la diferite vârste ale promotoarei modernismului în sud-vestul american, în expoziție au figurat lucrări semnate de majoritatea artiștilor menționați – pictori, graficieni, fotografi – ca și ceramică amerindiană din zonă, icoane, cruci și sculpturi naive, în lemn, executate de artizani mexicani, precum și revistele în care publicase Mabel sau volumele de amintiri ori de comentariu plastic pe care le-a semnat ea precum *Edge of Taos Desert* din 1937 (Fig. 6). În total, au fost prezentate 150 de opere de artă care proveneau din aproape 60 de muzee și colecții particulare.

În 1947, Mabel Dodge Luhan a dat la lumină volumul *Taos și artiștii săi* (Taos and Its Artists) în care a prezentat întreaga pleiadă de plasticieni pe care îi atrăsese în New Mexico. Cartea era ilustrată cu 56 de reproduceri alb-negru după lucrările pe care le comenta. Deși încurajase talentele locale, amerindieni și mexicani, în lucrarea sa nu a vorbit de nici unul dintre ei, ci doar de plasticienii albi, de cultură europeană, pe care-i cunoscuse îndeaproape – pe unii chiar în intimitate – și cărora le revelase frumusețile regiunii.

Așa cum o etichetase, atât de inspirat, Marsden Hartley într-o scrisoare din 1914 către Alfred Stieglitz, Mabel Dodge Luhan a fost o „creatoare de creatori”!

Personalitate puternică, inteligentă, informată și cultivată, fermă în opinii și în decizii, bogată și independentă, generoasă și prevenitoare cu oamenii de cultură, caldă și înțelegătoare cu băștinașii pe care-i promova în cultura albilor, adevărată suverană în Taos, ea a reprezentat un catalizator al mișcării artistice a timpului său, la fel cum a fost Regina Maria pentru Balcik. Fenomenul Taos a apărut și s-a dezvoltat în aceeași perioadă în care, pe Coasta de Argint a Mării Negre, suverana României își construia palatul – casa de vis, Tenha Juvah (ce, în turcește înseamnă Cuibul singuratic) – înconjurat de „grădina amintirilor” (*My souvenir garden*, cum o numea chiar ea, și unde a aclimatizat soiuri de plante exotice din locurile pe care le vizitase ori care-i aminteau de ținuturile natale) și atrăgea o seamă de importanți plasticieni care aveau să marcheze, prin operele lor, un moment specific din cultura vizuală națională. Atât în Taos cât și în Balcik s-au constituit importante colonii artistice al căror rezultat înobilează și astăzi simezele muzeelor și galeriilor.

Când Mabel Dodge Luhan a trecut la cele veșnice, pe 13 august 1962, a fost înmormântată în cimitirul fondatorilor acelei comunități, în apropierea lui Kit Carson, marele cercetaș, deschizător de piste și pionier al Vestului. Nu putea să i se facă o cinste mai mare decât aceasta, să fie acceptată a-și dormi somnul veșnic în compania descălecătorilor, a întemeietorilor, în Kit Carson Memorial State Park din chiar centrul orașului Taos (Fig. 10). Pentru că și ea a fost o întemeietoare de viață cultural-artistică pe care a patronat-o aproape jumătate de secol și a întreținut flacăra emulației creatoare.

Adrian-Silvan Ionescu

Desenul umoristic a fost, totdeauna, o armă mortală, mai eficientă decât armamentul convențional, spre a-i combate pe monarhi, dictatori și oameni politici. Cenzura a fost, dintotdeauna, foarte activă și necruțătoare cu presa ilustrată satirică. Este cunoscută grija cu care Joseph Fouché, ministrul poliției lui Napoleon I, confisca și distrugea planșele cu desene ofensatoare la adresa împăratului venite, clandestin, din Anglia. De aceea, acest gen de grafică nu s-a putut dezvolta pe pământ francez în timpul domniei corsicanului, ci a apărut, timid, doar după abdicarea sa din 1814, dispărând în timpul celor 100 de zile pentru a redeveni activă după înfrângerea de la Waterloo și luând proporții între deceniile patru și șapte ale veacului al XIX-lea când s-au afirmat nume de marcă ale caricaturii precum Daumier, Gavarni, Grandville, Carjat, Bertall, Cham și alții.

În ținuturile românești, caricatura și-a făcut un debut destul de nesigur în presa locală înaintea Unirii Principatelor, în periodicele și calendarele lui N. T. Orășanu, sub penița neinspirată și needucată a unor desenatori anonimi. Anonimatul era necesar a fi păstrat și pentru a nu suferi din cauza urmăririi polițienești și a proceselor de presă în care a fost târât, nu odată, veselul și causticul redactor al lui „Nichipercea”. Epoca de aur a caricaturii românești a fost între 1890 și 1916 când au apărut mai multe reviste de specialitate precum „Furnica”, „Veselia”, „Moș Teacă. Jurnal Țivil și Cazon”, „Mojicul” unde au colaborat mulți plasticieni de valoare, unii dedicați aproape exclusiv genului satiric precum Ary Murnu, Nicolae Petrescu-Găină, Constantin Jiquid, B'Arg, Dragoș, alții împletindu-l cu opera lor de șevalet, de largă respirație și notorietate, precum Francisc Șirato, Nicolae Vermont, Nicolae Tonitza și Iosif Iser.

Multă vreme caricatura a fost, pe nedrept, considerată un gen minor, nedemn a-i fi consacrat un studiu monografic extins. Ce-i drept, caricatura este expresia spumoasă sau amară a momentului și are o scurtă existență deoarece face referiri la evenimente (politice, militare, sociale, culturale) și personalități cu prezență temporară limitată. Acela care s-ar încumeta să purceadă a studia istoria caricaturii românești ar trebui să fie posesorul unui uriaș bagaj de cunoștințe din toate domeniile vieții, deoarece maestrul caricaturii se putea lega de un amănunt minuscul, aparent insignifiant, extras din discursul sau acțiunile unui senator, general sau șef de partid pe care să-l ironizeze în compoziția lor ce, pentru momentul când a fost publicată avea un înțeles și putea produce ilaritate, dar acel moment odată trecut imaginea rămânea incomprehensibilă. Este iconic portretul regelui Carol I ce are scris pe frunte, cu roșu, 1907, realizat de Iser spre a face referire la înăbușirea răscoalei țărănești din acel an. La fel chipul elegant al lui Take Ionescu purtând Țilindru cu panglica în culorile și cu inconfundabilele dungi și stele ale drapelului american, prin care Murnu făcea trimitere la simpatiile acestui ministru pentru marea democrație de peste ocean. Dar câte alte asemenea detalii vestimentare și formale, de mimică și gestică, mai pot fi astăzi înțelese, la distanță de un secol de la compunerea desenelor inspirate de realități stringente ale epocii?

Au existat, la noi, câteva încercări de sinteză privind caricatura cu temă politică în care era vizată, așa cum se poate lesne observa chiar din titluri, finalitatea propagandistică a respectivelor lucrări ce trebuiau să înfieze „cu mânie proletară regimul burghezo-moșieresc”. Este vorba despre volumul *Cronica ilustrată a unei lumi apuse* de Horia Liman, prezentare artistică de Eugen Taru și consultanți științifici Eugen Schileru, Amelia Pavel și Mircea Popescu (Ed. Politică, București, 1959) și studiul Ameliei Pavel *Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea* (SCIA nr. 3–4/1955). Recent, un doctorand, Horia Vladimir Șerbănescu, a abordat tematica marțială în desenul umoristic publicând un studiu intitulat *Caricatura militară în presa umoristică românească de la Unire până la Războiul cel Mare (1859–1916)* (SCIA, „Artă plastică”, Serie nouă, tom 3/2013, p. 9–49).

Totuși, caricaturiștii activi în ultimul pătrar al secolului XX și primul al secolului XXI, s-au străduit să organizeze, cu oarecare periodicitate, saloane ale umorului în care să își expună opera. Dar, în aceste manifestări, arar mai apar portrete ale personalităților politice sau cultural-artistice, așa cum se obișnuia altădată. Se pare că a dispărut abilitatea surprinderii printr-o linie modulată a trăsăturilor fizice și a psihologiei modelului, în care maestrul primei jumătăți a secolului XX se evidențiaseră creând adevărate capodopere. Este trist că presa actuală nu mai este interesată de ilustrația cu subiect satiric sau de portretul caricatural pe care să le găzduiască în paginile sale așa cum se proceda în perioada interbelică și chiar în anii cei mai grei ai comunismului învingător. Avem exemplul periodicului de după 1990, „Cațavencu”, devenit mai apoi „Academia Cațavencu” în care erau, mai degrabă, încurajate fotomontajele cu inserturi de dialoguri plasate în baloane deasupra capetelor personajelor decât desenele expresive și spirituale.

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă expoziția inspirată intitulată *Portrete comice. Istoria în caricatură* unde au fost adunate o suită de portrete și compoziții cu temă politică sau culturală ce acopăr un interval de timp de un secol și jumătate. Prezentarea debuta cu litografiile lui Honoré Daumier, părintele caricaturii politice moderne, pregătite pentru revista „Le Charivari”. După care se trecea la producțiile marilor caricaturişti români de la cumpăna veacului al XIX-lea și al XX-lea deja amintiți, Murnu și Petrescu-Găină, Jiquidi și Iser, creatori de portrete-tip ale suveranilor și oamenilor politici ai vremii. Astfel apar regii Carol I și Ferdinand I – cel dintâi foarte sobru, încruntat și milităros (Fig. 1), cel de-al doilea mai lejer, cu trabucul în gură și mâinile în buzunare, Ion I.C. Brătianu, Al. Marghiloman (Fig. 2), Nicolae Filipescu, Mitiță Sturdza (Fig. 3), Al. Marghiloman, Emil Costinescu, generalul Gh. Manu, Take Ionescu, V. G. Moțun, Gh. Gr. Cantacuzino, P. P. Carp, Titu Maiorescu, Al. Bădărău, C. Argetoianu, Vintilă Brătianu, I.G. Duca (Fig. 4), Spiru Haret, Barbu Ștefănescu Delavrancea, V. A. Urechia (Fig. 5), N. Iorga, dr. C. I. Istrati, etc. La toți erau exagerate mustățile, bărbile sau barbișoanele, specificul îmbrăcămînții sau anumite elemente ce-i făceau inconfundabili precum ochiul constant înlăcrămat al lui Sturdza, chelia și monoculul lui Carp, părul vâlvoi și lavaliera învoaltă a lui Delavrancea, punga cu bani bine strânsă de mână „Nababului” Cantacuzino cu favoriții săi stufoși, ținuta de echitație a lui Marghiloman, alura napoleoniană și bicornul generalului Manu, ochelarii rotunzi și brațele pline de hrisoave ale lui V. A. Urechia, silueta filiformă, interminabilă, a lui Iorga.

Pe lângă portretele inconfundabile, caricaturiştii se încumetau a realize și compoziții cu multe personaje spre a trata chestiuni stringente ale zilei, precum problema țărănească, animozitățile partinice din parlament, naturalizarea evreilor (Fig. 6), neutralitatea sau războiul în intervalul 1914–1918, etc.



Fig. 1. Constantin Jiquidi, Bucuresci-Parnas, Aller & Retour (Regele Carol I), 1895, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 2. Ary Murnu, I.I.C. Brătianu, Regele Carol I și Al. Marghiloman la consultație, Muzeul Național de Istorie a României.

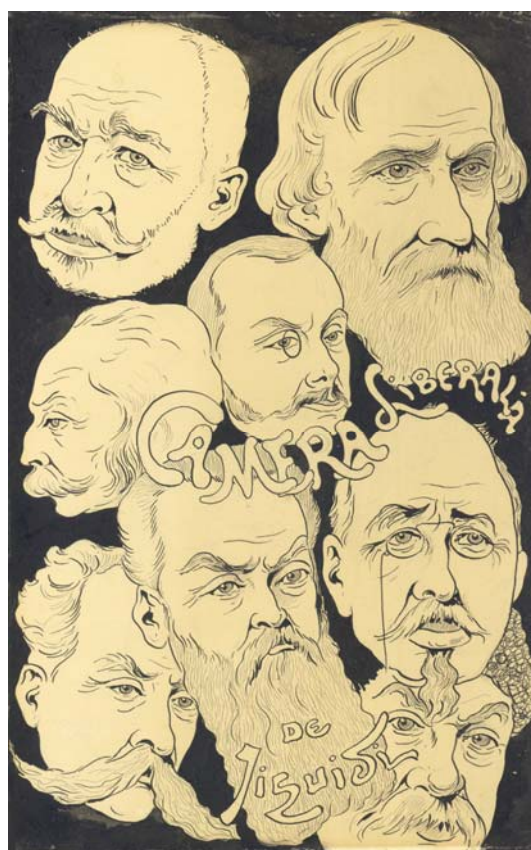


Fig. 3. Constantin Jiquidi, Camera liberală, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 4. N.S. Petrescu-Găină, Constantin Argetoianu, Vintilă Brătianu și I. G. Duca, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 5. N. S. Petrescu-Găină, V.A. Urechia, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 6. Ary Murnu, Cu ocazia mesajului, Biblioteca Academiei Române.

În perioada interbelică s-au manifestat alți desenatori satirici ale căror subiecte păreau a fi legate mai mult de viața culturală – cel puțin aceasta relevă selecția prezentă pe simeză: Octavian Goga de N. Tacorian, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu și Iosif Iser de Iosif Ross, Alexandru Macedonski și Al. Bogdan-Pitești de I. Don, Ionel Teodoreanu de C. Nicol, Mihail Sorbul de Victor Ion Popa. Un sector interesant și inedit l-au constituit caricaturile militare executate de vreun ofițer talentat ce a dorit să-și distreze camarazii și să-și immortalizeze unitatea. Așa sunt albumele *Reg. 4 Roșiori „Regina Maria”* în caricatură, *Reg. 3 Călărași „Gen. Praporgescu David”* în caricatură și *Aviația râde*, toate provenind din patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”. Este păcat că nu s-a păstrat nici o informație despre autorii acestor mostre de umor cazon din anii 40, mult influențat în stilul graficii desenelor animate ale lui Walt Disney ce abia își făcuseră apariția pe ecrane.

Din expunere nu a lipsit nici mapa cu cele 16 litografii ale lui Aurel Jiquidid – fiul lui Constantin Jiquidid – și el grafician și caricaturist, în care au fost adunate scenele comice ale piesei lui I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*.

Evitând, cu eleganță, tematica vulnerabilă a desenului politic, moralizator și propagandistic al perioadei proletcultiste în care s-au specializat Eugen Taru, Gion Mihail, Cik Damadian, I. Ross, Nell Cobar, Jules Perahim, I. Cova și I. Doru, organizatorii au preferat să se orienteze spre portretistica de caracter a lui Silvan Ionescu dedicată exclusive lumii literare postbelice de sub a cărei linie fină, vibrată, prindeau viață

Lucian Blaga (Fig. 7), Păstorel Teodoreanu, Fănuș Neagu, Ion Brad, Cezar Baltag, Alexandru Andrițoiu, Ion Lăncrănjan și Valeriu Râpeanu (Fig. 8), toate provenind din patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române. Un portret al poetului Grigore Hagiu a fost schițat de confratele de geniu Nichita Stănescu. Nu ar strica să fie organizată cândva și o expoziție cu desenele poetilor pentru că este cunoscută propensiunea pentru grafică a lui Stănescu deja menționat, ca și a lui Romulus Vulpescu și Marin Sorescu. La fel, ar trebui reconsiderat criticul și istoricul literar Șerban Cioculescu, mare amator de grafică și bun caricaturist – mai ales când era vorba de propriile-i trăsături.

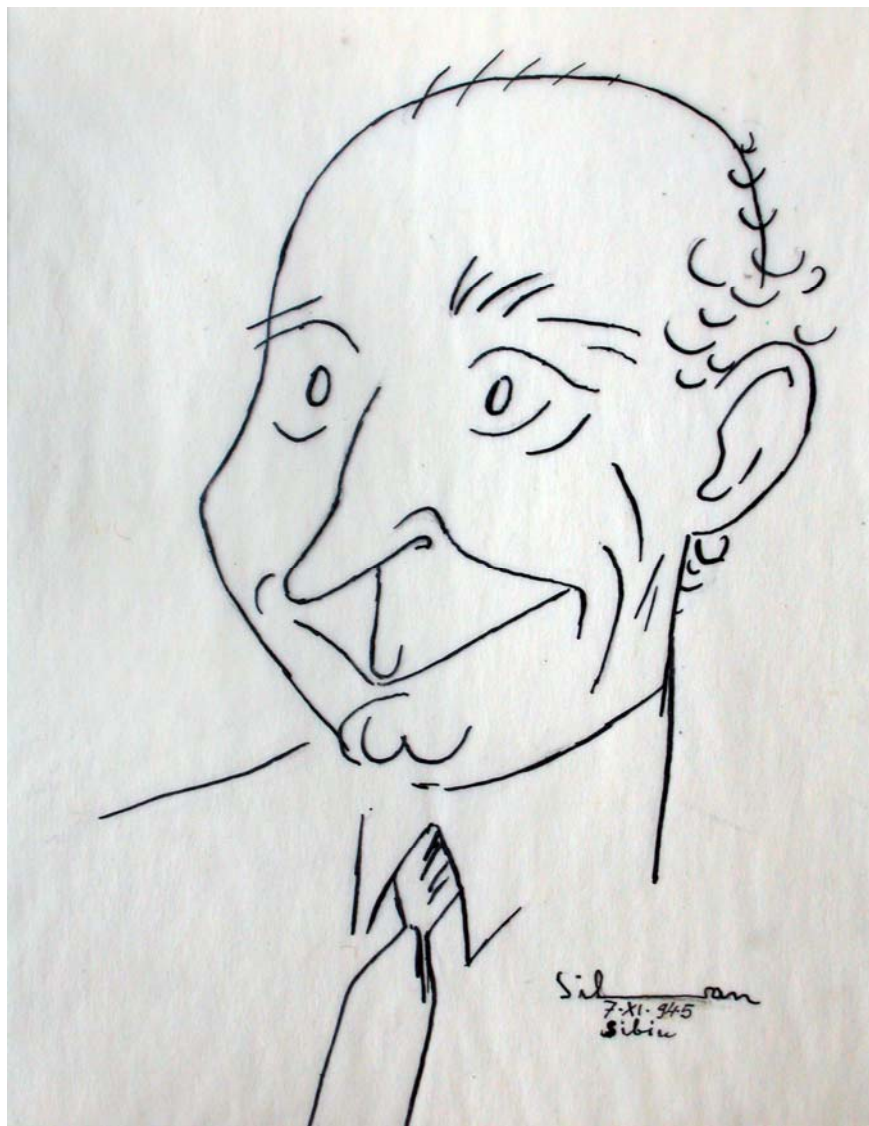


Fig. 7. Silvan Ionescu, Lucian Blaga, colecția autorului.

Manifestarea a fost însoțită și de un frumos catalog de 68 de pagini, bogat ilustrat și cu un text introductiv semnat de dr. Mădălina Nițelea, care a fost inițiatoarea și organizatoarea evenimentului.

Este necesar a fi făcute niște adăugiri și corecturi la legende, unele incomplete, altele eronate. Astfel, mai multe imagini, deși sunt semnate, în legende nu sunt precizați autorii: Emil Costinescu (p. 15), Spiru Haret (p.16), Titu Maiorescu (p. 19), I. Lahovary (p. 22 jos), Delavrancea (p. 28), C. Dissescu (p. 31), C. Arion (p. 33), sunt de Petrescu-Găină; Take Ionescu (p.23 jos), N. Filipescu (p. 24), N. Flea (p. 26), Gh. Manu (p. 34 jos), sunt de Murnu; G. Gr. Cantacuzino (p. 21 sus), I. Lahovary (p. 22 sus), Take Ionescu (p. 23 sus), Al. Bădăraș (p. 32 sus), M. Vlădescu (p. 33), General Manu (p. 34 sus) sunt de Iser; Gabriel Marinescu (p. 40) este de M. Tacorian; C. Argetoianu (p. 41) este de Dragoș. La p. 57, Silvan îl reprezentase pe Păstorel Teodoreanu și nu pe N. D. Cocea, așa cum apare în catalog; la fel, la p. 55, desenul lui V. I. Popa

nu-l reprezintă pe Nae Ionescu, ci pe dramaturgul Mihail Sorbul – a se vedea, pentru comparație, o variantă a aceluiași chip în valoroasa lucrare documentară *Victor Ion Popa. Artistul și criticul plastic. Album și varia*, îngrijită de Cătălin-Andrei Teodoru (Ed. Sfera, Bârlad, 2015), p. 351.



Fig. 8. Silvan Ionescu, Valeriu Râpeanu, colecția autorului.

Expoziția *Portrete comice. Istoria în caricatură* de la Muzeul Național Cotroceni – care a fost încheată cu lucrări provenind de la Biblioteca Academiei Române, Muzeul Național de Istorie a României, Muzeul Municipiului București, Muzeul Național al Literaturii Române și Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I” – a fost o plăcută invitație la reverie istorică și la revelarea harului umoristic al graficienilor români dedicați ilustrației satirice.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Atelier de front. Artiști români în Marele Război*, Muzeul Național de Artă al României, 24 august 2017 – 28 aprilie 2018

Pentru a omagia eroicele lupte din 1917 dar și opera de consemnare a acestei epopei de sânge, speranțe și împliniri a Războiului pentru Reîntregirea Neamului, la Muzeul Național de Artă al României s-a deschis expoziția *Atelier de front. Artiști români în Marele Război*.



Fig. 1. Afișul manifestării „De strajă la Palatul Regal”.

În vara anului 1917, în armata română, aflată în retragere în Moldova, a fost organizat un grup de plasticieni atașați Marelui Cartier General, Secția a 3-a Adjutantură, cu misiunea de a elabora iconografia participării noastre la conflictul armat, alături de forțele Antantei. Rezultatul eforturilor conjugate urma a deveni nucleul unui muzeu militar. Acest organism s-a constituit ca urmare a emiterii Ordinului Circular Nr. 9400 din 23 iunie 1917, semnat de Șeful Statului Major General, generalul de corp de armată Constantin Prezan. Grupul de plasticieni cu specialități și experiențe diferite, unii deja cunoscuți, alții doar începători, era format din sculptorii locotenent I. Iordănescu, locotenent Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Dimitrie Mățăuanu, Alexandru Călinescu, Alexandru Severin și G. Stănescu și din pictorii locotenent D. Stoica,

locotenent I. Theodorescu-Sion, locotenent Traian Cornescu, locotenent Alexandru Crețoiu, sublocotenent Emilian Lăzărescu, sublocotenent Tache Brăescu, sublocotenent Alexandru Poitevin-Scheletti, Aurel Băeșu, C. Petrescu-Dragoe, Remus Troteanu, Aurel Constantinescu, Ștefan Dimitrescu, Toma Tomescu, Andrei Niculescu, Grigore Negoșanu, Nicolae Mantu, Camil Ressu, Alexis Macedonsky, Nicolae Dărăscu, Petre Bulgăraș, G. Ionescu-Doru, Eftimie Hârlescu, Ion Mateescu, Otto Brieșe, Constantin Bacalu și Ignat Bednarik. La aceștia s-au mai adăugat, ulterior, Horațiu Dimitriu, Paul Scorțescu, Emil Damian, Richard Hette, Anghel Chiciu, Ion Mateescu, Andrei Corneliu și Tudor Gheorghe. Toți cei adunați sub arme erau asimilați gradului de locotenent și primeau solda cuvenită. Perioada lor de activitate a fost destul de scurtă, din iunie până în septembrie, când a fost organizată o primă expoziție, cu circuit închis, în sălile Școlii de Belle-Arte apoi o alta, publică, în același loc, deschisă între 26 ianuarie și sfârșitul lunii următoare a anului 1918. După închiderea ei la Iași, expoziția artiștilor-soldați a fost itinerată la Chișinău.



Fig. 2. Santinela.



Fig. 3. Prezentarea drapelului și a uniformelor de campanie.



Fig. 4. Oficiul poștal de campanie.



Fig. 5. Mica vizitatoare fotografiindu-se alături de bătrânul sergent din Regimentul de Escortă Regală, ținând în mână cărțile poștale preferate.



Fig. 6. Artistul de front și modelul său.



Fig. 7. Asociația „6 Dorobanți” în curtea Palatului Regal.

Manifestarea de la Muzeul Național de Artă a beneficiat de o arhitectură ce dorea să amintească de spațiul strâmt și întortocheat al adăposturilor și tranșeelelor, cu parapete vopsite într-un gri apăsător, de navă, cu o lumină slabă menită a evoca eclerajul modest al felinarelor și al lămpilor alimentate de electricitatea difuzată cu economie la vreme de război. Expoziția a fost evocatoare și mișcătoare prin lucrări și prin mesaj. Într-un anumit loc, în centrul sălii, a fost amenajat un mic spațiu, cu pereții complet goi, unde puteau fi auzite zgomotele specifice frontului: vâjâitul și bubuiturile proiectilelor, sunetul surd al motoarelor de mașini militare, de avioane, tropăit de bocanci și de copite, strigăte de luptă, de încurajare sau de durere, zăngănit de lanțuri și de arme sau tăcerea grea, apăsătoare, dinaintea atacului general – un mediu anxietant, ce suscita claustrofobia chiar și acelor care nu suferă de așa ceva, dar un loc necesar pentru a te pregăti să vizionezi lucrările de pe simeză. La intrarea în sală și într-una dintre galeriile de „pregătire” a vizitatorului, pe

monitoare, se derulau imagini din portofoliul operatorilor de front din Serviciul Fotografic al Armatei care ofereau o imagine veridică a vieții din campanie: soldați în tranșee, în spatele parapetului, scrutând linia dușmană sau pregătind mitraliera pentru a deschide focul, împingând tunul sau cărând obuze, săpând adăposturi sau morminte pentru camarazii căzuți, dormind pe pământul gol sau mâncând din gamela soioasă, așezați pe un pietroi sau pe un buștean, îngrijiți la ambulanță, vizitați de regele Ferdinand și încurajați de regina Maria „Mama Răniților”, dar și în timpul liber, voioși ca niște copii, jucând popice sau sărind capra, dându-se într-un dulap de bălci, interpretând dansuri populare pe muzică de cobză și de scripcă, făcându-și toaleta sau cârpindu-și uniforma. Astfel, vizitatorul a primit prețioase informații pe care, mai apoi, le-a putut regăsi interpretate pe pânză sau pe coala de hârtie în operele plasticienilor de la Marele Cartier General.



Fig. 8. Am coborât din rame, ne-am desprins din sculpturi.

Câteva documente completau discursul militarist: un brevet de decorație al lui Arthur Verona, livretul militar al lui Max Hermann Maxy – pe care erau aplicate mai multe stampile, cu tuș roșu, cu specificarea în majuscule „Evreu” – și multe fotografii în care apăreau unii dintre plasticieni îmbrăcați în uniformă, inclusiv o poză de grup, făcută într-o sală a Școlii de Belle-Arte din Iași unde fusese organizată expoziția cu operele lor – imagine provenind din fototeca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Fără a avea un motto, manifestarea s-ar fi putut așeza foarte bine sub panseul generalului american William Tecumseh Sherman – artizanul și comandatul devastatorului Marș spre Mare, ce reprezenta războiul total, de nimicire și secătuire a surselor de aprovizionare ale inamicului, din timpul Războiului Civil american: „War is Hell!” (Războiul este Iad!).

Expoziția a fost structurată pe mai multe secțiuni: frontul, răniții, dezastrele războiului (ruinele, foametea, moartea, orfanii și văduvele, invalizii), prizonierii, revoluția bolșevică, apoteoza victoriei, artiștii pe front (portrete colegiale).

Imagini de luptă, de încheștare crâncenă, nu erau prea multe, fiind mai la îndemână artiștilor de front să immortalizeze scene pe care le puteau vedea fără a se expune riscului de a cădea ei înșiși victime, în linia întâi. Ion Jalea fusese un exemplu tragic în acest sens pierzându-și brațul stâng când observa evoluția luptei de la Mărășești. Fără a fi prezent la bătălie, compunându-și lucrarea după relatările participanților și din rapoartele oficiale ale Cartierului General, Emilian Lăzărescu a încheat o pictură plină de dramatism, *Lupta de la Mărășești*, cu atât mai impresionantă cu cât era de mici dimensiuni, dar foarte dură, foarte veridică tratată. *Eroina Ecaterina Teodoroiu* de Camil Ressu avea ceva declamativ, teatral, dorindu-se un simbol și nu neapărat o ilustrare a plecării la luptă a trupelor îmbărbătate de această Jeanne D'Arc modernă și româncă. Această lucrare nu a fost apreciată nici în epocă, abilul gazetar Nichifor Crainic comentând-o defavorabil în

cronica sa din „Neamul Românesc”: „Viteaza fecioară cere în adevăr un vâl de legendă, de idealizare, dar nicidecum realismul brut, prosaic, în care e înfățișată”. Mult mai vibrante și mai realiste erau compozițiile lui Ressu cu *Soldați ruși din timpul revoluției* și *Soldați ruși la începutul revoluției, la Iași*, demonstrând, scandând și cântând marșuri bolșevice. D. Stoica, excelent desenator, deja versat în tematica istorică din vechime până în epoca modernă și bun cunoscător al fizionomiilor, uniformelor și echipamentului ostășesc, a realizat mai multe lucrări foarte convingătoare prin impostarea personajelor și figurarea acțiunii. Dar s-a ingeniât și în scene duioase, tulburătoare prin mesajul lor sacru așa cum este apariția pe câmpul de luptă a Mântuitorului, învăluit în nimb, în preajma răniților și muribunzilor (*Isus printre mormintele eroilor din Primul Război Mondial*). Aurel Băeșu a portretizat un *Soldat rănit*, cu privire tristă de suferință. Chipuri litice, hotărâte, staturi masive, anguloase, au toți soldații desenați sau pictați de Iosif Iser – artist care nu a fost inclus în grupul confrăților repartizați pe lângă Cartierul General dar care, purtând și el uniformă soldătească, a lucrat intens în orele de repaus și a organizat o expoziție în sala periodicului „Omul Liber” în luna aprilie 1918 iar apoi, a deschis-o la București, în sala Ateneului, în decembrie același an. În grupul de prizonieri germani și austrieci, linia sa agresivă, înțepătoare, desemnează siluete filiforme, gârbovite, tipuri umane abătute de umilinta înfrângerii, pășind nesigur spre o soartă necunoscută. Această lucrare este de o excepțională elocvență.

În perioada cât expoziția artiștilor mobilizați a fost deschisă la Iași, nu toți cronicarii au fost de acord cu cele văzute. Unii, prea dornici de verismul pur pe care, în concepția lor îl cerea o pictură istorică și militară, ajungeau la situația de-a dreptul ridicolă de a nu vedea calitățile plastice ale lucrărilor ci doar erorile de tactică și strategie ori pe acelea din echipamentul și armamentul soldaților reprezentați pe pânză.

Sculptorii din grupul artiștilor mobilizați au executat în special lucrări de mici dimensiuni și schițe pentru viitoare monumente. Lucrarea lui Dimitriu-Bârlad *Ultima grenadă a caporalului Constantin Mușat*, în mic, este cu ușurință recunoscută de toți aceia care au trecut prin gara Bușteni, în fața căreia se află amplasată. De sub eboșoarul lui Richard Hette a prins concretețe un *Cap de ostaș*, cu cască, iar de sub acela al lui Al. Călinescu silueta greoaie, șleampătă a *Soldatului milițian Simion Ion*.

Pe simeză au figurat și lucrări ale unor artiști contemporani cu evenimentele, dar care nu au făcut parte din grupul care purta uniformă. Așa, spre pildă, Gheorghe Popovici, directorul Școlii de Belle-Arte din Iași, care cunoscuse toate privațiunile și mizeriile din orașul supraaglomerat din cauza refugiaților e prezent cu lucrarea *Urgia războiului*. Colegul de catedră, Octav Băncilă a făcut un *Invalid la paradă*, Ion Anestin a imortalizat un *Convoi de prizonieri*, iar Gh. Ionescu-Sin, sub chipul scofâlcit al unui veteran rufos, neras, cu ochii scurși și buze tremurânde – probabil un șocat – a găsit imaginea cea mai hâdă a urmărilor conflictului armat și și-a intitulat pânza *Din război*. Inspirat de imaginea trecerii triumfale a suveranilor pe sub arcul de triumf ridicat pe Calea Victoriei, în dreptul Hotelului Athenée Palace, pe 1 decembrie 1918, Spiridon Georgescu a executat un mic basorelief intitulat *Întoarcerea de pe front*.

Este regretabil că, în textele explicative, s-au strecurat mai multe erori. Spre pildă, într-unul plasat chiar la intrarea în expoziție, se afirma că Nicolae Tonitza a făcut parte din grupul artiștilor mobilizați, fiind citat chiar primul din listă. Or este știut că Tonitza luptase la Turtucaia, în primele zile ale lui septembrie 1916, și căzuse prizonier rămânând în lagărul de la Kârdjali, din Bulgaria, până în 1918, după semnarea Păcii de la București. Așa că nu ar fi putut face parte dintre artiștii care activau la Iași, alăturându-li-se acestora după ce ei fuseseră deja demobilizați și nu mai lucrau pentru armată. Dimitrie Paciurea nu a făcut parte dintre artiștii mobilizați și nici nu a purtat uniformă chiar dacă, la intrarea în expoziție, era amplasată premonitoria sa lucrare din 1915 *Zeul războiului*. O altă gravă eroare apărea în textul ce trata despre marile bătălii de la Mărăști, Mărășești și Oituz unde se afirma că, alături de Ecaterina Teodorescu și maiorul Grigore Ignat ar fi căzut și generalul Eremia Grigorescu, comandantul Armatei 1. Or acesta avea să mai trăiască încă doi ani, până pe 21 iulie 1919, fiind răpus de gripa spaniolă și nu de glonț, pe front. În intervalul de după încheierea ostilităților și până la deces a fost acoperit de onoruri și ridicat la cele mai înalte poziții, fiind numit ministru de Război, și ad-interim la Industrie și Comerț în guvernul de tranziție al generalului Constantin Coandă iar apoi a fost Inspector General al armatei române. Chiar dacă expoziția a fost organizată într-un muzeu de artă, nu este admisibil ca organizatorii să ignore datele istorice binecunoscute și să lanseze informații eronate!

Expoziția *Atelier de front. Artiști români în Marele Război*, s-a constituit ca un reper de primă însemnătate în cadrul programului de comemorare a marilor lupte și victorii din anul de foc 1917, când armata română a reușit să stăvilească la Oituz, Mărăști și Mărășești, iureșul distrugător al mașinii de război a Puterilor Centrale, iar inițiativa de a o deschide la Muzeul Național de Artă este salutară – fiind obișnuiți ca un asemenea subiect să poată fi văzut mai frecvent la muzee de istorie decât în unul dedicat plasticii. Între manifestările contigue expoziției a fost programată, pe 25 ianuarie 2018, conferința *Artiști și soldați în Marele Război (1917–1918)*, susținută de semnatarul acestor rânduri.

Pentru a oferi publicului o imagine vie a vieții de campanie, conducerea muzeului a primit, cu entuziasm, propunerea noastră de a organiza într-o sâmbătă un eveniment susținut de Asociația „6 Dorobanți”. Astfel, pe 23 septembrie 2017, în curtea muzeului a fost instalat un umbrar sub care, câțiva dintre membrii acestei organizații de reînscenare istorică au arătat vizitatorilor cum decurgea o zi de campanie. După ce a primit raportul de dimineață, generalul a trecut în revistă trupele și, cu ochi atent, a aranjat ținuta unuia dintre soldați, i-a închis copca la gât altuia și a mângâiat pe creștet copiii de trupă. La poarta muzeului au fost instalate santinele formate din câte doi infanteriști cu baioneta la armă ce erau schimbați la intervale regulate – de altfel, manifestarea s-a numit *De strajă la Palatul Regal*. Un ofițer a explicat cum erau echipați și înarmați soldații din vremea Marelui Război și a descris simbolistica drapelului de luptă.

Două infirmiere făceau pansamente celor dispuși a interpreta rolul răniților. Pe o targă, alături de cartușiere, centiroane, căști și alte elemente de echipament, erau întinse pachete de vată, pansamente și flacoane de spirt și iod.

La oficiul poștal de campanie amatorii puteau să-și aleagă o carte poștală ilustrată cu o imagine istorică – portretele familiei regale, peisaje urbane din vremea conflagrației, compoziții propagandistice („Pe aici nu se trece!”), scene de pe front – pe care, după ce scriau misiva și adresa cu toc și cerneală o prezentau poștașului în uniformă. Acesta, după o atentă verificare a textului pentru a nu fi fost cumva transmise secrete militare, aplica stampila „Cenzurat” și lipea timbrul cu care urma a fi expedită. Acesta era un joc foarte plăcut, mai ales pentru vizitatorii copii, care nu mai sunt deprinși a scrie cu asemenea ustensile învechite și nici a trimite scrisori ori vederi, într-o vreme când internetul facilitează comunicarea. O fetiță își alesese trei vederi și-și făcea un *selfie* cu aparatul telefonic mobil stând alături de un bătrân sergent din escorta regală, falnic în uniformă sa cu eghileți la umăr, sabie la șold și cască cu penaj alb pe cap. Un operator din Serviciul Fotografic al Armatei făcea portrete celor dornici de a avea o amintire a acestei zile: modelele erau așezate în poză, cu o cască sau capelă pe cap și ținând în mână o pușcă spre a se simți și ei, pentru o clipă, soldați. Aparatul folosit era unul digital, modern, iar imaginea cu iz de epocă era imprimată pe moment la un printer și oferită beneficiarului. Unul dintre membrii Asociației, plastician de profesie, a interpretat rolul unuia dintre artiștii afiliați Marelui Cartier General și, așezat pe un taburet, ținând carnetul de schițe pe genunchi, a început să deseneze chipurile și atitudinile camarazilor. Sub ochii uimiți ai publicului era repetat procesul de creație al pictorilor de acum 100 de ani, care au elaborat iconografia campaniei românești. Au fost ținute scurte expuneri despre activitatea artiștilor de front și realizările lor memorabile.

Întreg acest spectacol de istorie vie s-a derulat pe un fond muzical în care marșurile și melodiile cazone în care era evocat războiul se împleteau cu ariile populare în acea perioadă, cu muzică de dans (în special valsuri), de operetă și vodevil conferind și mai multă culoare manifestării. Când a fost difuzat Imnul Regal „soldații de duminică” au dat onorul, stând nemișcați preț de mai multe minute.

În final, trupa și ofițerii s-au aliniat, pentru o fotografie de grup, în fața intrării Palatului Regal, având în fundal afișul expoziției *Atelier de front*. În acest fel, noi, reînscenatorii, am coborât din ramele tablourilor, ne-am desprins din bronzul sculpturilor pentru a da viață umbrelor înaintașilor care au înfăptuit România Mare și au ilustrat prin mijloace artistice această măreață epopee.

Între manifestările aferente expoziției, a fost programată, pe 25 ianuarie 2018, conferința *Artiști și soldați în Marele Război (1917–1918)*, susținută de semnatarul acestor rânduri. O fastă coincidență a făcut ca această expunere să aibă loc cu exact o zi înaintea împlinirii centenarului de la vernisajul Expoziției de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați la M.C.G., în Iași, pe 26 ianuarie 1918.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*. Sala Theodor Pallady, Biblioteca Academiei Române, 5–31 octombrie 2017

În Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române a fost deschisă, cu ocazia Conferinței Internaționale *Retorici ale războiului în arte (1917–2017)* organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*.

Manifestarea s-a dorit avangardă Centenarului Marii Unirii din anul 2018 și a completat, în chip strălucit pe aceea de la Muzeul Național de Artă al României, *Atelier de front*, despre care am scris în aceste pagini. În selecția făcută la Cabinetul de Stampe au fost scoase la lumină schițe în creion, tuș, laviu sau

acuarelă executate de plasticienii ce fuseseră chemați sub arme spre a activa la Marele Cartier General în vederea închegării unei iconografii de război ce urma să formeze nucleul unui muzeu militar. Dacă în expoziția de la Palatul Regal lipsesc mulți dintre acei plasticieni, pe simeza academică sunt reuniți aproape toți artiștii în uniformă, asimilați gradului de locotenent: Aurel Băeșu, Ignat Bednarik, Traian Cornescu, Emil Damian, Ștefan Dimitrescu, Ion Jalea, Emilian Lăzărescu, Constantin Petrescu-Dragoe, Stoica D., Ion Theodorescu-Sion, Francisc Șirato, la care se adaugă artiști ce nu făcuseră parte din grupul atașat la M. C. G. precum B'Arg (pseudonimul graficianului și caricaturistului Ion Bărbulescu), Ion Don, Iosif Iser, Victor Ion Popa, Corneliu Michăilescu, Nicolae Tonitza (ambii căzuți prizonieri la bulgari în urma dezastrului de la Turtucaia), Sabin Popp, Alexandru Romano, Costin Petrescu – care nici măcar nu fusese concentrat și deci nu purtase uniformă, dar era puternic atras de subiectul militar și istoric, devenind autorul frescei de la Ateneul Român în care este derulată devenirea ca neam a românilor, de la cucerirea Daciei de către Traian până la înfăptuirea României Mari de Regele Ferdinand I.

Vernisajul Expoziției de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați la M. C. G. a avut loc, la Iași, pe 26 ianuarie 1918, la orele 12, în localul Școlii de Belle-Arte de pe Strada Arcului nr. 7. La eveniment, după cum informa reporterul ziarului „România”, a participat regina Maria însoțită de fiicele ei, principesele Elisabeta, Maria și Ileana și mai multe oficialități civile și militare precum generalul Constantin Prezan – cel ce inițiasse și chemase sub drapel acest grup de artiști plastici – prefectul poliției Gheorghe Matei Corbescu, mai mulți reprezentanți ai puterilor aliate, etc. Cu acel prilej a fost imprimat un catalog foarte modest, o simplă coală de hârtie pe care era dată lista artiștilor expozanți și titlul lucrărilor de pe simeză, fără vreo ilustrație sau detalii privind tehnica și dimensiunile exponatelor. În expoziția Cabinetului de Stampe erau prezente două proiecte ale lui Ștefan Dimitrescu pentru afișul și coperta catalogului manifestării, deși acestea se pare că nu au fost vreodată tipărite. Ambele compoziții au în centru câte un artist în uniformă care lucrează în plein-air, cel dintâi cu paleta și penelul în mână, în fața șevaletului, privind peste umăr la o scenă de luptă ce se derulează la oarecare distanță, în spatele unei rețele de sârmă ghimpată, cel de-al doilea, îngenunchiat, modelează un soldat ce atacă la baionetă, observând, tot de la distanță, o luptă corp la corp. Tratarea personajelor este ușor caricaturală, pictorul având niște picioare foarte subțiri, bine stârnsse în moletiere și bocanci enormi, desenați cam infantil.

În expoziție putea fi admirat un proiect de decorație de război executat, în 1918, de Ignat Bednarik care, pe avers, sub efigia regelui Ferdinand aflată pe un scut încadrat de doi infanteriști, un pușcaș și un mitralior, apar înscrisi anii în care țara a fost în război – 1916–1918 – și bătăliile câștigate la Mărășești, Oituz, Mărăști, iar pe revers este figurat un soldat ce se întoarce din campanie, mergând, smerit, spre o capelă ascunsă printre brazi, pe un drum de munte, peste ale căror culmi răsare soarele (Fig. 1, 2). În exergă este scris „Prin sacrificiu spre ideal”. Medalia fusese probabil menită să fie acordată tuturor combatanților, dar nu a fost vreodată emisă fiind preferată Crucea Comemorativă a războiului.

Nicolae Tonitza nu a putut fi inclus în grupul artiștilor atașați M. C. G., deoarece fusese luat prizonier și a stat aproape doi ani în lagărul de la Kârdjali. A adus niște mișcătoare schițe în care sunt evidente condițiile mizerabile de detenție, duse până la limita exterminării precum *Soldați români în captivitate* și *Ofițeri români în captivitate* unde, în spațiul strâmt al barăcii, fără paturi sau alte mobile, aceștia stau întinși pe jos, înveliți în mantale, și citesc sau moțăie; unul dintre ei, cu obrazul invadat de barba demult nerasă, pictează la un șevalet improvizat din câteva șipci, lângă o sobiță de tablă. Spre a-și mai însenina zilele triste și mohorâte, Tonitza împreună cu un alt camarad pictor, Constantin Vlădescu, au editat o publicație pe care o scriau de mână și o ilustrau cu modestele mijloace tehnice la îndemână, „Nu te lăsa! Revistă umoristică periodică-neregulată”. În expoziție se aflau câteva exemplare ale acestui periodic ad-hoc care circula din mână-n mână după principiul gazetelor comuniste din ilegalitate cu deviza „citește și dă mai departe”. La câțiva ani după revenirea în țară avea să illustreze volumul de amintiri ale gazetarului G. Millian-Maximin *În mâinile dușmanului. Însemnările unui prizonier* (1920).

Emil V. Damian este un artist de la care nu s-au păstrat decât puține lucrări și nici biografia nu-i este prea cunoscută, mai ales că s-a stins curând după încheierea conflagrației, în 1919, în urma afecțiunilor contractate în campanie. Datorită acestei expoziții, personalitatea sa artistică a fost restituită prin suita de schițe de front, portrete de camarazi, scene din campament sau din tranșee.

Sabin Popp a făcut războiul ca desenator la secția Foto-aerian și observator în Flotila de Luptă, Grupul II Aviație, la Bârlad. Deși viața i-a fost periclitată de multe ori – odată fiind aruncat chiar din carlingă la o manevră bruscă a plotului și a reușit să se salveze agățându-se de aripă – nu și-a uitat menirea și nu s-a abrutizat în mediul cazon ci a găsit ocazii să lucreze mici schițe în creion sau tuș, chipuri de camarazi (Fig. 3), ofițeri stilați, eleganți chiar, purtând monoclu și uniformă de comandă specială, fie combatanți de rând, murdari, slabi, nerași, epuizați și demoralizați.



Fig. 1. Ignat Bednarik, Proiect de medalie (avers).



Fig. 2. Ignat Bednarik, Proiect de medalie (revers).



Fig. 3. Sabin Popp, Portret de militar.

Iosif Iser a activat la Bârlad, la Institutul Geografic al Armatei, având timp să se consacre și luării de schițe cu soldați, prizonieri, spitale de campanie, tipuri diverse de combatanți, pe care le va expune, mai întâi, în cofetăria dezafectată a aceluia oraș, apoi la Iași, în luna aprilie 1918, în sala gazetei socialiste a lui N. D. Cocea „Omul Liber”, unde a fost mult lăudată chiar în paginile acelei publicații. Tot acolo, dar și în periodicul „Viitorul Țării” aflat sub direcția lui N.G. Rădulescu-Marador, publica desene satirice ori compoziții serioase, patriotice, complexul artist care a fost Victor Ion Popa, aflat și el sub arme.

Locotenentul Ion Jalea, până a fi cooptat între artiștii de la M. C. G. și până a-și pierde brațul stâng la Mărășești, a lucrat destul de mult atunci când, ca ofițer de rezervă s-a aflat la comanda trupe. A executat atât schițe în creion și laviu, cât și mici compoziții modelate în lut și arse în cuptorul Mănăstirii Cașin, unde era încartiruit. Portretele ce le-a desenat unor camarazi sau unor „aliați” ruși – subiect foarte atractiv pentru artiștii noștri – sunt adevărate studii academice unde, prin paginare și valorație, sunt obținute profunde analize psihologice ale modelului (Fig. 4).



Fig. 4. Ion Jalea, Studii de pe front.

În expoziție au fost prezentate mai multe periodice umoristice precum „Furnica”, „Greerul” – ambele editate de George Ranetti – și „Mojicul” în care erau satirizate, în text și caricatură, militarismul german, ezitățile guvernului Brătianu de a se angaja în conflictul armat preferând neutralitatea, fatuitatea ridicolă a unora dintre comandanții militari, specula, abuzurile administrației locale, strategii de cafenea și „învârtiții” de la partea sedentară a armatei. Pe simeză s-au aflat mai multe caricaturi de Alexandru Moscu reunite sub titlul *Din vremea celei din urmă năvăliri barbare în România* (Fig. 5), în care erau aruncate săgeți înveninate asupra ocupanților germani. Dar nici situațiile critice din armata română nu le-a ocolit acest autor: în *Sanitarii* era schițat un bolnav în patul de spital care-i striga infirmierului ce-i fura cizmele „N-aaaaam murit încă...”; obtuzitatea și dehumanizarea medicilor militari era sintetizată în ordinul ce-l dădea unul dintre ei subalternilor ce privegheau un soldat decedat „Scutit de instrucție 24 de ore”; *Instructorii invalizi în refacere la P. S.* (Partea Sedentară) prezenta un subofițer fără brațe ce făcea instrucție cu recruții, dar se afla în imposibilitate de a le aplica vreo corecție corporală, conform vechiilor cutume ostășești, astfel că legenda suna foarte cinic „În armata română nu se bate”. Un alt caricaturist ce semna cu pseudonimul Rast a executat o suită de șarje mușcătoare ale invadatorilor intitulate fie *Boșii în România 1916–1918* fie *Din timpul ocupației* sau *Amintiri din ocupație* (Fig. 6, 7, 8): aroganță, suficiență, brutalitate, obtuzitate, ignoranță, hulpavitate, toate aceste tare se întâlnesc pe figurile de nemți, austrieci sau turci desenate cu tuș și colorate cu

acuarelă. Ele amintesc foarte bine de suita de portrete ale *Învingătorilor noștri* publicate în „L’Illustration” nr. 1486 din 18 august 1871, prin care, un caricaturist francez care, din precauție nu s-a semnat, a luat în derâdere pe inamicii țării sale din Războiul franco-prusian.

Pe lângă lucrările de grafică, în expoziție au figurat câteva picturi în ulei de Costin Petrescu, împrumutate, cu multă generozitate, de nepotul autorului, domnul Dan Costin Petrescu. Este vorba despre două compoziții cu un cavalerist român (Fig. 9) și unul rus, chipul unui brav subofițer erou, acela al unui rus bolșevizat, cu cocardă roșie în piept și un frumos autoportret al artistului cu pălăria dată pe ceafă ale cărei boruri formează un fel de aureolă neagră în jurul feței rubiconde. Artistul a refuzat invitația primită de la M.C.G. de a îmbrăca uniforma militară deși s-a aflat și el la Iași fiind foarte activ și executând multe tablouri, în special portrete de militari ruși care erau atractivi prin fețele expresive și exotismul uniformelor.



Fig. 5. Al. Moscu, Din vremea celei din urmă năvăliri barbare în România.



Fig. 6. Rast, Cavalerist din Husarii morții, „Ocupația germană 1916-1918”.



Fig. 7. Rast, Soldat prusian, „Din timpul ocupației 1916–1918”.



Fig. 8. Rast, Ofițer dintr-un regiment de gardă, „Boșii în România 1916–1918”.



Fig. 9. Costin Petrescu, Ștafeta română.

Expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare*, ce a fost coordonată de șefa Cabinetului de Stampe, drd. Cătălina Macovei, a fost însoțită de un frumos și bine ilustrat catalog, a cărui introducere a fost semnată de acad. Ioan-Aurel Pop. Prin prezentarea publică a schițelor artiștilor în uniformă de la 1917, aflate în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, vizitatorii au putut pătrunde în atelierul intim al plasticienilor spre a asista, după 100 de ani, anamnetic, la procesul de elaborare a operelor de artă menite a preamări eroismul soldaților ce au înfăptuit România Mare.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *East/West Reconstructed*. Instalație fotografică de Steve Yates, Galeria Simeza, București, 10–20 octombrie 2017

La Galeria Simeza a fost deschisă expoziția *East/West Reconstructed* a artistului vizual Steve Yates. Aceasta instalație era rodul unei călătorii în China ce a avut un impact deosebit în fantezia creatoare a expozantului.

În persoana lui Steve Yates se împletesc, în chip armonios, trei cariere: aceea de muzeograf cu lungă activitate la Muzeul din Santa Fe, New Mexico – unde a fondat secția de fotografie și a adunat o impresionantă colecție de imagini semnate de maeștri de primă mărime ai camerei obscure –, istoric al fotografiei și practicant el însuși al acestei arte cu lucrări selectate în colecții particulare și muzee de mare importanță națională și internațională (dacă este să menționăm doar Muzeul Pușkin din Moscova). Yates a fost de trei ori bursier Fulbright, începând cu anul 1991 în U.R.S.S., unde a revenit, încă de două ori, până în 2015 în Rusia, Ucraina, Lituania, Letonia și Belarus, legând prietenii în mediul curatorilor și practicanților artei fotografice și clădind, practic, un trainic pod între Vest și Est.

În perioada sa de formare a avut șansa să fie elevul ilustrului istoric al fotografiei Beaumont Newhall, fondator al departamentului de fotografie al Muzeului de Artă Modernă, celebrul MoMA din New York. Acesta l-a încurajat să studieze începuturile fotomontajului și opera lui Moholy-Nagy care au constituit traiectul de-o viață al cercetărilor învățăcelului.



Fig. 1. Bridges și Mono Structure.



Fig. 2. Forbidden City, Red Triangle; Temple of Heaven.



Fig. 3. Quartet China – Beijing to Shanghai.



Fig. 4. Suzhou, Humble Administrative Garden.



Fig. 5. Bamboo Red, City Museum, Suzhou.



Fig. 6. Imagine panoramică în prima sală.



Fig. 7. Imagine panoramică în a doua sală.



Fig. 8. Steve Yates în mijlocul sălii sub lucrarea Red Wall, foto Sorin Chițu.

Steve Yates a acceptat, cu plăcere, invitația Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și a Universității Naționale de Arte – locuri unde a susținut două conferințe în 2015 – de a organiza o expoziție cu lucrările sale recente. Inspirat de un voiaj de două săptămâni la Beijing, Suzhou și Shanghai, artistul a conceput o instalație plină de culoare și de vervă în care a sintetizat stimulii obiectuali și spirituali primiți în spațiul chinezesc, atât de bogat în tradiții și, în momentul de față, inițiator de noi tradiții. Yates face parte din acea categorie de călători culturali, avizi de nou care, prin solida educație vizuală ce o posedă, este capabil de a

face interesante conexiuni în spațiu și timp. De aceea și-a și intitulat expoziția „Est/Vest Reconstruit” pentru că el reface un traseu stimulativ vederii și imaginației. La fel cum, în vechime, operele de artă erau narative și publicul putea să desprindă din ele anumite învățăminte utile, și instalația lui Yates propune un excurs în sinologie, cu invitația de a parcurge temeinic fiecare etapă, ca într-un drum inițiativ. Unele imagini sunt de sine stătătoare, în vreme ce altele se urmează, secvențial, pentru a compune un tot cu mare forță evocatoare, precum *Quartet China – Beijing to Shanghai*.



Fig. 9. Imagine din timpul vernisajului, foto Marius Mihăiță.

Folosind instantaneele digitale luate pe stradă, în muzee sau din goana trenului ce-l purta pe nesfârșitele șine dintre un oraș și altul, au fost obținute imagini cu mare încărcătură documentară pe care

autorul o estompează cu intervenții de duct modulată și pată transparentă de culoare cu intenția mutării cadrului fotografic standardizat, impersonal, în acela al plasticii pure și al compoziției de artist. El numerotează și semnează planșele ca un gravor de pe vremuri: „exemplar de artist” 2, 3, 5, 8, etc.

Posesor al unui vast muzeu imaginar, Yates pendulează în compozițiile sale între Bruegel și De Chirico, între Monet și Mondrian: în unele planșe imortalizate în preajma Orașului Interzis, a Palatului de Vară din Beijing sau în parcul Muzeului Municipal din Suzhou realizat de arhitectul de talie mondială I. M. Pei în localitatea natală, este o vermiculație de lume ce amintește de abundența personajelor din tablourile bătrânului pictor flamand; vastele șantiere, blocurile în construcție, surprinse probabil într-o zi de odihnă, într-un staticism atemporal, melancolice și misterioase, par fragmente dintr-un peisaj metafizic, mefiant, dintr-un ținut părăsit, în grabă, de populație înainte sau după un cataclism; liniștea bogată a unor heleșteie acoperite de plante acvatice trimite privitorul la marile compoziții cu nuferi ale maestrului impresionist francez la fel cum aliniamentele de bambuși tineri, de un verde crud, evocă tușurile de mare rafinament create de veacuri de artiști chinezi; *Structurile stradale*, *Macaraua roșie* și *Podurile*, prin trama lor geometrică, prin angulozități și nuanțele primare ce le definesc par desprinse din Neoplasticismul artistului olandez mai sus-menționat.

De la lucrările din primele două spații ale galeriei unde sunt panotate compozițiile cu arhitecturi vechi sau moderne, rigide în felul lor – cu atât mai mult cu cât planșele ce le conțin sunt încadrate cu niște chenare sau doar borduri de un roșu intens – în ultima sală se așterne o liniște senină, mângâioasă, conferită de verdele intens al vegetației de pe oglinzile de apă și pâlcurile de bambus (*Suzhou, Humble Administrative Garden* 1, 5, 6, 8; *Bamboo Red, City Museum, Suzhou*).

Intervențiile pe fotografie sunt o suită de vectori în culori primare meniți a atrage atenția asupra punctelor celor mai expresive, pentru a grada intensitățile și a conduce spre esența mesajului, la fel ca în vedutele de secol XVI unde era respectată legea tritonalității sau în peisajele culisante din secolul al XVII-lea neerlandez. Cu umorul debordant ce-l caracterizează, el dublează și chiar triplează picioarele scaunelor și băncilor pe care se odihnesc vizitatorii Orașului Interzis sau repetă, obsedant, personajele sau adaugă diademe, bonete și flori pe creștetul înșurăteilor veniți a se fotografia, după obicei, în cadrul portalurilor imperiale (*Forbidden City, Wedding View, Beijing*).

Într-o mărturisire privind expoziția de față, artistul spunea: „*Est/Vest Reconstruit* reunește idei în afara granițelor tradiționale care separau și izolau mijloacele artistice. Oferă inovații interdisciplinare pentru a încuraja noi metode de a vedea. Reconceptualizează cunoștințele și felul de a înțelege pentru a releva mărimea și profunzimea din miezul rapidelor schimbări ale lumii de azi”.

În opera sa prezentată la București, Steve Yates glisează, cu eleganță și optimism, de la lungul zid roșu ce înconjoară Orașul Interzis la șantierele părăsite de muncitori și de la Templul Raiului la tăioasele geometrii ale schelelor, podurilor și macaralelor pentru a evidenția o țară în plină schimbare și înnoire, ce unește Estul cu Vestul într-un spectacol ascensional recompensant pentru artistul clarvăzător ce știe să surprindă în opera sa atât ansamblul cât și detaliul.

Adrian-Silvan Ionescu

Fiesta de Gràcia, Barcelona, august 2017, ediția bicentenară

Fiesta de Gracia este o sărbătoare populară, de cartier, care de câteva decenii a devenit un eveniment emblematic pentru capitala Cataluniei, Barcelona. Având ca punct de plecare sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului (Assunción) celebrată atât de lumea catolică precum și de cea ortodoxă la data de 15 august, ea se rezumă inițial la o agapă la care participau locuitorii unui vechi sat din vecinătatea Barcelonei încorporat în structura metropolei la finalul secolului al XIX-lea.

În secolul XX această sărbătoare a dobândit sensuri și forme de expresie pe care suntem tentați să le etichetăm prin raportare la o tradiție carnavalescă medievală. Totuși, în spectacularul ei și-a făcut loc o modernitate epatantă, care jonglează cu o largă paletă de forme și teme, racordate atât la tradiție cât și la problematicele actuale. Actuala ediție propune imagini-simbol ale lumii catalane – cărțile și trandafirii, Sant Jordi și balaurul, evocați cu haz, steagurile Cataluniei – dar și temeri, personaje recunoscutibile precum King Kong, Micul Prinț în redactări cât mai fidele.



Fig. 1. Fiesta de Gracia 2017 – Utopia marxistă.



Fig. 2. Fiesta de Gracia 2017 – Mecanismul gândirii.



Fig. 3. Fiesta de Gracia 2017 – Politica internațională și consecințele ei.

Totodată, peisajul stradal convertit în scenă deschisă aduce în prim-plan tema politică și ideologia, satirizează sau doar anunță ditiramba retoricii oficiale, amendează politica internațională, imaginează secvențe paradisiace în care se succed rețele de fluturi, berze, păsări flamingo de un colorit cuceritor, struți, girafe și elefanți, sau evocă modernismul catalan prin prisma unor elemente florale realizate din materiale reciclabile, cu scopul evident de a transmite comunității un mesaj ecologist. Această creativitate extraordinară, conjugată unei evidente nevoi de a spune o poveste interferează vizibil cu procedee și concepte ale artei de azi, ca instalația și performance-ul. Strada devine o mare scenă în care sunt antrenați atât localnicii cât și vizitatorii. Cele mai interesante proiecte ale acestei ediții s-au învârtit în jurul politicului și ecologiei. O redactare tridimensională a figurii lui Lenin și a cupolelor Kremlinului (fig. 1) citează politica de stânga din mediul catalan care în această perioadă pare să se confunde cu ofensiva independentistă; într-un alt sit ni se propune ironic să urmărim mecanica cerebrală construită la scară macro (fig. 2), iar pe un alt segment intrăm într-o zonă a conflictelor violente, în plin bombardament aviatic (fig. 3) parcurgând traseul sub privirile unor personaje politice implicate direct în conflict.

Fiesta de Gracia a devenit, iată, o platformă de dezbatere, un barometru al societății locale și astăzi, mai mult ca oricând, mesajele ei ar trebui citite cât se poate de atent. Dialogul societății actuale cu trecutul ei, mistificările politice, utopia marxistă și teme-cheie ale prezentului, reverberează în această joacă serioasă.

Corina Teacă

Expoziția *Culorile marțialității: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*, Muzeul Național Cotroceni, 10 mai–25 iunie 2017

De ce o expoziție cu și despre uniforme militare, așa cum este cea despre care vorbim aici, inspirat intitulată *Culorile marțialității: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*? În primul rând pentru că anul 2017 aduce aniversarea a 140 de ani de la Războiul de Independență, în timpul căruia, la Palatul Cotroceni, principesa Elisabeta a organizat un spital: „îmbrăcată în costum alb de soră, cu banda Crucii Roșii, lucra zi și noapte la spitalul de la Cotroceni, pansa și vindeca răni trupești și sufletești“. Și tot aici a fost primit de cuplul princiar, în primăvara lui 1877, Marele Duce Nicolae, comandantul suprem al trupelor rusești, aflat în drumul său către câmpurile de luptă de la sud de Dunăre.

Anul 2017 aduce și centenarul marilor victorii de la Mărăști, Mărășești și Oituz obținute de Armata Română din timpul Marelui Război, război în care România a intrat în urma hotărârii luate în cadrul Consiliului de Coroană de la Cotroceni din august 1916. Privitor la acest fapt, în amintirile sale, I. G. Duca nota următoarele: „Când am ieșit de la Consiliul de Coroană era trecut de ora unu și parcă eram în alt palat. Când venisem acesta era liniștit, aproape deșert, avea înfățișarea lui obișnuită, dar acum era deja palatul înfrigurării războinice, coridoarele erau pline de aghiotanți, de demnitarii Curții, de ofițeri, de șefii de cabinet, până și de lachei”.

Așadar, de-a lungul istoriei sale, Palatul Cotroceni a fost locul unde mari diplomați și reprezentanți ai unor armate aliate sau inamice s-au adunat pentru a se întâlni cu suveranii României, un martor tăcut al unor evenimente excepționale care au marcat pentru totdeauna istoria națională.

În al doilea rând, uniforme militare reprezintă o frântură de istorie din viața unui popor și pentru că aceia care le-au purtat au făcut, de cele mai multe ori, sacrificiul suprem pentru apărarea hotarelor țării.

Latura militară reprezintă partea cea mai spectaculoasă din cadrul istoriei popoarelor, organizarea, dotarea și conducerea militară fiind excelsiv atributul puterii centrale, indiferent de natura acesteia sau de perioada istorică.

Uniforma unei armate este un element oficial de stat și trebuie aleasă astfel încât ea să conserve elementele definitorii ale unei societăți: tradiția istorică, culorile naționale, succesele militare ale înaintașilor și să reprezinte pentru cei care o poartă un simbol, o recunoaștere a sacrificiilor pe câmpul de luptă, un imbold de a păstra și glorifica trecutul.

Pentru un militar trecutul este extrem de important și de aceea orice raportare la o perioadă sau alta din istoria militară a țării implică o bună cunoaștere a evoluției societății respective, a transformărilor sociale, politice, economice și culturale, precum și a contextului politic intern și internațional. Uniforma militară impresionează întotdeauna prin colorit, diversitate, accesorii și prestața pe care o emană purtătorul ei.

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea toate armatele beneficiau de uniforme proprii, tipurile uniformelor mergând în paralel cu genurile trupelor. Fiecare gen de trupă militară – cavalerie grea, husari, lăncieri, grenadieri călări, dragoni, infanterie de linie, trupe de elită – avea uniforma proprie, ceea ce însemnau anumite modele și culori specifice pentru fiecare gen de trupă militară. Perioada cuprinsă între Revoluția Franceză și începutul Primului Război Mondial reprezintă perioada de maximă înflorire în ceea ce privește varietatea culorilor și a formelor, fiecare din elementele ce compun uniforma având formă, culoare și accesorii decorative specifice.

Combinăția dintre necesitate, modernizare, stil și dorința de a impresiona a făcut ca istoria și evoluția uniformelor militare să fie una interesantă, în special din punct de vedere estetic.

La fel ca și îmbrăcămintea civilă, uniforma a fost supusă modei. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea toate armatele europene, inclusiv cele care luptau în colonii, purtau bicorn, haine lungi cu manșete largi, pantaloni scurți și ciorapi albi. Culorile erau puternice și specifice fiecărei țări: Franța – alb, Anglia – roșu, Prusia – albastru...albastru Prusia, etc.

La începutul secolului al XIX-lea, în timpul campaniei napoleoniene se impune bicornul și ceacoul (acoperământ de cap de formă cilindrică sau trunchi de con), iar uniforme le își păstrează culoarea națională.

Uniforma de marină a suferit cele mai puține schimbări ca formă și cromatică în decurs de 200 de ani.

După unificarea Germaniei în 1871, armata germană a urmat sistemul militar prusac, și, implicit, a adoptat uniforma prusacă. Uniformele germane din Primul Război Mondial, numite și uniforme imperiale germane, sunt și ele derivate din uniforma prusacă, fiind adaptate realităților războiului din acea epocă. Culorile albastru și negru au fost înlocuite de verdele măsliniu (olive) și roșu.

La începutul secolului al XIX-lea uniforme le americane au fost inspirate de cele franceze, și anume napoleoniene. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă în care a avut loc și Războiul Civil american, uniforme le americane au trecut din nou printr-o schimbare, sacourile militare devenind mai apropiate de sacoul clasic, iar epoleții, brâul și mânecile mai decorate. În loc de ceacoul rigid, soldații purtau un chipiu militar moale, epoleții continuând să acopere tot umărul. Tot în această perioadă, diferitele diviziuni ale armatei americane au început să poarte culori secundare diferite la costum pentru a-și ilustra apartenența la armă. De exemplu, infanteria purta albastru, cavaleria purta galben iar artileria roșu.

În anul 1868, în *Legea de organizare a puterii armate* erau descrise noile ținute ale armatei române, caracterizate prin simplitate și sobrietate. Uniformele purtate de Armata Română în Războiul de Independență au fost stabilite prin Înaltul Decret nr. 212 din 9/21 iunie 1873, care relua o serie de modificări ale ținutelor militarilor adoptate în anii anteriori, fiind legate de evoluția structurilor oștirii după apariția legii de organizare a puterii armate din anul 1872, prin care au fost create trupele teritoriale de dorobanți și călărași.

Decretul nr. 212 din 9/21 iunie 1873 a pus bazele uniformelor tradiționale ale armatei române, particularizându-le în context european, fiind purtate cu mici modificări până în preajma Primului Război Mondial. Domnitorul Carol I a decis astfel, să reechipeze, pe criterii mai economice armata, reununțând la fastul uniformelor din timpul domnitorului Alexandru Ioan Cuza, fiind în schimb mai pline de culoare, mai confortabile și în pas cu moda militară a timpului.

Regulamentul uniformelor militare din 1873 stabilea patru ținute: mare ținută, ținuta de serviciu, ținuta de campanie și ținuta de zi. Potrivit autorilor volumului *Armata Română în Războiul de Independență (1877 – 1878)*, deosebirea între aceste ținute se făcea prin accesorii (egrete, penaje, pampoane) care se puneau la coifuri, iar, în cazul ofițerilor, prin epoleți (metalici, cu franjuri, la mare ținută sau treflă la celelalte ținute) și prin șarf (respectiv brâu, la cavalerie), pentru toate ținutele, mai puțin cea de zi. Unele categorii de ofițeri – generalii, aghiotanții domnești aveau două tunici. Una avea broderii la guler și la manșete, epoleți cu franjuri, fiind purtată la mare ținută, iar cealaltă avea doar trese de grad și trefle, fiind purtată la celelalte ținute. Domnitorul Carol I prefera să poarte uniforma de mică ținută în aproape toate împrejurările, cu excepția evenimentelor deosebite, când protocolul impunea portul uniforme de mare ținută.

Admirate de presa străină care transmitea informații despre campania româno-rusă din Bulgaria (1877–1878), uniforme le românești erau descrise ca originale și pitorești. Echipamentul dorobanților avea ca sursă de inspirație portul țărănesc, format din ițari, cămăși, opinci și o căciulă de miel cu pană de vulture (așa cum specifica regulamentul!) sau curcan (mult mai ușor de procurat) și era privit în Occident ca exotism. Uniformele dorobanților au stârnit și entuziasmul lui Dick de Lonlay, corespondentul săptămânalului francez „Le Monde Illustré”, care fusese impresionat de albul imaculat al bluzelor dorobanților și era încântat de înclinația românilor pentru tot ce era strălucitor și spectaculos în materie de costum.

Roșiorii formau cavaleria permanentă a oștirii și erau echipați cu uniforme foarte elegante, care au stârnit admirația observatorilor străini. Tunica trupei de roșiori era confecționată din postav roșu, încheiată la un rând de 5 nasturi alungiți din metal galben, corespunzători brandenburgurilor. Acestea erau din lână neagră și aveau la extremități rozete din metal galben. Marginile tunicii și cusăturile de la spate erau marcate de găitane din lână neagră, ornate rozete metalice. Pe umăr avea găitane din lână neagră, distincția gradelor făcându-se prin galoane din bumbac sau fir auriu, plasate deasupra manșetelor, ca la infanteria de linie.

Din 1895, Maria, principesa moștenitoare a României a devenit comandant onorific al Regimentului 4 Roșiori, purtând uniforma de colonel. Frumoasa nepoată a reginei Victoria a Marii Britanii, căsătorită cu principele Ferdinand, moștenitorul tronului României, se remarcă în paradele militare de la sfârșitul secolului al XIX-lea prin atitudinea firească pe care o avea atunci când îmbrăca uniforma militară și călărea în fruntea unității.

Din anul 1910 armata română a început testările de schimbare a uniformei, iar în 1912 apare prima ținută de campanie ce era făcută din material gri-verzui, diferențierea între arme și specialități făcându-se prin culorile de la petlițe și cifre sau alte atribute montate la coifură și epoleți.

Expoziția *Culorile marțialității: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război* (Fig. 1) aduce în atenția publicului uniforme militare românești și străine (Franța, Anglia, Danemarca, Suedia, Serbia, Portugalia, Austro-Ungaria, Germania, S.U.A., Rusia) din anii dinaintea Primului Război Mondial, componente și accesorii ale acestora, alături de fotografii de epocă din colecția dr. Adrian-Silvan Ionescu. În cadrul expoziției pot fi astfel admirate specimene de uniforme românești care acoperă toate armele tradiționale: infanterie, cavalerie, artilerie, geniu și marină (Fig. 2, 3). Uniformele civile aferente Curții Regale și ceremoniilor oficiale nu puteau lipsi din expunere: fracul și bicornul de diplomat (Fig. 4), livrelele personalului casei domnitoare de mare și mică ținută și ghebele surugiilor poștei cu cai (Fig. 5), ceea ce-i sporește ineditul și valoarea. Fotografiile cu imaginile militarilor din secolul al XIX-lea trezesc o vie nostalgie după eleganța și cavalerismul oamenilor de atunci. Pozând singuri sau alături de camarazi, soldații inspiră încredere, forță, dar și eleganță.

Exponatele au fost judicios organizate, pe țări, și aranjate cu multă atenție chiar de colecționar, care a elaborat și fișele de obiecte după care au fost editate etichetele. În vreme ce uniforme complete au fost expuse pe manechine, în vitrine au fost concentrate piese dispartate de uniformă și echipament (epoleți, centuri, eșarfe, eghileți, chipie, bonete și căști, penaje și egrete (Fig. 6), tocure de revolver, cartușiere și ledunci, ordine și medalii). Printre ele au fost plasate fotografii de dimensiune redusă (carte-de-visite) care ilustrau epoca și suplineau lipsa anumitor uniforme sau specialități militare.



Fig. 1. Aspect din expoziție.



Fig. 2. Tunici de ofițeri de artilerie, roșiori și vânători pedestri.



Fig. 3. Uniformă de locotenent de marină ce a aparținut comandorului Eugeniu Botez care, ca scriitor folosea pseudonimul Jean Bart.



Fig. 4. Uniformă de diplomat ce a aparținut lui Eugen Mavrodi, ministru plenipotențiar la Bruxelles.



Fig. 5. Ghebe de surugiu princiar și livrele de la Curtea Regală a României.



Fig. 6. Chipie, penaje și ledunci românești.

Colecționarul mărturisește în textul introductiv al catalogului ce a fost publicat cu această ocazie că începuturile interesului său pentru armată s-au produs pe la vârsta de 5–6 ani, când a primit în dar o sabie de jucărie, de model austriac. Această piesă încă există și a fost expusă într-o vitrină, chiar la intrarea în expoziție, sub eticheta „Începuturi”. Ea este alăturată câtorva regulamente și pliante cu uniforme naționale și a marelui *Album al Armatei Române, 10 Maiu 1902* (Editura Librăriei Socec et. Co., București, 1902). Între obiectele de excepție se remarcă uniforma de marină ce a purtat-o, în grad de locotenent, comandorul și scriitorul Eugeniu Botez (1874–1933), cunoscutul autor al romanului *Europolis* pe care l-a semnat cu pseudonimul Jean Bart (vezi Fig. 3); o pereche de epoleți de general de corp de armată ce au aparținut regelui Carol I, și tot ai acestuia au fost epoleții de general feldmareșal în armata prusiană (Fig. 7) și aceia de general în armata rusă, unde-i fusese acordată comanda onorifică a Regimentului Nr. 18 Infanterie „Vologda”. Alte piese rare, poate nu la fel de valoroase deoarece nu li se cunosc posesorii, dar care atrag atenția prin nuanțe și decor, sunt o tunică de general maior în armata austro-ungară (model 1871), o cască de dragon și un bicorn, ambele folosite tot de trupele cesaro-crăiești (Fig. 8), o uniformă completă de vice-locotenent de comitat englezesc – funcție civilă care avea dreptul la o ținută specială în timpul unor ceremonii (compusă din frac roșu cu broderii argintii la guler și manșete, pantaloni, epoleți de argint, centiron și bicorn) (Fig. 9), o tunică de muzicant din Grenadier Guards (model 1854) (Fig. 10), o cască de lăncier britanic din Regimental Nr. 16 (care a luptat la Waterloo) și o căciulă de cimpoier scoțian din Black Watch 42nd (Royal Highland) Regiment on Foot, o altă uniformă cu toate accesoriile este de căpitan din infanteria suedeză, Regimentul Kalmar (Fig. 11), o tunică de căpitan de artilerie călăreață franceză (model 1884), un bicorn de general de brigadă francez (model 1872). În materie de decorații sunt de menționat Medalia Războiului Crimeii cu bareta Sevastopol (1854), aceea rusă a războiului din 1877–78 și o mare și grea Medalie Prezidențială a Păcii, bătută în 1845, în argint, și acordată de președintele James K. Polk unei căpetenii amerindiene care își arătase loialitatea față de Statele Unite și nu dezgropase securea războiului. La acestea se adaugă o coroană de pene de căpetenie a indienilor Lakota, o pereche de mocasini și două cuțite cu tecile din piele decorate cu mărgelile sau împletituri din ace de porc spinos, specifice triburilor din Marile Preerii americane (Fig. 12). Colecționarul explică prezența acestor obiecte în expoziție, prin faptul că amerindienii erau războinici organizați după toate principiile militare, iar penele de vultur aveau pentru ei valoarea galoanelor de fir și a decorațiilor acordate în armatele europene. Alături de vitrina care le conține au fost panotate niște fotografii cu chipuri de indieni înveșmântați în costume de sărbătoare, așa cum i-au immortalizat Alexander Gardner, David F. Barry, De Lancey Gill sau Heyn and Matzen din Omaha, obținute

de un colecționar de la Smithsonian Institution din Washington, D.C. Toate acestea erau copii contemporane după clișee originale aflate la Arhiva Națională Antropologică de la Smithsonian Institution, din Washington, D.C.



Fig. 7. Epoleți și eșarfe prusiene – unele au aparținut regelui Carol I.



Fig. 8. Efecte ale trupelor austro-ungare: bicorn de marină, cască de dragon, bonetă de mică ținută pentru cavalerie, ceacouri de infanterie, eșarfă și brâu.



Fig. 9. Uniformă de vice-locotenent de comitat britanic.



Fig. 10. Uniformă de muzicant din Grenadier Guards, Marea Britanie.



Fig. 11. Uniformă de căpitan din infanteria suedeză.



Fig. 12. Piese americane de echipament și obiecte etnografice de la amerindieni.

Profesorul, istoricul de artă și colecționarul Adrian-Silvan Ionescu este un vechi și consecvent colaborator al Muzeului Național Cotroceni, care a acceptat invitația noastră de a-și expune pentru prima dată public colecția de uniforme militare și accesorii, colecție pe care a început să o constituie în anii 70 ai secolului XX.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu este pasionat încă din copilărie de uniforme militare, de istoria militară în general, el fiind și fondatorul, în anul 2004, al Asociației „6 Dorobanți”, primul grup de reconstituire istorică din România. Membrii Asociației „6 Dorobanți” sunt oameni pasionați de istoria militară, colecționari de uniforme și obiecte militare vechi, „soldați de duminică” cum se autoîntitulează. Iubesc istoria, dar nu orice fel de istorie, ci „istoria vie”, istoria trăită prin propria experiență. Re-enactorii se joacă „de-a războiul”, dar este o joacă serioasă, menită să aducă în zilele noastre imagini din trecut, scene de viață, de luptă, de bucuria victoriei sau tristețea înfrângerii, așa cum au trăit-o adevărații protagoniști. Atenția acordată purtării uniformelor, respectarea regulamentelor militare și a ierarhiei, pregătirea pentru luptă, marșurile nu totdeauna foarte lejere, condițiile meteorologice uneori neprielnice din taberele și cartierele generale, fac din acești re-enactori adevărați „ostași”, pasionați de trecut și de păstrarea vie, în memoria colectivă, a unor momente memorabile din istoria națională și universală. La vernisaj, un grup de membri ai Asociației „6 Dorobanți” au animat atmosfera sălii dând onorul îmbrăcați în uniforme Independenței, acelea purtate la 1877 (Fig. 13), și însuși colecționarul a purtat marea ținută a unui general de brigadă din aceeași vreme (Fig. 14).

Pentru a se documenta asupra uniformelor și a fizionomiilor acelor care le purtau, dr. Adrian-Silvan Ionescu a petrecut multe ore de studiu în sălile de lectură ale Bibliotecii Academiei Române, Bibliotecii Naționale a României și Arhivelor Naționale, scriind și publicând totodată și o serie de studii cu tematică militară. După 1989, odată cu posibilitatea călătoriilor în Occident a reușit să-și completeze colecția de uniforme românești și cu uniforme militare străine și accesorii aferente, achiziționând obiectele mult vizate din așa numitele „piețe de purici” din Londra, Paris, Lisabona, Viena, Ohio, Texas, New Mexico.

Colecționarul Adrian-Silvan Ionescu ne-a declarat că „fiecare tunică, fiecare epolet sau chipiu își are povestea sa, atât cea a posesorului inițial (atunci când acesta însoțește în chip miraculos obiectul), cât și a modului cum mi-a sosit în posesie, căci și obiectele au viața lor, la fel ca aceia pentru care au fost făcute. Și de multe ori, aceste obiecte neînsuflețite supraviețuiesc cu mult beneficiarului și au mai multe vieți decât acesta, ajungând până la noi și de la noi, mai departe”.



Fig. 13. Asociația „6 Dorobanți” la vernisaj, 10 Mai 2017.



Fig. 14. Colectionarul în pauza unui interviu pentru DIGI 24, 31 mai 2017, foto Ștefania Dinu.

Ne-am putea întreba ce legătură există între armată, uniformă și artă? Și de ce este necesar să scriem într-o revistă de artă despre o expoziție de ținute și efecte militare? Legătura este foarte mare și trainică: de sute de ani tematică războinică a fost abordată de plasticienii din toate țările, luptele și tipurile de luptători au suscitât interesul pictorilor și sculptorilor. Iar pentru a le elabora cu toată corectitudinea cerută de beneficiar –

fie el cap încoronat sau director de muzeu sau de spațiu public unde urmau să fie expuse lucrările respective – era necesar ca artistul să se documenteze. În atelierele marilor pictori existau adevărate colecții de uniforme, arme, harnașamente, care să le permită a încheia o compoziție realistă. Adolph von Menzel, Anton von Werner, Édouard Detaille, Ernest Meissonier, Hans Makart, Anton Romako, Jan Matejko și mulți alții dețineau asemenea recuzite pe care le foloseau când se apucau de o nouă compoziție istorică. Chiar Theodor Aman avea în atelier o panoplie cu diverse arme, europene și orientale, iar atunci când, în 1854 se apucase să picteze „Bătălia de la Oltenița” i-a cerut lui Barbu Iscovescu, aflat la Constantinopol, documentație legată de uniforme ale armatei otomane. Iar când a ajuns chiar el în ținuturile răsăritene a făcut schițe de uniforme ale trupelor beligerante din jurul Sevastopolului. Parcurgând exponatele de față nu te poți opri să nu revezi în minte marile tablouri ale lui Nicolae Grigorescu, inspirate de campania din 1877 la care luase parte ca artist de front. Căciula de urs din dotarea soldaților englezi din Coldstream Guards sau aceea din pene de struț a cimpoierului scoțian îți pot readuce înaintea ochilor atâtea picturi britanice în care apar asemenea militari în timpul războaielor napoleoniene sau în acela al Crimeii – precum compozițiile realizate de Elizabeth Thompson, Lady Butler („Scotland Forever!”, „The 28th Regiment at Quatre Bras”). Un scenograf și un istoric al costumului pot învăța foarte multe vizitând această expoziție.

Catalogul ce a fost editat cu această ocazie conține imaginile color ale tuturor obiectelor expuse, două texte introductive, fișele exponatelor și o amplă bibliografie selectivă. Grafica de foarte bună calitate a fost asigurată de ing. Radu Ciubotaru, iar fotografiile au fost executate de Bogdan Iorga și de colecționar.

Culorile marțialității: splendoarea uniforme înaintea Marelui Război este o expoziție plină de culoare, o călătorie în timp într-un veac în care simțul datoriei și al onoarei era un mod de viață, o istorie trăită și asumată de oamenii acelor vremuri și pe care noi, cei de azi, o rememorăm și o reaşezăm la locul cuvenit.

Ștefania Dinu

Conferința internațională *Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, București, Academia Română, 5–6 octombrie 2017

Conferința internațională *Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, s-a înscris cu succes în seria evenimentelor menite să marcheze trecerea unui secol de la Primul Război Mondial. Desfășurându-se în Aula Magna a Academiei Române, în prima zi, și în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al BAR, în cea de-a doua zi, evenimentul a reunit 25 de cercetători din SUA, Germania, Polonia, Elveția, Suedia, Republica Moldova și România. Coordonatorii conferinței, dr. Olivia Nițș și dr. Adrian-Silvan Ionescu, au propus o tematică extrem de ofertantă, vizând nu doar reflectările în artă ale primei conflagrații mondiale, ci – într-o paradigmă mai largă – retorica războiului ca parte integrantă a civilizației umane din ultimii 100 de ani. Iconografia unei istorii tulburi, propaganda vizuală care influențează mentalitatea colectivă, modelând implicit realități sociale și politice, granița dintre adevăr și ficțiune, dintre eroism și imaginea lui prefabricată, tragismul conflictelor militare ca izvor al unei noi viziuni asupra rolului artei în societate au fost doar câteva dintre subiectele abordate de vorbitori.

Lucrările conferinței au fost deschise de acad. Răzvan Theodorescu, președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române, și de Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. A urmat expunerea susținută de Steve Yates, *keynote speaker* al conferinței: *Inventing Modern Photomontage to Guernica: Artistic Actions from World Wars*. Cercetătorul american a plecat de la premiza că războiul stimulează dezvoltarea tehnologică, dar și inovația în sfera limbajului artistic. Vechile convenții se spulberă, percepția publicului se schimbă – fapt care explică expansiunea unor curente de avangardă apărute în perioada antebelică (expresionismul, futurismul, constructivismul, cubismul, suprematismul). În cazul fotografiei – ca și al cinematografului, de altfel – inovațiile tehnice generează noi forme de expresie artistică. Steve Yates s-a oprit cu precădere asupra fotomontajului, procedeu care cunoaște o mare popularitate în timpul Primului Război Mondial și care le permite fotografiilor ca, din imaginile surprinse de cameră, să creeze mesaje cu puternică încărcătură ideatică. În climatul tensionat al războiului, fotomontajul reflectă cel mai adesea o lume fracturată, haotică, irațională, cum regăsim mai târziu în faimoasa *Guernica* a lui Picasso.

Propaganda de război nu a ocolit publicațiile pentru copii: este tema abordată de Ramona Caramela în comunicarea sa *Images of War in Romanian Children's Magazines, 1939–1945*. Concepute într-un limbaj

comprehensibil pentru publicul-țintă, imagini și texte care promovau o cultură a războiului se regăsesc în revistele pentru copii care precedă sau acompaniază cele două conflagrații mondiale. Aplecându-se asupra perioadei 1939–1945, cercetătoarea a analizat variatele modalități imagistice și discursive prin care micilor cititori li se inculcau mitul eroului, ideea de sacrificiu etc. Despre modelele comportamentale pe care le impune o societate aflată în război a vorbit și Simion Câlția (*Heroism and Propaganda. Romanian War Decorations, 22 June 1941 – 23 August 1944*). Decorațiile militare – a subliniat cercetătorul – au constituit nu doar o recunoaștere a meritelor pe câmpul de luptă, ci și un mijloc de propagandă și de susținere a moralului trupelor. Schimbările efectuate în sistemul decorațiilor militare în cel de-al Doilea Război Mondial, prezentarea în presa oficială a faptelor de eroism răsplătite cu medalii, pe de o parte, și apariția frecventă în fotografii a liderilor politici alături de ofițerii decorați, pe de altă parte, demonstrează că autoritățile au înțeles foarte bine importanța componentei mediatice a războiului.



În Aula Magna a Academiei Române, foto S. Chițu.

În comunicarea sa *The Awaited War: Reflecting the Great War in Romanian Press during Neutral Years, 1914–1916*, Adriana Dumitran a analizat ilustrațiile și fotografiile de război publicate de presa românească în anii neutralității. Cercetătoarea a identificat două tipuri de discurs vizual, unul prezentând portrete ale liderilor militari și politici din ambele tabere, iar celălalt – scene de pe câmpul de luptă, distrugerea unor localități, dramele răniților și refugiaților. Este o perioadă în care materialul iconografic a fost preluat în cea mai mare parte, nu fără dificultăți, din presa europeană.

Alin Ciupală a abordat o temă puțin explorată la noi, în comunicarea *Feminine Speech about War in Romania between 1914–1918*. Autor al volumului recent apărut *Bătălia lor. Femeile din România în Primul Război Mondial*, istoricul Alin Ciupală își continuă aici cercetarea, investigând modul în care s-a conturat un discurs feminin asupra războiului. El a pus în lumină rațiunile care le-au determinat pe femeile din societatea românească să susțină angajarea țării în luptă, analizând totodată similitudinile, dar și diferențele de nuanță între atitudinea masculină și cea feminină față de război. Dacă vocea femeilor s-a făcut auzită în spațiul public, nici faptele n-au lipsit, vorbitorul calificând ca „remarcabilă” implicarea femeilor în conflict, când doamne cu statut social înalt ori tinere anonime și-au asumat roluri considerate, în mod tradițional, apanajul bărbaților.

Alt subiect inedit, impactul războiului asupra pieței de carte din România interbelică, a fost tratat de Bogdan Popa în *War Trauma and Book Market in Interwar Romania*. Cum s-a mai observat, numărul romanelor scrise și publicate în anii '20–'30 crește semnificativ, multe dintre ele raportându-se, direct sau indirect, la traumele războiului, ca experiență personală și colectivă, dar și la realitățile sociale care prind formă după 1918. Lăsând la o parte valoarea estetică și/sau documentară a acestor romane (amplu comentate de-a lungul timpului de istoricii literari), Bogdan Popa s-a aplecat asupra strategiilor publicitare și de marketing folosite de editori, dată fiind nevoia publicului de a citi despre conflagrația de o amploare fără precedent, cu toate efectele ei asupra individului și comunității.

În comunicarea *The Point of View in the Great War Cinema*, Adrian Leonte s-a referit la producția cinematografică din anii Primului Război Mondial. Aceasta a cunoscut diverse genuri, dar, pe măsură ce

oamenii înțeleg că războiul nu se va sfârși repede, cum se spera, un segment tot mai important l-au alcătuit jurnalele de actualități, documentarele, filmele de montaj care mixau, într-o narațiune plauzibilă, secvențe filmate „pe viu” cu reconstituiri ale evenimentului real – toate acestea satisfăcând dorința de informare a spectatorilor, într-o lume ce se schimba dramatic în jurul lor. Armatele țărilor beligerante și-au creat propriile structuri cinematografice, recrutând atât fotografi, cât și membri ai primelor generații de regizori și cameramani. Așa au apărut în Europa filme în care războiul era văzut din perspectiva unor profesioniști ai imaginii, capabili să surprindă detaliul relevant, starea de spirit a combatanților, atmosfera dramatică de pe câmpul de luptă.

Începând prin a evoca rolul imigranților italieni la modernizarea României – ca ingineri, constructori, profesori, medici, artiști, oameni de presă etc. –, istoricul Raluca Tomi a trecut în revistă în comunicarea sa *Italian Testimonies about the Traumas of the Romanian Society during the Great War* mărturiile lăsate de unii locuitori ai peninsulei, stabiliți temporar la noi, asupra realităților românești din timpul războiului. Studiind articole din presă, corespondență inedită, memorii, cercetătoarea a sintetizat impresiile și constatările de cert interes ale unor personalități ca publicistul Benedetto de Luca, un neobosit făuritor de punți între români și italieni, Ramiro Ortiz, profesor la Universitatea din București și fondator, în 1924, al Institutului Italian de Cultură, Cesare Fantoli și Iginio Vignale, doi constructori cunoscuți ș.a.

Mihai Dohot, autorul comunicării *Photographic Testimonies from Basarabia of the Two World Wars*, a supus atenției cheștiunea „spațiilor albe” din istoria Basarabiei în cursul celor două Războaie Mondiale, cel puțin sub aspectul materialului vizual. Dacă ilustrațiile, fotografiile, filmele de război au fost utilizate intens, pentru propagandă, în alte părți ale Europei, nu la fel au stat lucrurile în cazul Basarabiei. Fotografii care să documenteze jafurile comise în 1917 pe teritoriul dintre Prut și Nistru de trupele rusești aflate în plină degringoladă și restabilirea ordinii de către armata română, anexarea Basarabiei și Bucovinei în 1940 de către Uniunea Sovietică, intervenția eliberatoare a armatei române în 1941 (nelipsită nici ea de reprimarea unor grupuri de civili fățiș sau potențial ostile României), distrugerea infrastructurii de trupele sovietice în retragere – asemenea fotografii, subliniază cercetătorul, sunt rare, foarte puțin circulate în spațiul public sau, pur și simplu, lipsesc. Este rolul istoricilor de astăzi să identifice materialul iconografic – atât cât este – referitor la acest lung șir de evenimente, pentru mai corecta lor înțelegere.

Fondat în mare parte a Europei pe parcursul secolului al XIX-lea, serviciul militar obligatoriu se asociază cu constituirea statului-națiune modern și cu necesitatea apărării acestuia. Evident, lucrurile se complică în cazul imperiilor, unde conceptul de națiune pălește în fața intereselor supranaționale și a loialității față de împărat. Este tema în care se înscrie comunicarea lui Marian Lupașcu *The Soldiering in Romanian Folklore*, cercetătorul evocând situația românilor din Transilvania, Bucovina și Banat înregimentați în armata austro-ungară. În marea lor majoritate țărani, acești tineri, aruncați într-un mediu nefamiliar, resimțit ca ostil, își exprimă trăirile în cântece de cătanie, gen care avea de altfel o bogată tradiție și în regat. Cercetătorul a examinat în expunerea sa particularitățile acestor creații, trecând totodată în revistă și alte genuri muzicale practicate în armată (marșurile etc.). Au fost prezentate transcrieri de muzică și text, iar publicul a putut audia în premieră câteva înregistrări originale, prelucrate digital.

În comunicarea *Romania's Neutrality during the First World War in the Cartoons of the Magazine Furnica*, Elena-Cristina Brăgea a vorbit despre „neutralitatea activă a României în primii doi ani de război. Nu doar decidenții politici, ci și opinia publică nutrește un interes viu față de conflația care se extindea rapid. Notând ca principale tendințe ale perioadei 1914–1916 creșterea simpatiei pentru Antantă și răspândirea în mase a idealului unionist, cercetătoarea își propune să scruteze societatea românească prin lentila presei satirice. În acest scop, își alege ca obiect de studiu săptămânalul umoristic „Furnica”, fondat de George Ranetti și N.D. Țăranu. „Furnica” a fost cea mai importantă revistă de gen a vremii. Textelor, compuse în mare parte de fondatori, li se adaugă în paginile publicației numeroase caricaturi semnate de artiști plastici ca Ary Murnu, Francisc Șirato, Camil Ressu, Tojo, Iosif Iser sau N. Mantu – ele constituind o veritabilă radiografie a mentalităților, opiniilor, atitudinilor din epocă, de la cele privind războiul la aspecte ale vieții cotidiene.

Marian Țuțui a vorbit despre primul producător local de film din Balcani, sârbul Svetozar Botorić (*Svetozar Botorić and His Films*). Studiul activității acestui pionier pe tărâmul artei cinematografice a fost facilitat de descoperirea, în anul 2003, a aproximativ două treimi din peliculele pe care le-a produs; ele se aflau la Arhiva Austriacă de Film, în colecția Ignaz Rheintahler. Cercetătorul îl descrie pe Botorić ca tipic om de afaceri, mânat de dorința de a face bani, deschis la noutățile tehnice ale celei de-a șaptea arte, dar în același timp animat de un sincer patriotism. Din producțiile lui au fost găsite *Karadjordje* (1911, regia: Ilija

Stanojevic-Cica), primul film sârb de ficțiune, precum și 18 documentare, dintre care majoritatea au ca subiect războaiele balcanice.

În comunicarea *Deeply Impacting Echoes of the Two World Wars in Romanian Music*, Carmen Popa și-a propus să analizeze o serie de creații muzicale în care răsună ecourile unei istorii pline de vicisitudini, presărate cu momente în care oamenilor li s-a cerut să dea dovadă de eroism, solidaritate, spirit de sacrificiu. Cercetătoarea a evocat mai întâi vechi imnuri, marșuri, cântece militare – producții ilustrând un gen muzical care (la noi ca și aiurea) este menit să însuflețească sentimentele patriotice în rândul auditoriului, dar, adăugăm noi, și să ofere soldaților care se pregăteau de luptă o motivație emoțională, atenuându-le teama firească: *Drum bun, Pui de lei, Imnul eroilor, Deșteaptă-te, române* etc. O altă categorie o reprezintă compoziții din a doua jumătate a secolului XX, devenite clasice, care – după dezastrele provocate de cele două conflagrații mondiale – se înscriu într-o retorică anti-război: cantata *Chipul păcii* de Aurel Stroe (versuri: Paul Eluard), balada pentru narator și orchestră de coarde *La piatra de hotar* de Felicia Donceanu, suita corală *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar (versuri: Eugen Jebeleanu) ș.a.

Adăugând un nou capitol cercetărilor sale privind evoluția caricaturii românești în context european, Adrian-Silvan Ionescu a susținut comunicarea *Cartoons in Occupied Bucharest (1917–1918)*. Vorbitorul remarcă faptul că, în anii ocupației Bucureștiului, arta caricaturii ajunge la maturitate. Desigur, cenzura administrației germane s-a exercitat din plin, fără a stăvilă însă înflorirea genului în sine. Cum subliniază cercetătorul, se pot distinge în presa Capitalei ocupate două tipuri de caricaturi. Pe de o parte, este vorba de cele cu funcție propagandistică, în care erau vizate Anglia, Franța, Rusia și țările aliate, sugerându-se că adevărata cauză a războiului ar rezida în politica dusă de acestea. Asemenea ilustrații se regăsesc în revista armatei „Rumänien Feldpost” (care publica desene umoristice de o anumită ținută) sau în „Rumänien in Wort und Bild” și în „Săptămâna ilustrată”. Pe de altă parte, se publică din abundență caricaturi care surprind figuri și fenomene locale. Sunt satirizați profitorii, speculanții, ba chiar și politicienii români care îngenuncheaseră țara, după cum alte desene fac trimitere la criza alimentelor, la viața mondenă, la noile forme de distracție ale bucureștenilor pe timp de război. Pline de maliție și de spirit jucăuș, aceste producții reprezintă un real progres în istoria genului.

A doua zi a conferinței a debutat cu lucrarea *Recent European Art on World War I: Under its Own Commission – the Anti - War Artist*, prezentată de Andrea Domesle. Istoria este mereu reinterpretată, în funcție de epoca în care trăim, de ideologiile și curentele de idei contemporane, de apartenența noastră la un spațiu geografic și cultural – a spus vorbitoarea, reafirmând un adevăr bine verificat, dar pe care câteodată tindem să-l uităm. Artiștii sunt și ei parte a acestui proces. Ei pot contribui la o mai bună definire a realității istorice, la extinderea memoriei culturale, la corectarea unor imagini stereotipe ale trecutului ș.a.m.d. Andrea Domesle a comentat în special raportarea artiștilor contemporani la realitățile dure ale Primului Război Mondial. În calitate de curatoare, împreună cu Frank Eckhardt, a expoziției internaționale itinerante *Notes on the Beginning of the Short 20th Century*, ea a putut observa atât predilecția artiștilor contemporani pentru imagini nonconformiste ale războiului, greu acceptabile social, cât și marea diversitate în abordarea temei, rezultatul fiind „o polifonie de interpretări istorice, de atitudini individuale și naționale”.

Manuela Cernat a vorbit despre rescrierea istoriei în timpul regimului comunist și despre consecințele pe care le-a avut această politică în arta filmului (*Historical Truth Distorted by Censorship and Propaganda*). Distorsionarea sau ascunderea unor adevăruri istorice incomode – fenomene prezente într-o anumită măsură în orice societate – devin o armă extrem de puternică în cadrul sistemelor totalitare, iar cazul României postbelice o demonstrează din plin. Noul regim trebuia să-și impună doctrina, iar strategiile puse în aplicare în acest scop implicau între altele, cum subliniază cercetătoarea, alterarea memoriei colective. Astfel, filmele de război produse înainte de intrarea în țară a Armatei Roșii au fost distruse; cu trecerea timpului, generațiile tinere de cinefili nu mai au cunoștință de existența lor. Noile producții istorice sau de război trebuiau să urmeze agenda oficială, ocolind subiecte tabu ca, de pildă, intervenția armatei române în Ungaria, în vara lui 1919, care pune capăt efemerului regim bolșevic instaurat de Béla Kun, sau relațiile lipsite de cordialitate dintre trupele românești și cele sovietice, după 23 august 1944.

Umanitatea a avut întotdeauna nevoie de eroi; uneori este vorba de figura hiperbolizată a unor personaje istorice reale, alteori de un model imaginar sau a cărui proveniență se vedește greu de verificat. Din această a doua categorie face parte Mehmetçik, evocat de Silvana Rachieru în comunicarea *The Ottoman War Hero: The Memory of Mehmetçik in Turkey and Romania*. Mehmetçik (Micul Mehmet) și-a făcut apariția în cultura turcă în timpul Primului Război Mondial, ca simbol al soldatului anonim care se sacrifică pentru patrie. Interesant este faptul că, grație schimbărilor politice interne care aveau să facă posibilă trecerea

de la imperiu la statul turc modern, simbolul eroului de război este acum, pentru prima oară, omul simplu, depozitar al unor virtuți nebănuite, a cărui bravură se ascunde sub aparențe modeste. Vorbitorii a inventariat variatele ipostaze sub care poate fi regăsit Micul Mehmet: în literatură, în artă, dar și în discursul politic al vremii. Mai târziu i-au fost consacrate monumente, analizate de Silvana Rachieru sub aspectul stilisticii în care au fost concepute aceste *lieux de mémoire*.



Moderatorii ședințelor conferinței (de la stânga la dreapta: Celina Lunsford, Steve Yates, Marian Țuțui, Manuela Cernat, Adrian Leonte, Adrian-Silvan Ionescu), foto S. Chițu.

În ajunul Primului Război Mondial avusese loc o veritabilă revoluție în domeniul fotografiei. Camerele foto erau mai mici și mai ușor manevrabile, placa de sticlă fusese înlocuită cu filmul flexibil pe rolă, durata de expunere se redusese, permițând realizarea de instantanee. Într-un anume sens, Primul Război Mondial a fost și primul război al fotografiei, susține Petter Österlund în lucrarea sa, *In the Eyes of the War: A Collection of First World War Stereo Photos*. Într-adevăr, numărul și calitatea fotografiilor de front din perioada 1914–1918 sunt infinit superioare celor care documentează conflicte militare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mulți ofițeri și subofițeri fac fotografii cu propriile aparate. Dar, nu la mult timp după începerea războiului, această practică este interzisă (o interdicție frecvent încălcată, însă), iar armatele își înființează corpuri speciale de fotografi și cinești. Autoritățile știau că populației rămase acasă trebuie să i se ofere imagini cosmetizate ale vieții în tranșee: „mai puțină oroare, mai puțină moarte, mai puțină mizerie”, cum subliniază cercetătorul suedez. Prelucrarea și difuzarea imaginilor a fost preluată, în Franța, de câteva companii, între care Verascope Richard. Posesorul unei colecții de 100 de fotografii stereoscopice Verascope, făcute imediat după încheierea războiului, Petter Österlund le-a prezentat pe cele mai reușite, încercând să descifreze istoria care se ascunde în spatele unui chip, al unui grup uman, al unei scene, atât de depărtate în timp, dar pe care imaginea ni le aduce atât de aproape.

Cătălina Macovei a vorbit despre opera unui artist uitat, Emil Damian (*Drawings from the Great War by Emil Damian*). Coleg de clasă cu Brâncuși la Școala de Belle-Arte din București, Emil Damian se află după 1902 la Paris, unde ține legătura cu artiști români aflați în capitala Franței. Unii din prietenii săi vor ajunge figuri proeminente în peisajul artei românești interbelice. Destinul lui Emil Damian s-a curmat însă mai repede; cu sănătatea șubrezită pe front, se stinge din viață la sfârșitul războiului. Așa se explică, poate, conul de umbră în care au intrat lucrările sale. Totuși, printre contemporani era cunoscut ca bun colorist, capabil să capteze în linii simple, dar pline de forță, esența unui moment de viață sau a unui chip uman. Un interes aparte prezintă schițele sale de front (multe din ele aflate în colecția Cabinetului de Stampe al BAR), cu atât mai mult cu cât viziunea artistului se naște aici din experiențele dureroase trăite în calitate de combatant.

Magdalena Ziolkowska a analizat în comunicarea sa opera lui Andrzej Wroblewski, văzut ca artist „prins în capcana propriului mit” (*Public Executions during German Occupation in WW2 in the Paintings of Andrzej Wroblewski*). Mort într-un accident montan în 1957, la nici 30 de ani, Wroblewski s-a remarcat ca personalitate marcantă a picturii poloneze postbelice mai ales prin seria *Execuții*. El redă aici uciderea civililor de către naziști în Polonia ocupată; stilul figurativ inconfundabil, de o obiectivitate rece și

contrastând puternic cu tragismul temei, conferă imaginilor o ușoară tentă suprarealistă. Criticii din anii '60–'70 l-au descris ca „pictor al unei generații tragice”, „tânăr barbar”, „pictor al durerii”, un „Brecht al pictorilor”, „Spectator vitae”, iar seriei *Execuții* i s-a atribuit un caracter de universalitate, ca reprezentare a degradării umane și a cruzimii pe care le provoacă războiul. Magdalena Ziolkowska aduce în schimb argumente pentru o interpretare mai nuanțată a picturii lui Wroblewski, pentru o lectură eliberată de tendința etichetărilor, o lectură care ar conduce – în opinia vorbitoarei – la o mai corectă așezare a artistului în context social și cultural.



Participanți la conferință în parcul Academiei Române: de la stânga la dreapta: Daniela Gheorghe, Silvana Rachieru, Bogdan Iorga, Corina Teacă, Ramona Caramelea, Magdalena Ziolkowska, Elena-Cristina Bragea, Adrian Leonte, Celina Lunsdorf, Petter Österlund, Andrea Domesle, Zsuzsanna Kemenesi, Manuela Cernat, Cătălina Macovei, Olivia Nițș, Adriana Dumitran, Adrian –Silvan Ionescu, Mihai Dohot, Steve Yates, Virginia Barbu, Marian Țuțui, Bogdan Popa. Foto S. Chițu.

Dacă de prima conflagrație mondială ne desparte un secol, iar de a doua – șapte decenii, numeroase alte conflicte militare regionale au tulburat istoria ultimei sute de ani. Reacția artiștilor contemporani în fața acestor drame colective este una consistentă, cum a arătat Olivia Nițș în comunicarea *Traces of War in Contemporary Art*. Cercetătoarea observă că artiștii de azi se întorc frecvent la tema războiului, fie dintr-o perspectivă înrudită cu activismul, fie interogându-se asupra modalităților prin care ne putem confrunta cu amintirea unor evenimente sângeroase, de dată mai veche sau mai recentă. Retorica lor anti-război se clădește în registre variate, de la directetea mesajului la ironie și demistificare, de la grotesc la devoalarea fără menajamente a ororilor pe care este capabilă să le comită sau să le îndure ființa umană într-un context dat. În comunicarea prezentată, Olivia Nițș s-a referit cu precădere la artiștii contemporani care abordează teme legate de război și violență, apelând la mijloacele ce câștigă tot mai mult teren în ultimele decenii: performance, instalații, intervenții în spațiul public.

Celina Lunsford a prezentat un studiu de caz care ilustrează impactul exercitat asupra fotografiei de modă de evoluția social-politică a lumii occidentale în secolul XX – când crizele și războaiele au alternat cu perioade de speranță și stabilitate (*Fashion Photography Reflecting Crisis and Hope. Louise Dahl-Wolfe and The Harper's Bazaar Years during WWII and the Beginning of Cold War*). Într-adevăr, moda nu poate fi separată de contextul social, ea trădând curentul schimbării și uneori accelerându-l. Vorbind despre Louise Dahl-Wolfe, o prolifică fotografă americană care și-a câștigat notorietatea în perioada cât a lucrat pentru *Harper's Bazaar* (între 1936 și 1958), Celina Lunsford are ocazia să recapituleze, din perspectiva industriei și presei de modă, o istorie altfel zbuciumată. Dar o istorie în care femeile își modifică percepția despre sine, proces la care au contribuit între alții Louise Dahl-Wolfe cu fotografiile ei ce denotă nonconformism și simț al umorului, precum și întreaga echipă editorială de la *Harper's Bazaar*, în acea vreme un model de creativitate și spirit liber în zona revistelor de profil. O altă observație interesantă privește locațiile pictoriale realizate în afara teritoriului american în anii '30–'50: ele erau alese nu o dată în funcție de interesele externe ale SUA. Astfel, conchide cercetătoarea germană, revistele de modă nu vindeau doar modă, ci deschideau un orizont mai larg, orientând într-o măsură atenția cititoarelor spre politica internațională.

Virginia Barbu a vorbit despre Ion Theodorescu-Sion (1882–1939), exponent al „stilului național” în pictură și membru al generației de artiști a căror evoluție a fost marcată de Primul Război Mondial (*Soldiers, Peasants and other Heroes in the Work of Painter Ion Theodorescu-Sion*). Menționând versatilitatea stilistică a pictorului și trecând în revistă genurile pe care le-a abordat de-a lungul carierei (peisagistica, natura statică, portretul, compoziția alegorică, pictura murală etc.), cercetătoarea se apleacă asupra lucrărilor sale de război. Theodorescu-Sion a luptat în campania din Bulgaria în 1913, iar în 1916, după intrarea României în război, este prezent în bătăliile din Dobrogea și din zona Brăilei. Împreună cu alți plasticieni, Sion a fost mobilizat pe lângă Marele Cartier General, pentru realizarea unei iconografii de război. A executat mai multe portrete de soldați în timpul retragerii trupelor în Moldova, în 1917. Desenator foarte bun, artistul a schițat și scene cu ostași în campament, aceste compoziții remarcându-se prin contururile sigure, prin sobrietatea fizionomiilor și prin redarea unei atmosfere dezolante. Nu lipsesc nici scene de pe câmpul de luptă și autoportrete ale artistului. În comunicarea ei, Virginia Barbu a întreprins analiza acestei producții din epoca războiului, prin comparație cu o serie de picturi mai târzii semnate de artist, reprezentând portrete de țărani și păstori sau personaje din legendele românești.

În comunicarea *The Great War Reloaded*, Bogdan Iorga ne-a invitat să medităm asupra destinului individuale ale celor care au trăit Războiul cel Mare. Istoria ne oferă tabloul de ansamblu: prima conflagrație mondială a dizolvat imperii, a redesenat frontiere, a inaugurat era armelor chimice, a bătăliei cu tancuri, a bombardamentelor aeriene. Dar despre soarta fiecărui individ prins în teribilul conflict nu știm prea multe sau nu știm nimic, iar ultimii martori au dispărut discret dintre noi, lăsând poate doar o poveste transmisă urmașilor. În schimb, avem la dispoziție imense arhive de imagini, căci toate țările beligerante s-au îngrijit să documenteze războiul prin intermediul fotografiei și filmului. Sunt imagini din care putem deduce, până la un punct, cum arăta viața soldatului aruncat în jungla tranșelor, otrăvit de gazele de luptă, lovit de șrapnele... Putem privi, și putem compara cu gradul de siguranță al vieții contemporane, cu confortul psihic pe care această siguranță ni-l oferă. Revizitarea trecutului ne face să înțelegem mai bine prezentul, a conchis vorbitorul.

Corina Teacă a tratat în comunicarea ei problema reconstituirii/creării scenelor istorice în pictură, în secolele XIX și XX (*History and the Art Practice*). Cercetătoarea a abordat atât problematica portretului istoric, cât și pe cea a scenelor complexe, a compozițiilor elaborate, analizând cu precădere picturi ale artiștilor români.



Vernisajul expoziției *Mărturii din Războiul cel Mare*.
Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Foto S. Chițu.

Expunerile incitante ale participanților și eforturile organizatorilor au făcut din conferința *Rhetorics of War in the Arts* o veritabilă reușită. Nu putem încheia fără să semnalăm că pe 5 octombrie a fost vernisată în galeria „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei Române expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare*. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, beneficiind de un catalog elegant, cu ilustrație bogată. Cele două evenimente, organizate în conexiune, s-au completat în chip fericit.

Daniela Gheorghe

O conjunctură favorabilă a făcut posibilă organizarea unei ample expoziții a artistului Ion Grigorescu care a împlinit nu de mult șaptezeci de ani (n. 1945), în perioada 9 iulie – 22 octombrie 2017, la Muzeul Național de Artă din București, deși acest muzeu se limitează, în principiu, la prezentarea artiștilor născuți până în 1910.

Pictorul Ion Grigorescu se bucură astăzi de recunoaștere națională și internațională, lucrările sale figurând în numeroase muzee românești, dar și în prestigioase muzee de artă contemporană europene printre care cele de la Varșovia, Ljubljana, Londra (Tate Modern), Paris (Muzeul de Artă Modernă), Amsterdam (Stedelijk).

Expoziția are o intenție polemică declarată și anume „reabilitarea” operei pictate a artistului, „operă reprimată” cu vorbele lui Erwin Kessler, curatorul expoziției. Erwin Kessler pornește de la constatarea că Ion Grigorescu a fost receptat după 1989 în Occident mai ales pentru acele lucrări ale sale în care face apel la noile medii – fotografie, video, instalații, performance, majoritatea cu un conținut ideologic explicit, în defavoarea picturii mai vechi și noi pe care Ion Grigorescu a practicat-o neîntrerupt. Mecanismele care duc la recunoașterea internațională a unui artist au ignorat, în cazul lui Ion Grigorescu, componenta religioasă a operei sale. De aceea miza expoziției se dorește a fi reparatoare – prezentarea operei pictate și a filonului religios, pregnant în ultimele două decenii, ca expresie a angajării sale creștin-ortodoxe. Începând din anii '80 când, lipsit de alte mijloace de subzistență, și-a luat atestatul de pictor restaurator, Ion Grigorescu a lucrat și ca pictor de biserici, restaurând numeroase biserici sau pictând din nou unele dintre ele. Catalogul critic¹ al operei pictate, lansat cu ocazia expoziției, acoperă și activitatea de pictor religios, mult mai întinsă decât în general se știe.

Expoziția este compartimentată cronologic. Prima sală cuprinde un număr însemnat de lucrări din studenție, din perioada 1963–1969 când Ion Grigorescu a urmat secția de pictură la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București, avându-l profesor pe pictorul Aurel Vlad. Într-o vreme în care profesori erau Corneliu Baba și Alexandru Ciucurencu, personalități puternice care au creat școală, lăsând amprente de neșters asupra elevilor lor, se poate spune că Ion Grigorescu a avut șansa de a avea un profesor care nu și-a impus, fie și involuntar, maniera de lucru, lăsându-i deschisă calea tuturor opțiunilor. Sala cuprinde „exerciții de limbaj” cum le numește pictorul, de la portrete atent studiate, de factură academică sau acuzat realistă, trecând prin expresionism, constructivism, abstracționism, etc., până la compoziții în care tematica realist socialistă își mai trimite ecourile. Resimte și el magia picturii lui Ion Țuculescu, a cărui expoziție retrospectivă de mare răsunet din 1965 de la Sala Dalles din București a marcat numeroși artiști din generația tânără. Se poate spune că Ion Grigorescu traversează modernismul de la un capăt la altul. Nimic neobișnuit până aici, orice artist în formare trece printr-o perioadă de tatonări. Dar Ion Grigorescu ajunge la concluzii mai puțin obișnuite și anume că stilul corupe realul, de aici pledoaria lui împotriva stilului. Declară că pictează ce se vede, ca și cum recuperarea ochiului inocent ar fi posibilă. Ca antidot împotriva rătăcirilor stilului i se impune cu putere fotografia. În 1969, după propriile lui declarații, Ion Grigorescu copiază, utilizând tehnica picturii, o fotografie. Fotografia era deja de mai de mult o practică constantă a activității sale, fără să fi fost însă corelată cu pictura. Ceea ce este foarte interesant aici este ca apelând la ideea de copie, Ion Grigorescu recuperează un moment al pedagogiei artistice tradiționale. Cum bine se știe, copierea capodoperelor măestrilor forma însăși baza învățământului artistic până târziu, la sfârșitul secolului al XIX-lea. Dar el nu copiază vreun maestru din trecut, ci o fotografie, mediu care îi furnizează un alt tip de captare a realului, diferit de oricare dintre stilurile acreditate de modernismul primei jumătăți de secol XX. Reacția lui Ion Grigorescu împotriva conceptului de stil, văzut ca un filtru falsificator care se insinuează între real și imagine, se înțelege mai bine grație acestei expoziții care prezintă pentru prima oară „exercițiile de limbaj” din studenție, în care vedem cât de tenace și conștiincios a fost periplul lui prin modernism.

Odată cu anii '70, gândirea originală a lui Ion Grigorescu începe să găsească expresia vizuală care l-a singularizat. Deși realismul socialist fusese dezavuat oficial, amintirea lui era încă foarte puternică printre artiști și pledoaria lui „pentru artistul realist”², pentru un „realism documentar”, bazat pe fotografie, mergea în mod evident contra curentului, riscând să nu fie înțeleasă, într-un moment de deschidere spre cultura occidentală când tendințele abstractizante, până nu de mult sever condamnate, dominau viața artistică

¹ *Ion Grigorescu. Opera pictată: 1963–2017. The Painted Work: 1963–2017. Catalog critic. Catalogue Raisonné.* Editor: Erwin Kessler. Coordonator catalog: Carola Chișiu.MARE. MNAC, Editura Vellant, București, 2017. Interesul lui Kessler pentru opera lui Grigorescu este mai vechi, vezi și Erwin Kessler, *Cel ce se pedepsește singur*. Ștefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu, *Arta și România în anii '80–'90*, Institutul Cultural Român, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești, București, 2009.

² Ion Grigorescu, *Despre artistul realist, Arta*, nr. 12, 1973.

românească. Caracterul subversiv al atitudinii pro-realism a lui Ion Grigorescu apare astăzi cu și mai multă claritate. Expoziția ilustrează această importantă etapă de cristalizare a personalității sale artistice prin numeroase lucrări emblematice de la începutul anilor '70, printre care *Greva de la Grivița*, *Interior de bloc*, ambele din 1971 sau *Chioșc de artizanat din 1972*. Pentru înțelegerea corectă a demersului lui Ion Grigorescu este desigur regretabil că expoziția se limitează la pictură. Cu toate acestea rolul fotografiei nu putea fi ignorat și curatorul a ales să expună și lucrări din categoria fotografiilor pictate și a colajelor, care ilustrează parțial numeroasele și personalele procedee pe care, în afara oricăror convenții general acceptate, Ion Grigorescu le explorează din necesități stringente ale comunicării. Întâlnirea fotografie-pictură cu transferul de valori de la un mediu la altul, cu incongruențele și momentele ei de simbioză, rămâne o constantă a artei lui, care nu încetează să fascineze prin ineditul și intensitatea expresivă a soluțiilor. Căutarea lor nu devine nici o clipă exercițiu steril, ci rămâne visceral dependentă de „ceea ce se vede”, dar, paradoxal și de ceea ce visează Ion Grigorescu. Cum se pliază realul pe vis și visul pe real este un alt topos pe care expoziția îl pune în valoare. Publicarea în ultimii ani a mai multor volume de jurnal aduce și în această privință un impresionant material de studiu pentru cei ce doresc să pătrundă în universul complicat al lui Ion Grigorescu. Lecturile, visele, credința, întâmplările mărunte sau marile întâmplări ale vieții se întrepătrund aici inextricabil.

O altă preocupare majoră a lui Ion Grigorescu, bine reprezentată în expoziție, este raportarea la istorie, teritoriu în care subversiunea uzează de toate ambiguitățile. Și aici expoziția aduce lucrări excepționale, de pildă dublul portret al lui *Bălcescu și Avram Iancu*, 1973, expusă în 1975 la expoziția *Imagini ale istoriei* de la Galeria Nouă, criticată de condeie aservite oficialității, în care obsesia realului îl împinge să dezvolte un realism halucinant, prin reliefarea iluzionistă a personajelor, dar și prin substituirea portretului unui prieten sub identitatea lui Avram Iancu. Modalitățile de reprezentare în care prezentul chiamă trecutul și trecutul se revarsă asupra prezentului sunt de-a dreptul răvășitoare în lucrări precum *Capul Agăi Bălăceanu*, în fapt un autoportret tragic, prezent și el în expoziție. Tema autoportretului, înțeles într-un sens foarte larg ca investigare a sinelui profund, a psihismului și corporalității, este la rândul ei reprezentată prin lucrări de primă mărime, depistate, presupun că nu fără efort, prin colecții muzeale și particulare.

Ultima secvență a expoziției, cu lucrări unele foarte recente, este impregnată de imaginar religios, dar și de o nouă raportare la „ce se vede”. Inspirația biblică nu se traduce la Ion Grigorescu în iconografie canonică. Într-o barcă care înaintază împotriva vântului, un bărbat gol, descărnat până la ecorșeu, vâslește cu încordare maximă. Pe pânza umflată a ambarcațiunii o linie discretă, în filigran, desenează o biserică, totul văzut într-o perspectivă plonjantă, abruptă, de undeva de sus. Lucrarea reprodușă pe afiș *Biserica (Nava)*, 2014, cu simbolismul ei direct și disimulat în același timp, este mărturisire și testament.

Se deține aici Ion Grigorescu de celălalt Ion Grigorescu, cel receptat de muzeele și galeriile occidentale? În nici un caz. Autenticitatea este numitorul comun al unei opere, după unii eteroclită, sărind din ruptură în ruptură, care însă nu trebuie judecată după criteriile îngust înțelese ale consecvenței stilistice.

Catalogul critic lansat cu ocazia expoziției, editat de Muzeul de Artă Recentă și de Muzeul Național de Artă, merită o discuție separată. Am constatat răsfându-l că destul de multe lucrări repertoriate și reproduse s-au împrăștiat prin lume, fără să se mai știe unde se află în acest moment, cu toate că artistul a oferit informațiile disponibile. În aceste condiții reunirea unui ansamblu bogat și semnificativ de lucrări de Ion Grigorescu într-o expoziție³ de ținută la cel mai mare muzeu al țării este cu atât mai mult un eveniment.

Ioana VlasIU

La Beijing în uniforma Armatei Române din Marele Război

În intervalul 24 septembrie–1 octombrie 2017, am efectuat o deplasare la Beijing, la invitația Institutului Cultural Român de acolo.

În cadrul proiectului de aniversare a Centenarului Marii Uniri, fusesem invitat pentru a susține prelegerea *Pe urmele fotografiilor din Războiul cel Mare*, pe data de 28 septembrie. Cu același prilej, artistul

³ Muzeul Național de Artă a mai găzduit o expoziție dedicată aceluiași artist în 1998, curatoriată de Ruxandra Balaci: *Ion Grigorescu. Documente 1967–1997*. Catalog. Din nefericire actuala expoziție nu a avut catalog, curatorul contând desigur pe Catalogul critic unde regăsirea lucrărilor reunite cu acest prilej este extrem de laborioasă și, odată închisă expoziția, viitorul cercetător nu va mai avea posibilitatea reconstituirii ei.

vizual Bogdan Iorga a organizat o expoziție de fotografie cu imagini de la reconstituirile istorice la care a participat în țară și în străinătate, inspirate de Marele Război (Brașov, Fundata, Terezin, Blosdorf). La vernisaj am rostit o alocuțiune în care am prezentat opera tânărului expozant și am explicat fenomenul restituirilor de epoci apuse și mobilurile care animă pe reînscenatorii care contribuie la ele. Evenimentul a avut loc pe data de 27 septembrie, iar în după-amiaza următoare, pe 29 septembrie, am făcut o prezentare a lucrării mele *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Ed. ICR, București, 2014). Un public entuziast și comunicativ a participat la toate aceste serate – în medie au fost prezente circa 80 de persoane, prea multe pentru spațiul în care se află sediul ICR de pe Str. Xiao Paifang 7 A, Galaxy Soho, Corpul A, districtul Dong Cheng într-o impozantă clădire modernă, proiectată de celebra arhitectă Zaha Hadid. În ultima seară, când am comentat lucrarea menționată și bogata ei ilustrație, selectată din arhive și muzee românești, în public am avut un competent interlocutor în persoana domnului Wang Tieshan, un mare prieten al României și excelent cunoscător al limbii și culturii noastre, fost consul general al Chinei la Constanța. În această deplasare am fost însoțit de patru membri ai Asociației „6 Dorobanți” care, îmbrăcați în uniformă de campanie a militarilor Marelui Război, au animat atmosfera cu o prezență vie a soldatului de la 1916–1917, captând interesul publicului și dorința de a se fotografia cu noi.



Fig. 1. Afîșul expoziției de fotografie Bogdan Iorga.



Fig. 2. Publicul chinez entuziasat la vernisajul expoziției.



Fig. 3. Membrii Asociației „6 Dorobanți” în expoziția de fotografie de la ICR Beijing.



Fig. 4. Prezentarea cărții *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Ed. ICR, București, 2014).



Fig. 5. Membrii Asociației „6 Dorobanți” în fața ICR Beijing.

În timpul liber am vizitat Muzeul Național al Chinei, Palatul de Vară, Marele Zid și Necropola împăraților din Dinastia Ming.

Deplasarea la Beijing a avut o mare însemnătate pentru relațiile culturale româno-chineze și a inițiat publicul participant în tematica reînscenării istorice practică în țara noastră.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Karel van Vlaanderen: Prinț-Regent-Artist*, Palatul Regal, Bruxelles, 22 iulie–3 septembrie 2017

La Palatul Regal din Bruxelles a fost organizată, în timpul verii lui 2017 – atunci când edificiul este deschis publicului – expoziția *Karel van Vlaanderen: Prinț-Regent-Artist* (Fig. 1). Dedicată unuia dintre membrii familiei regale dotat cu mult talent și pasiune pentru artele plastice, manifestarea contura o personalitate puternică, prolixă, atrăgătoare, misterioasă, puțin controversată din punct de vedere politic, dar care și-a spălat păcatele prin arta ce a slujit-o cu multă asiduitate.



Fig. 1. Afișul expoziției și bustul prințului Charles.

Prințul Charles (1903–1983) – sau Karel în valonă – era al doilea fiu al regelui Albert I (1875–1934), și fratele regelui Leopold al III-lea (1901–1983). Tatăl său fusese numit „regele soldat” de supușii săi și de întreaga Europă, pentru bărbăția și hotărârea cu care luptase pentru apărarea țării sale în vremea Marelui Război, când trupele germane, decise a lovi în plin Franța, atacaseră mai întâi Belgia, sperând că aceasta va ceda foarte repede. Dar mica armată belgiană a rezistat, cu îndârjire, năvălitorilor, iar familia regală a dat un admirabil exemplu de dârzenie și patriotism. În copilărie, Karel primise o educație princiară, conformă tuturor progeniturilor cu sânge albastru: studiasse limbi străine, literatură, artele frumoase, arta militară – trăind din plin privațiunile și ororile războiului, în pofida faptului că era vlăstar regal. Ca orice principe din acele vremuri, el avea mai multe nume decât muritorii de rând: Charles Théodore Henri Antoine Meinard de Saxa-Coburg-Gotha, Prinț de Belgia, Conte de Flandra.

În istorie sunt cunoscuți destui suverani cu aplicații în zona artelor: Ludovic al XIV-lea era un grațios balerin și-și impunea gustul și ideile în scenografia spectacolelor ce se dădeau la curtea sa, Friedrich cel Mare era un pasionat și talentat flautist, Rudolf al II-lea, marele colecționar de artă era, putem spune în termenii de azi, un priceput designer de interioare prin gustul cu care alegea operele ce-i decorau reședința din Praga, Franz Joseph I și fratele său, Maximilian I al Mexicului desenau cu ușurință și cu plăcere în timpul liber, regina Elisabeta a României era poetă, dramaturgă, pictoriță, compozitoare și excelentă interpretă la pian, orgă sau harpă iar, în zilele noastre, M.S. Regina Margrethe a II-a a Danemarcei este o plasticiană recunoscută pentru creațiile sale. Alăturarea acestor două calități de prinț și plastician evocă și câteva creații lirice de mare celebritate, precum operele *Țar și teslar* a lui Gustav Albert Lötzing și *Prințul student* al lui Sigmund Romberger după piesa *Heidelbergul de altădată* de Wilhelm Meyer-Förster.

La maturitate, prințul Charles nu a scăpat de un nou conflict armat în care a devenit, prin forța lucrurilor, erou principal: când Belgia a fost din nou agresată de trupele Celui de-al Treilea Reich, pe 10 mai 1940, nu a putut opune rezistență și după 18 zile, a depus armele. Charles era atunci colonel, atașat la Cartierul General. Fratele său, regele Leopold al III-lea a fost deportat de ocupanți. Prințul Charles a rămas o vreme în Bruxelles, dar în 1944 s-a ascuns în Ardeni. Când, în același an, țara sa a fost eliberată, a devenit regent în absența fratelui care a revenit abia în 1950. În interval de 6 ani el a asigurat continuitatea vieții parlamentare a Belgiei, care era o monarhie constituțională. În tot acest interval, a purtat constant uniforma militară a rangului său de general locotenent, iar când a făcut o vizită în Africa, în Congo Belgian, a îmbrăcat o uniformă albă, de vară, și pe cap a avut cască colonială, potrivită pentru temperaturile ridicate din acel ținut (Fig. 2). Ambele ținute erau expuse într-o vitrină.

După ce funcția sa de regent a luat sfârșit la întoarcerea din exil a fratelui mai mare, regele Leopold al III-lea, prințul Charles s-a retras în localitatea Raversijde, în preajma stațiunii Ostende de la malul mării. Acolo s-a dedicat exclusiv artei. L-a avut principal îndrumător pe pictorul Alfred Bastien care l-a îndemnat să își facă zilnic un autoportret. De aceea au rămas multe imagini în care sunt păstrate trăsăturile prințului-artist trasate în creion, cărbune, tuș, acuarelă, guașă sau ulei. A fost atras în mod special de fizionomiile umane, fie de a sa, proprie, fie de a altora. Era un admirabil portretist psiholog care glisa de la studiul academic, individualizat până la exces și schița sintetică până la sărăcia mijloacelor de expresie, rezumată la câteva linii. În 1955, când vizita Catalonia, a ajuns la Cadaques unde l-a întâlnit pe Salvador Dalí, căruia s-a încumetat a-i trasa profilul, iar marele pictor suprarealist l-a apreciat și l-a tratat cu mult spirit colegial. Împreună cu Bastien a abordat tema biblică a lui Adam și a Evei pe care a tratat-o în mai multe variante și tehnici. I-a plăcut și peisajul, lucrând cu frenezie în *plein air*. Bastien s-a stabilit și el în Raversijde, spre a fi mai aproape de princiarul său elev.

O vreme a locuit în Franța, la Paris sau Nisa, unde a întâlnit mulți artiști cu care s-a împrietenit. În ultimul oraș, perla Coastei de Azur, l-a cunoscut pe conaționalul Frans Masereel, pictor și xilograf, pe care l-a frecventat cu asiduitate. În 1974 a lucrat adesea în atelierul pictorului suprarealist belgian Paul Delvaux; pe spatele unora dintre picturile din acea vreme a scris „apreciat de Delvaux”. Se împrietenise și cu alți suprarealiști, precum Felix Labisse și Leonor Fini, deși el nu a fost contaminat de onirismul plastic al acestora. Mai degrabă a fost afectat, într-o perioadă, de abstracționism. Cu sinceritate, artistul princiar își explica acele evadări din realism: „Abstracțiunea vine la tine ca o pisică. Se bagă în tine. De câte ori sunt îmboldit să lucrez abstract nu ezit vreodată să reprezint ceea ce simt”. Când lucra abstract pendula între sintaxa plastică a lui Kandinsky și a lui Klee ori Miró.

Dar, pe lângă cei menționați, plasticieni „serioși” după părerea amatorilor de artă, prințul Charles a fost apropiat și de doi autori de benzi desenate – gen considerat minor până nu demult – anume, Hergé și Edgar P. Jacobs.



Fig. 2. Uniforma de vară purtată în timpul călătoriei în Congo Belgian.

Un cuvânt trebuie spus despre semnăturile folosite de-a lungul carierei sale plastice. În tinerețe, pe lucrări, așternea inițialele CT care veneau de la prenumele sale Charles Théodore sau simplu Ch. Alteori semna H. R. H., de la His Royal Highness (Înălțimea Sa Regală). Pentru scurt timp, în 1950, a folosit pseudonimul Eddie Sevar care era o anagramă a numelui localității în care trăia, Raversijde. Începând cu anul 1973 a semnat Karel van Vlaanderen (Carol de Flandra) creându-și o siglă în care se împleteau inițialele K și V încadrate de anul execuției picturii. Sub acest nume a expus de 25 de ori în ultimii săi 8 ani de viață (Fig. 3). Își lăsase barbă – care era de o nuanță blond roșcat – și la vernisaje îmbrăca un costum din catifea roșie.



Fig. 3. Afişul unei expoziții din 1980.



Fig. 4. Autoportret și panseu al artistului.

După o viață de militar și om de stat angajat în administrarea țării sale în vremuri de restriște, pictura a venit ca o eliberare de toate convențiile politico-diplomatice și ale protocolului riguros al curții. Prințul Charles s-a abandonat creației artistice și a lăsat o operă pe care ar putea-o invidia chiar plasticienii profesioniști. În a doua parte a vieții s-a considerat doar pictor și regreta ca trebuia să poarte încă povara sângelui albastru al nașterii sale, atunci când mărturisea: „Sunt un artist care are nefericirea de a fi prinț” (Fig. 4).

Adrian-Silvan Ionescu