

ARTA ȘI ARTIȘTII SECOLULUI AL XIX-LEA ÎN VIZIUNEA ISTORICILOR ARTEI SECOLULUI XX DE LA INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI SAU „POLITICĂ ȘI DELICATEȚE”

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract. The study of the nineteenth century fine arts (in what would become the Romanian Kingdom) became a primary and recurring theme, almost an obsession for most of the Romanian art historians of the twentieth century. Professor G. Oprescu was a pioneer, leading the way for both his students and his followers on this path. From the third decade of the twentieth century onwards, G. Oprescu dedicated his studies mainly to the art and artists of the nineteenth century. He pursued this topic all his life and urged and guided others to rally behind him. The first generation of researchers including the founders G. Oprescu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Remus Niclescu, Theodor Enescu, Radu Bogdan, Teodora Voinescu, Amelia Pavel, Barbu Brezianu, Radu Ionescu who dedicated their endeavours to the nineteenth century Romanian art studies, emerged at the Institute of Art History in 1950s. They would be joined in the seventies and eighties by a younger generation made up by Gheorghe Cosma, Carmen Laura Dumitrescu, Mihai Ispir and Marius Tătaru who will continue these researches even though the interest for nineteenth century Romanian art diminished towards the end of the twentieth century.

Keywords: G. Oprescu, 19th century art, The Institute of Art History, Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu.

Arta secolului al XIX-lea s-a aflat constant și prioritar în preocuparea istoricilor de artă ai secolului XX. Chiar și aceia care, la un moment dat și-au ales altă specializare, la începutul carierei, au abordat teme selectate din acel bogat veac al renașterii naționale și al căutării rădăcinilor.

G. Oprescu (Fig. 1), fondatorul școlii românești de istoria artei, a fost cel mai entuziast în a aborda acea perioadă generoasă și recompensantă pentru cei ce i se dedicau. A fost un deschizător de drum, în acest sens, pentru toți elevii și urmașii săi. Încă din anii '30 ai secolului XX el se interesa de arta și artiștii secolului anterior, elaborând lucrări – unele de mare anvergură și de largă respirație – care nici azi nu sunt depășite. Astfel, în 1924, a dat la lumină o mică monografie Theodor Aman¹, iar doi ani mai târziu valorosul volum *Țările române văzute de artiști francezi*², rod al cercetărilor sale temeinice de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris. A fost foarte legat de arta franceză și, în 1927, a semnat o admirabilă monografie dedicată lui Théodore Géricault³, scrisă în franceză și publicată la Paris (ulterior republicată în alte două ediții românești⁴). A fost primul istoric de artă al secolului XX care, după C. I. Stăncescu în veacul anterior, s-a ocupat de opera lui Ion Andreescu și i-a consacrat o carte⁵. După alți câțiva ani a elaborat o amplă lucrare despre *Pictura românească în secolul al XIX-lea*⁶ reeditată peste câțiva ani, cu importante adăugiri, apoi două studii despre desenele lui Nicolae Grigorescu⁷ și Szathmari⁸ și un altul, mai amplu, despre familia Szathmari⁹, urmate de monumentala lucrare în două volume *Grafica românească în*

¹ G. Oprescu, *Pictorul Theodor Aman*, Cernăuți, 1924.

² Idem, *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)*, București, 1926.

³ Idem, *Géricault*, La Renaissance du Livre, Paris, 1927.

⁴ Idem, *Géricault*, ESPLA, București, 1957; Idem, *Théodore Géricault*, București, 1968.

⁵ Idem, *Andreescu*, Editions Ramuri, Craiova, 1932.

⁶ Idem, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1937 (reeditat în 1945).

⁷ Idem, *Grigorescu desinator*, București, 1940.

⁸ Idem, *Carol Popp de Szathmari desinator (1811-1888)*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Literare*, Seria III, X, Memoria 2 (1941), 1-12.

⁹ Idem, *Pictorii din familia Szathmari*, în „Analecta” 1, 1943. p. 37-96.

secolul XIX¹⁰. Grigorescu l-a preocupat, l-a atras, l-a fascinat se pare, întreaga viață căci după studiul asupra activității sale de desenator s-a ocupat de corespondența artistului¹¹ iar ulterior i-a consacrat o monografie capitală, în câteva volume, cum se va vedea mai jos, în colaborare cu unul dintre emulii săi. L-a interesat și sculptura: în 1948 a publicat o primă monografie Ion Georgescu¹² iar, peste aproape 20 de ani, a elaborat o sinteză despre arta tridimensională¹³.

Astfel, traiectele generale de cercetare a mișcării artistice naționale din veacul al XIX-lea fuseseră deja trasate. Preocuparea pentru creația plastică a acelei perioade l-a urmărit întreaga viață și adesea s-a întors la subiecte deja abordate pe care le-a cizelat și completat. Apoi i-a îndemnat și diriguat și pe alții pe același drum. În anii 40, când conducea seminarul de istoria artei la Universitate, le-a recomandat studenților să se ocupe de cercetarea arhivelor și jalonarea începuturilor artei moderne în ținuturile noastre.

Teodora Voinescu (Fig. 2) – mai târziu o reputată medievistă – a elaborat în acea perioadă mici monografii precum cele dedicate lui Anton Chladek¹⁴ și Gheorghe M. Tattarescu¹⁵ publicate în plachetele Fondului Elena Simu – în cea din urmă reproducând, în anexe, toate contractele pentru bisericile ce le-a pictat artistul. Tot în acea colecție au văzut lumina tiparului lucrările lui Günther Ott despre *Sculptorii din familia Storck*¹⁶ și ale lui George Dragomirescu în colaborare cu Ion Frunzetti despre pictorul G. D. Mirea¹⁷.

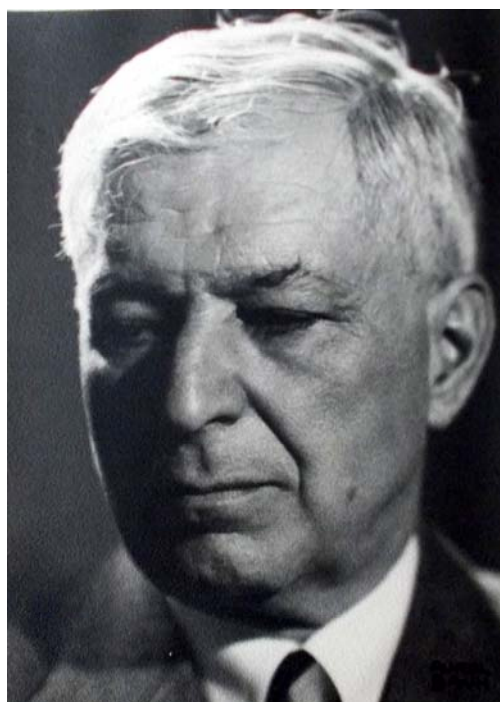


Fig. 1. Acad. G. Oprescu, fotografie de Aurel Bauh, B.A.R.

După fondarea Institutului de Istoria Artei, în 1949, în care Oprescu deținea poziția de director, primii săi angajații au avut în planul de cercetare teme alese din arta secolului al XIX-lea și au semnat broșuri de vulgarizare despre diverși artiști de marcă ai acelei perioade.

În primele două decenii de activitate ale Institutului, Secția de artă modernă și contemporană a avut ca deziderat cercetarea creației plastice din secolul al XIX-lea. În Arhiva Institutului¹⁸ nu s-au putut depista

¹⁰ Idem, *Grafica românească în secolul XIX*, București, 1942, 1945.

¹¹ Idem, *Correspondența lui Nicolae Grigorescu*, București, 1944.

¹² Idem, *I. Georgescu*, Imprimeria Națională, București, 1948.

¹³ Idem, *Sculptura românească*, București, 1965.

¹⁴ Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936.

¹⁵ Idem, *Gheorghe M. Tattarescu, 1818-1894*, București, 1940.

¹⁶ Günther Ott, *Sculptorii din familia Storck*, București, 1940.

¹⁷ George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G. D. Mirea*, București, 1940.

¹⁸ Ne exprimăm și pe această cale recunoștința față de domnișoara drd. Ioana Apostol pentru că ne-a pus la dispoziție manuscrisul lucrării sale de plan din intervalul 2018-2019, *Istoria unui institut al Academiei Române: Institutul de Istoria Artei. Secția de Artă Modernă și Contemporană (1949-1969)*, din care am extras toate datele de arhivă.

planurile de muncă dar, din documente aferente – adrese, rapoarte de activitate – reiese că, în 1950, principala temă de plan a fost *Pictura românească în secolul XIX*, preconizându-se ca, în anul următor, să se redacteze capitole despre pictorii bănăţeni şi despre contemporanii lui Theodor Aman¹⁹. În acea vreme, se folosea sistemul planurilor cincinale, după model sovietic. În cincinalul, ce demara în 1950, era prevăzută elaborarea de monografii de popularizare (precum aceea pentru sculptorul Ion Georgescu) şi cataloagele ştiinţifice ale operei lui Nicolae Grigorescu, Theodor Aman, Ion Andreescu şi Ştefan Luchian, precum şi încheierea unui *Scurt tratat de Istoria Artelor Plastice în R.P.R.*²⁰. Această lucrare avea să se materializeze, în două volume – primul despre arta medievală, al doilea despre cea din secolul al XIX-lea – apărute în 1957 şi, respectiv, 1958, sub titlul *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*



Fig. 2. Teodora Voinescu.

Lămuriri mai clare şi mai exacte se găsesc în însemnările zilnice ale lui Petre Oprea, angajat colaborator extern al Institutului exact în perioada de început a planificării activităţii de cercetare, în toamna lui 1950. Din acele note reiese că primul plan cincinal era deosebit de încărcat şi solicitant pentru angajaţi. Pe data de 11 decembrie 1950, a avut loc o şedinţă în care s-au stabilit temele şi priorităţile de cercetare ale Secţiei de artă modernă şi contemporană: „A. Să redacteze monografiile de artişti – I. Andreescu (1951), I. Georgescu (1952), Th. Aman (1953), N. Grigorescu (1954-1955); B. Să întocmească cataloagele ştiinţifice ale operelor lui Th. Aman şi N. Grigorescu (1951-1955); C. Să realizeze un studiu asupra caricaturii politice (1954) şi altul despre peisaj în pictura românească (1955); D. Să redacteze un mic tratat de istoria artelor plastice române (200 pag text şi cu ilustraţii – 1951-1953); E. Să elaboreze catalogul ştiinţific al Galeriei naţionale din Muzeul de artă al R. P. R. (1951-1952); F. Ca sarcină permanentă, în tot acest interval, se va întocmi un repertoriu bibliografic cât mai complet privind arta plastică, muzică şi teatru.”²¹ Autorul precizează cu acest plan a suscitat multe discuţii în contradictoriu şi cercetătorii s-au arătat nemulţumiţi de stufoşenia sa care îl făcea imposibil de realizat. Profesorul Oprea a fost de acord cu subalternii săi dar le-a închis gura cu concluzia: „Pentru moment toţi trebuie să înţeleagă stringenţa realizării acestor obiective, *ca o sarcină politică*”²². (subl. ns., A.S.I.)

În 1953, Radu Bogdan (Fig. 3) a fost însărcinat cu scrierea unei monografii de popularizare Ion Andreescu, iar Ion Frunzetti (Fig. 4) cu acelea despre Ion Georgescu şi Dimitrie Paciurea²³. Pentru moment, nici unul nu a

¹⁹ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprea”, dosar 1951-1956, I, 3, rapoarte secţiei, f. 19-24, 159-161.

²⁰ *Ibidem*, f. 139-142.

²¹ Petre Oprea, *Contact cu arta*, Bucureşti, 1994, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 11.

²³ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprea”, dosar 1951-1956, I, 3, rapoarte secţiei, f. 81-88.

onorat aceste sarcini, dar cel dintâi și-a consacrat aproape tot restul carierei cercetării operei și biografiei lui Andreescu, iar cel de-al doilea a publicat un articol și, mai târziu, o monografie despre Paciurea.



Fig. 3. Radu Bogdan, fotografie de Hedy Löffler, 13 februarie 1940, Arhiva Radu Bogdan.



Fig. 4. Ion Frunzetti, fotografie de W. Millo, 1958, colecția Florica Cruceru.

În volume independente sau în paginile revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei” (abreviat SCIA) – organul de presă al Institutului de Istoria Artei ce și-a început apariția în 1954 – pot fi găsite articole și note care valorificau acele cercetări. Sunt de remarcat Ion Frunzetti – cel mai prolific dintre ei –, Radu Bogdan, Remus Niculescu, Mircea Popescu și, într-o oarecare măsură, Barbu Brezianu, Amelia Pavel și Theodor Enescu.

Față de perioada anterioară, a pionieratului și a micilor monografii ale studenților Seminarului de Istoria Artei de la Universitate, când cercetarea se făcea obiectiv, exclusiv pe baza arhivelor foarte bogate ale Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, în anii 60 s-a ajuns la o interpretare, foarte părtinitoare a acestor documente. Aceasta pentru că istoricilor de artă li se trasa, pe linie de partid, să urmărească ideologia marxist-leninistă și să o aplice în cercetările lor. Ei erau obligați să urmeze cursuri de învățământ politic și de marxism-leninism, ce se desfășurau la Arhivele Statului²⁴.

În introducerea, semnată de Oprescu, la primul număr al revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, în care prezenta programul noii publicații, el își puna, preventiv, cenușă în cap, făcând critica vremurilor trecute al căror reprezentant era, și inserând o notă autocritică, spre a demonstra că și-a însușit dezideratele ideologice ale vremurilor noi: „Studiile de Istoria Artei în țara noastră nu s-au făcut în trecut pe baze cu adevărat științifice. Ceea ce se scria în acest domeniu – monografii de artiști sau chiar lucrări mai vaste privind epoci întregi din evoluția artei românești – avea un caracter individualist, pornea din preferința autorului pentru un gen sau altul, pentru o personalitate sau alta, consta dintr-o înălțuire de impresii și de aprecieri, ori din înșiruiuri de fapte, fără legătură cu fenomenul vieții noastre politice și sociale.

Această stare de inferioritate a lucrărilor întreprinse în trecut era o urmare a faptului că autorii lor ignorau sau nesocoteau metoda materialist-istorică, fără stăpânirea căreia, orice cercetare istorică este iluzorie, menită să ducă pe autorul ei la concluzii eronate. Prima sarcină a colaboratorilor Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. era deci de a-și însuși această metodă și de a o aplica în cercetarea problemelor luate în studiu. Spre acest scop s-au îndreptat, dintru început, silințele noastre.

Nu putem pretinde că lucrul a fost ușor și nici că s-a realizat dintr-odată. *Unii dintre noi, cei mai în vârstă, aveam de luptat cu trecutul.* Alții, cei mai tineri, cu tendința de a acorda o prea mare atenție descrierilor și de a se

²⁴ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, dosar 1960-1961, Procese verbale la ședințe de sector, f. 45.

pierde în amănunte nesemnificative, ori cu *ignorarea unora din fenomenele social-politice cu care istoria artei are legături directe, sau cu insuficienta asimilare a doctrinei marxist-leninist-staliniste, pe baza căreia trebuiau să examineze cazurile speciale ce ne priveau pe noi, istoricii de artă*. Am greșit uneori și ni s-a atras atenția asupra greșelilor. Un ajutor în acest sens ne-a dat revista «Lupta de clasă», într-un articol privitor la problemele plasticii contemporane, *semnalându-ne că activitatea noastră era ruptă de actualitate*. Ne-am analizat felul de a munci și ne-am dat seama că această critică era întemeiată.(...) Aceasta era situația la care se referea revista «Lupta de clasă», atunci când critica *felul de muncă sectar și «secret» al Institutului, și insuficiențele sale legături cu instituțiile de artă, și, în genere, cu masele largi*²⁵ (subl. ns., A.S.I.).

Martor al epocii, implicat direct în procesul de cercetare al Institutului, Petre Oprea (Fig. 5) puncta, peste ani, în memoriile sale, prioritățile colectivului de specialiști: „Secția de artă modernă și contemporană a Institutului de istoria artei avea un obiectiv explicit al activității sale, chiar de la înființare. *Trebuia să prezinte viața artistică românească din secolul XIX-XX, interpretată în spirit marxist-leninist, accentuându-se latura socială a creației artistice și prezentarea elementelor progresiste care au sprijinit-o*”²⁶ (subl. ns., A.S.I.) El semnalează și neajunsurile provocate de arcanele corectitudinii politice în elaborarea lucrărilor colective ce nu puteau fi eludate și atunci, pentru a nu le aduce reproșuri și chiar sancțiuni redactorilor, erau temporizate și abandonate, în pofida diligențelor directorului, bun diplomat și cu relații sus-puse, care îl fereau, în principiu, de asemenea neplăceri: „Din motive tactice, Oprescu dorea, cu precădere, să se realizeze lucrări în colectiv, întrucât apariția lor consacra activitatea Institutului și dădea prestigiu membrilor acestuia și, ceea ce era foarte important, întrucât atrăgea astfel atenția oficialităților asupra institutului și putea să le convingă mai ușor de necesitatea publicării lor. A reușit, cu mari eforturi din partea lui, doar în primii ani, căci realizările colective pe subiecte generale, de sinteză, aveau un mare neajuns: *politizarea era împinsă până la exces de forurile politice și, cum îndrumarea ideologică până prin 1959 era instabilă, după cum bătea vântul de la Moscova, cercetătorii, conștienți de acest neajuns major, au invocat tot felul de pretexte pentru amânarea termenelor fixate la asemenea lucrări și au militat tacit pentru o finalizare la calendele grecești*”²⁷ (subl. ns., A.S.I.).



Fig. 5. Petre Oprea, colecția Mihaela Varga.

²⁵ G. Oprescu, *Cuvânt introductiv*, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 7-8.

²⁶ Petre Oprea, *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane*, București, 2001, p. 94

²⁷ *Ibidem*, p. 90.

Nu este deci de mirare că Radu Bogdan, unul dintre cercetătorii bine angajați politic, a semnat, în SCIA, un articol intitulat *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic*²⁸ în care, folosind citate din corespondența personală a artistului cu fratele său, autorul încerca să facă din Aman un adevărat militant antimonarhist! Acest material este cel mai elocvent exemplu de mistificare și interpretare părtinitoare a documentului de arhivă. Termenii folosiți de Bogdan par a fi extrași din cursurile de marxism pe care le frecventa, unde monarhia, în totalitatea ei, era înfierată cu mânie proletară: „Este semnificativ cât de just și-a dat seama Aman că regimul lui Carol de Hohenzollern vindea țara capitalului străin, ploconindu-se cu servilism în fața apusului”²⁹. Bogdan alegea, cu măiestrie, citatele care puteau să ilustreze cel mai bine teza sa. Astfel, dintr-o misivă din 1883, scrisă sub imperiul frustrării că expoziția sa nu fusese vizitată de suveran, autorul reproducea fragmentul ce-i convenea: „A propos de rege, a fost invitat de Davila, căci eu nu puteam s-o fac fiind vorba de o expoziție destinată numai vânzării. A văzut asta din ziare și putea să se deranjeze, dar așa cum el însuși a spus-o, nu pricepe nimic. E un porc... ministrul nu s-a deranjat nici el (...)”³⁰. Indignarea lui Aman era de moment și explicabilă, de vreme ce monarhul nu-i văzuse lucrările și, mai ales, nu-i achiziționase vreo operă. Dar cum ar fi putut fi Aman un artist antimonarhist când tocmai el făcuse parte din comisia care stabilise însemnele pentru investitura regelui, în 1881, și tot el făcuse schițele pentru coroana și sceptrul regal?³¹ La fel, cum ar fi putut fi etichetat de dușman al monarhiei când îi gravase două portrete suveranului?³² Și tot el elaborase proiectul pentru Ordinul Coroana României cu care avea să fie și el distins!!!

Alt pasaj care cade în ridicol prin tonalitate este cel în care Bogdan pretinde că pictorul participa fără tragere de inimă, la petrecerile mondene: „Se știe că Aman frecventa uneori așa zisa înaltă societate. Totuși, aceste relații nu erau pe placul artistului care era nevoit să li se conformeze în virtutea obligațiilor sale sociale”³³. Pentru a-și susține afirmația citează un pasaj dintr-o scrisoare din 16 decembrie 1881: „Crede-mă, nu găsesc nimic care să mă mai poată distra. Sunt dezgustat de lumea pe care o cunoști foarte bine și pe care n-o mai pot suferi”³⁴. În acea perioadă plasticianul putea fi într-o stare de deprimare care-i dicta acele rânduri. Dar cum ar fi putut să disprețuiască lumea pe care o reprezenta, cu atâta strălucire și nedisimulată dragoste în micile sale compoziții cu scene de bal în atelier, cu serate muzicale sau doamne în costum de bal, de dîneu sau de concert? Aceea era lumea sa, mediul în care se simțea bine și pe care-i plăcea să-l immortalizeze în picturi. Dar autorul ignora această realitate atât de evidentă în opera artistului și-și încununa contribuția tezistă cu o concluzie, scrisă în ton categoric: „Prin progresismul ei, atitudinea lui Aman rămâne pentru noi un exemplu. Ea atestă o înaltă conștiință publică, respect și dragoste pentru adevăr, curaj și dărzenie pentru susținerea lui. Ea constituie totodată un caracteristic document acuzator împotriva monstruoasei coaliții burghezo-moșierești patronată de Hohenzollerni, a căror dinastie a însemnat pentru țară opresiune, jaf și crimă, și sub regimul căreia arta a avut de suferit nenumărate vicisitudini. Documentele pe care le-am prezentat mai au totodată menirea de a ne arăta că în fond a existat o legătură strânsă între opera lui Aman – operă profund patriotică prin semnificația tematicii ei istorice – și gândirea sa”³⁵.

Tocmai Radu Bogdan dădea dovadă, prin acest articol, că nu avea respect și dragoste pentru adevăr... Aserțiunile lui Bogdan, impregnate de învățăturile marxiste, l-au iritat chiar pe G. Oprescu și, în studiul său *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, publicat în SCIA în 1956, l-a atacat și criticat deschis pe subalternul său prea angajat politic: „Unii critici din vremea noastră au încercat să vadă în opera lui Aman și ceea ce nu există și ceea ce, cu siguranță, el nu putea pune: o critică acerbă a clasei din care făcea parte. Serbările familiare, mesele cu lăutari, deveneau pentru acei critici, satire la adresa clasei sociale în care s-a născut și a trăit Aman, în care-și avea rudele și prietenii. Asemenea exagerări, asemenea interpretări tendențioase mi se par dăunătoare istoriei. Cum își poate închipui cineva că Aman, în tablourile în care se reprezenta pe el și familia lui și în care nimic nu era de criticat nici în poză, nici în atitudinea persoanelor reprezentate: bărbați, femei, copii, în atmosfera unei zile de sărbătoare, să fi ales acele subiecte tocmai pentru a

²⁸ Radu Bogdan, *Atitudinea protestatară a lui Theodor Aman față de monarhie și regimul ei politic*, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 223-226.

²⁹ *Ibidem*, p. 225.

³⁰ *Ibidem*, p. 226.

³¹ Adrian-Silvan Ionescu, *Theodor Aman și Coroana României*, în „Revista Arhivelor” nr. 2/1997, p. 249-250, Idem, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, 2008, p. 190.

³² Idem, *Theodor Aman și fotografia*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman 1991*, București, 1991, p. 125; Mariana Vida, *Theodor Aman gravor*, catalog, Muzeul Național de Artă, București, 1993, p. 12, 35-36.

³³ Radu Bogdan, *op. cit.*, p. 225.

³⁴ *Ibidem*, p. 225-226.

³⁵ *Ibidem*, p. 226.

stigmatiza pe cei reprezentați? (...) El n-a putut însă fi autorul unor tablouri satirice la adresa cercurilor sociale pe care le frecventa și cărora el însuși aparținea, nici întâmplător, ca un Balzac, încă mai puțin intenționat”³⁶.

Nici monumentală monografie semnată de același autor (Bogdan) despre același artist (Aman), în 1955, nu a scăpat, din păcate, de asemenea teze care o fac astăzi greu de parcurs, în pofida reconstituirii destul de exacte a biografiei și a traseului operei artistului cu trecerea, totuși, sub tăcere a tuturor aspectelor ce i-ar fi știrbit poziția de artist progresist, patriot și militant. Astfel, el perseverează în a-i conferi artistului o aură de protestatar declarat față de monarhie, de opresiunea și abuzurile oligarhiei: „Aman s-a opus și el corupției guvernelor burghezo-moșierești ale lui Carol I. El a criticat și a dezvăluit fără înconjur jaful capitaliștilor străini în avuția țării, disprețuind și urând dinastia”³⁷. Dar nu oferă nici un argument palpabil în a-și susține această afirmație...

Nici după 5 ani de la publicarea monografiei Aman – apărută într-o perioadă îmbibată de ideologia marxistă – Bogdan nu s-a putut dezbăra de critica socială ce o asimilase la cursurile de învățământ politic, din acea perioadă, de izbândă a luptei de clasă. În studiul *Tendențe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* îl „scuză” pe Aman că nu s-a putut ridica mai presus de aspirațiile clasei din care provenea și nu a putut crea o operă progresistă: „Și oricâte merite avea Aman, el nu putea evada decât parțial din limitele gândirii artistice în care se formase. Nu i-o îngăduiau nici timpurile, nici locul, nici obârșia”³⁸. Mai mult, își permitea să minimalizeze, fără motiv și fără o explicație plauzibilă, solidă, valoarea operei artistului: „La el, aplicarea comodă a unor rețete de atelier și satisfacția succesului imediat nu erau străine de ritmul cu care fusese nevoit să se impună. Personalitate culturală de prim ordin, era totuși mai puțin o mare personalitate creatoare. Multilateral în preocupări, nu însă în aceeași măsură un imaginativ, îi lipseau – în pofida considerabilei lui superiorități față de predecesori – calitățile cerute unui autentic plâsmuitor de ficțiuni dramatice și unui inventator de forme și armonii; în ceasurile lui inspirate, Aman a fost mai bun portretist decât pictor de istorie. Trebuie să recunoaștem de asemenea că temperamentul său n-a corespuns de ajuns migăloasei discipline academice; i s-a supus în virtutea unei tradiții și a unei mentalități pe care nu le putea depăși”³⁹ (*subl. ns., A.S.I.*). Aceasta pentru a evidenția, tot cu argumente politice pe placul cenzorilor, calitățile incontestabile ale lui Grigorescu și Andreescu cărora le explică propensiunea pentru peisaj și pentru reprezentarea realistă a țăranimii pe baza extracției lor modeste, din sânul poporului: „Apariția, la noi, a picturii peisajiste de plein-air este legată de creația lui Grigorescu și Andreescu. Oameni modești, formați în mijlocul poporului sau măcar în parte influențați de contactul cu el, amândoi au simțit nevoia unei arte mai direct inspirate de realitate și exprimată într-un chip mai firesc. Îmboldul lor spre natură n-a pornit din simpla dorință de agreabil și de confort sufletesc (chiar dacă mai târziu, cedând publicului burghez, Grigorescu va tinde să-l satisfacă), ci din sincera căutare de adevăr, împletită cu dragostea de țară și de popor. (...) În pofida tendințelor evazionist-estetice ale claselor exploatare și a eforturilor lor de a abate atenția artiștilor noștri de la viața poporului obidit, introducerea picturii de plein-air, animată de simțirea democratică a exponenților ei, a însemnat un incontestabil pas înainte”⁴⁰. Autorul insistă pe concesiile ce Grigorescu le-a făcut, chipurile, pentru a fi pe placul comanditarilor din clasele avute: „Pictorul intrase în conștiința contemporanilor și a posterității cu o bună parte a acelor imagini în care se conformase evazionismului estetic al burgheziei și moșierimii. De la întoarcerea sa în Principate și până la finele vieții, el fusese adesea solicitat să picteze tablouri idilice. Treptat, pe măsura sporirii presiunii exercitate de gustul claselor dominante, viziunea sa asupra țăranului a devenit mai unilaterală, mai înclinată spre idealizare”⁴¹.

Abia după 36 de ani, aspectele legate de exegeza operei lui Aman și de impozițiile politice prin care trecuse aceasta au fost lămurite într-un studiu semnat de Mihaela Rădulescu, în 1991, în volumul *Centenar Theodor Aman*⁴².

După primii săi ani de activitate la Institutul de Istoria Artei, când și-a împărțit timpul între studiul operei lui Aman și analiza tabloului „Grivița 1933” de Gabriel Miklossy⁴³ sau a operei militante interbelice a

³⁶ G. Opreșcu, *Locul lui Theodor Aman în cultura românească*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 107-108.

³⁷ Radu Bogdan, *Theodor Aman*, ESPLA, București, 1955, p. 7.

³⁸ Idem, *Tendențe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în SCIA nr. 1/1960, p. 118.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁴¹ *Ibidem*, p. 135.

⁴² Mihaela Rădulescu, *Politica și exegeza operei lui Theodor Aman*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Centenar Theodor Aman*, op. cit., p. 147-159.

⁴³ Radu Bogdan, „Grivița 1933”, tabloul lui Gabriel Miklossy, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 115-128.

lui Jules Perahim⁴⁴ ori de reflectarea actualității în pictura românească a vremii sale⁴⁵, Radu Bogdan s-a consacrat exclusiv cercetării biografiei și creației lui Ion Andreescu, având această temă în planul său de muncă timp de 20 de ani, mai mult decât oricare alt cercetător din Institut.



Fig. 6. Acad. G. Oprescu în prim plan, Remus Niculescu, preot Nicolae Slăniceanu, Mircea Popescu, la Pitaru, locul de naștere al lui N. Grigorescu, 15 mai 1957, fotografie de Nicolae Ionescu, colecția Andrei Niculescu.

Mircea Popescu (Fig. 6), și el un cercetător dedicat secolului al XIX-lea, a elaborat teme mai diverse: precum catalogul științific al operei lui Barbu Iscovescu⁴⁶ sau investigarea biografiei lui Sava Henția⁴⁷, fie teme majore de sinteză precum evoluția picturii istorice⁴⁸ sau reflectarea momentului 1848 în plastica națională⁴⁹, sau un subiect apropiat celui anterior, abordat în colaborare cu Ion Frunzetti – care semna F. Ion –, despre Nicolae Bălcescu și artele frumoase⁵⁰. În introducerea acestui material se găsește o frază formulată în termeni meniți a asigura cenzura de buna asimilare de către autori a învățăturilor marxiste: „Cercetările Secției de artă modernă a Institutului au scos la iveală noi date care, adăugându-se la cele cunoscute, arată cât de strâns s-a împletit lupta revoluționară și activitatea artistică a unora dintre acești pictori cu lupta și activitatea științifică a lui N. Bălcescu și cât de rodnică a fost în genere înrăurirea exercitată de personalitatea multilaterală a acestuia asupra artei românești din secolul trecut. N. Bălcescu a contribuit într-adevăr atât prin viața sa pilduitoare cât și prin activitatea sa de cercetător al trecutului național la îndrumarea pictorilor de seamă ai vremii spre o artă cu conținut patriotic, pusă în slujba poporului”⁵¹. Tot fraze încărcate de termeni extrași din cursurile de învățământ politic se găsesc în introducerea la studiul despre pictura istorică românească unde este explicată, pe baze științifice, evoluția societății românești de la începutul veacului al XIX-lea sub influență și cu ajutor rusesc: „Deschizându-se cu răscoala populară din 1821, condusă de Tudor Vladimirescu, istoria zbuciumată a secolului al XIX-lea în țările noastre se desfășoară sub semnul luptelor poporului pentru reforme sociale și democratice, care se împletesc cu luptele pentru făurirea statului național. Condiții care favorizau întreprinderea unor asemenea acțiuni revoluționare și lupte politice se iviseră încă din secolul al XVIII-lea. Mai ales în a doua jumătate a acestuia, temeliile înseși ale

⁴⁴ Idem, *Perahim, artist militant în perioada dintre cele două războaie*, în SCIA nr. 1/1961, p. 17-39.

⁴⁵ Idem, *Reflectarea realității în pictura românească contemporană*, în SCIA nr. 1/1959, p. 73-80.

⁴⁶ Mircea Popescu, *Catalogul științific al lucrărilor lui Barbu Iscovescu existente în prezent în colecțiile publice de la noi*, în SCIA nr. 1-2/1955, p. 334-346.

⁴⁷ Idem, *Date noi despre Sava Henția*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 265-268.

⁴⁸ Idem, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 117-128.

⁴⁹ Idem, *1848 în artele plastice*, în SCIA nr. 2/1968, p. 129-134.

⁵⁰ I. F. [Ion Frunzetti], Mircea Popescu, *Nicolae Bălcescu și artele plastice*, în SCIA nr. 1-2/ 1954, p. 97-103.

⁵¹ *Ibidem*, p. 97.

orânduiri feudale începuseră să se clatine sub presiunea noilor factori economici, tot astfel cum sub loviturile mereu mai puternice ale armatelor ruse începuse să se clatine imperiul otoman – principala frână în calea dezvoltării noastre statale și reazemul de căpetenie al clasei exploatoare a feudalilor. (...) Acest proces istoric a fost însă sprijinit și accelerat și de intelectualii luminați ai vremii. (...) La cei mai buni dintre ei, romantismul revoluționar se îmbină strâns cu participarea activă, militantă, la viața politică și socială. (...) Un loc de frunte printre purtătorii ideilor înnoitoare îl ocupă, alături de scriitori, artiștii, pictori mai ales. Părtași, cei mai mulți dintre ei, la mișcările politice, pătrunși de spiritul istorist al vremii, ei cred cu tărie în funcția socială a artei lor. Mai ales în epocile de ascuțire a luptei sociale și politice, numeroase sunt mărturiile acestei concepții despre artă și rolul artistului.

Cu toată deosebirea de perspectivă și chiar de mentalitate, concepția exprimată de «ofițerii» generalului Kisseleff despre artă ca mijloc de educare și cultivare a sentimentelor patriotice este înrudită cu ideile despre semnificația și rolul operei artistice ale unui revoluționar ca Al. G. Golescu-Arăpila⁵² (...). De altfel, Popescu era bine instruit în problematica marxist-leninistă și-i era de mare ajutor lui Oprescu în chestiuni ideologice, fapt pentru care acesta l-a numit director adjunct⁵³. Popescu adesea contribuia în revistă cu materiale de actualitate în abordarea marxistă a judecării operei de artă, conform pildelor date de vecinii de la est, ca în articolul *Orientări în istoriografia de artă sovietică*⁵⁴ și în cel semnat împreună cu esteticianul Marcel Breazu, *Dialectica materialistă în teoria valorii estetice*⁵⁵. Când, în 1961, la împlinirea a 40 de ani de la întemeierea Partidului Comunist, semna un material intitulat *Datoria noastră*, Popescu formula foarte ritos misiunea intelectualului și a istoricului de artă al acelui moment, de a combate ideologia străină de idealurile poporului: „Iată de ce munca științifică a Institutului de istoria artei s-a desfășurat în toți anii de la înființarea sa în două direcții: realizarea unei documentări cât mai sistematice asupra istoriei artelor în țara noastră, prin cercetări pe teren, în muzee, biblioteci și arhive, și redactarea, în spiritul și pe baza principiilor materialismului istoric, atât a unor studii parțiale, cât și a unor lucrări de sinteză ca *Istoria artelor plastice în România*, *Istoria teatrului în România*, *Istoria muzicii în România*. (...) Efortul continuu și consecvent de a respinge nenumăratele forme sub care mai acționează presiunea ideologiei burgheze, de a deveni militanți ai construcției socialiste în cultură trebuie să fie răspunsul tuturor intelectualilor cinstiți la încrederea ce li se arată, la rolul de cinste ce le este acordat în societatea socialistă.

A face parte din uriașul front al celor ce duc astăzi înainte cu pași de gigant istoria este o onoare și o datorie căreia trebuie să-i consacram toate forțele minții și inimii noastre. Să punem în munca noastră acea pasiune și năzuință continuă spre o calitate mereu mai înaltă, pe care Partidul le cere tuturor oamenilor muncii ce ridică în țara noastră mărețul edificiu al socialismului. Ne vom aduce în felul acesta contribuția, modestă dar efectivă, la lupta pentru instaurarea unei lumi a dreptății și a păcii, a unei lumi pe măsura adevărată a omului”⁵⁶. Din aceste rânduri reiese militantismul și angajamentul lui Mircea Popescu, un devotat cadru de partid, în aplicarea învățăturilor clasicilor marxism-leninismului în studiile de specialitate. Ulterior a fost ideologul revistei „Arta plastică”⁵⁷.

O temeinică studioasă a veacului al XIX-lea a fost Amelia Pavel (Fig. 7) care s-a dedicat în special graficii și caricaturii⁵⁸, dar nu a ignorat nici marea artă a penelului ocupându-se, în trei studii, de arta de gen⁵⁹ și de plastica națională în consonanță cu estetica europeană a epocii⁶⁰ pentru ca, mai târziu, să se orienteze spre istoricul și problemele criticii de artă și analizei estetice românești. „Genul” l-a urmărit și în creația plastică din perioada contemporană, semnând alături de Mircea Popescu un articol în acest sens⁶¹. Tot în colaborare, dar cu Radu Ionescu, a publicat monografia *Nicolae Vermont*⁶². Pe lângă o foarte solidă documentație din presa epocii, Amelia Pavel – care a semnat grosul acelei lucrări acoperind activitatea de pictor a artistului – a fost obligată să strecoare și câteva fraze care să fie pe placul cenzorilor comuniști. Dar a

⁵² Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești...*, op. cit., p. 117, 118.

⁵³ Petre Oprea, *Două perioade...*, op. cit., p. 99.

⁵⁴ Mircea Popescu, *Orientări în istoriografia de artă sovietică*, în SCIA nr. 2/1958, p. 89-97.

⁵⁵ Marcel Breazu, Mircea Popescu, *Dialectica materialistă în teoria valorii estetice*, în SCIA nr. 1/1963, p. 181-188.

⁵⁶ Mircea Popescu, *Datoria noastră*, în SCIA nr. 1/1961, p. 12, 14.

⁵⁷ Petre Oprea, *Două perioade...*, op. cit., p. 100.

⁵⁸ Amelia Pavel, *Aspecte ale caricaturii politice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA nr. 3-4/1955, p. 177-201.

⁵⁹ Idem, *Începuturile „genului” în pictura și grafica românească*, în SCIA nr. 2/1958, p. 99-123; Idem, *Trăsături ale picturii de gen românești (a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea)*, în SCIA nr. 1/1959, p. 97-119.

⁶⁰ Idem, *L'art roumain à la fin du XIXe siècle et au début du XXe et les courants esthétiques européens*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome V/1968, p. 109-116.

⁶¹ Amelia Pavel, Mircea Popescu, *Aspecte ale picturii de gen după 23 August 1944*, în SCIA nr. 1-2/1964, p. 177-190.

⁶² Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Nicolae Vermont*, Ed. Academiei Republicii Populare Române, București, 1958.

făcut-o cu atâta delicateță, atât de voalat, pierdute printre judicioase analize plastice, încât sunt abia sesizabile de lectorul zilelor noastre și-i fac mare cinste autoarei ce a știut să eludeze, cu diplomatie, impozițiile politice ale momentului. Spre exemplificare alegem câteva comentarii făcute unor lucrări ce, sub condeiul altor exegeți, mai angajați politic decât Pavel, ar fi căpătat valențe militante. Astfel: „(...) În tabloul *Muncitori la masă*, un amănunt puternic scos în evidență este prezența ziarului *Lupta* pe masa la care cei doi muncitori își iau săracăcioasa cină, ceea ce dovedește că Vermont a ținut să sublinieze apartenența politică a acestor doi muncitori și să dea faptului o semnificație precisă. (...) Vermont a dovedit aici că știe nu numai să descifreze înțelesul unor fizionomii, dar să și evoce condițiile de viață ale oamenilor pe care îi portretiza. Este interesantă îndeosebi figura femeii, modelată cu multă grijă, reușind să exprime faptul că, din pricina muncii istovitoare, a lipsurilor și a necazurilor, vârsta ei aparentă este mult mai mare decât vârsta reală. Chipul bărbatului, văzut din profil, exprimă suferință fizică și morală, dar și o anumită îndârjire, exprimată prin crisparea brațului și încruntarea privirii. (...) Acest tablou reprezintă în activitatea lui Vermont punctul de plecare al unei serii de lucrări de gen și totodată una din primele lucrări de pictură românească inspirată din viața muncitorilor orășeni”⁶³. Critica socială este formulată și notată cu mânuși de mătase: „Construită abil, compoziția *Café de la Paix* definește, cu o precizie care ajunge la limitele satirei, o clasă socială și o mentalitate. Mai ales figura bărbatului din dreapta, elegant, vanitos, autoritar, mulțumit de sine și de viața pe care o duce, este caracteristică pentru burghezul înstărit al epocii. Ca și alte lucrări din aceeași perioadă, acest tablou dovedește grija pictorului pentru armonia culorilor. Este izbitor contrastul plăcut dintre negrul costumului bărbătesc și verdele dulce, catifelat, al rochiei pe care o poartă femeia din primul plan. Sunt de asemenea atrăgător redate diferitele intensități de strălucire a blănii, a mătăsii sau a lacului pantofilor”⁶⁴. Prin prezentarea calităților cromatice ale pânzei și analiza, cu ochi de cunoscător, a toaletelor elegante ale personajelor, autoarea face un admirabil portret clasei căreia aparțineau acestea escamotând, cu mare abilitate și nedisimulată admirație, critica la adresa moravurilor elitei aristocrate pe linia trasată de culturnicii marxiști.



Fig. 7. S la D: Radu Ionescu, Mircea Popescu, Barbu Brezianu, Amelia Pavel, c. 1999, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ulterior, Amelia Pavel a publicat, sub nume propriu, volumul dedicat artiștilor evrei din România, analizați pe o perioadă de 100 de ani⁶⁵.

⁶³ *Ibidem*, p. 15-16, 17.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁵ Amelia Pavel, *Pictori evrei din România 1848-1948*, ed. Hasefer, București, 2003.

Mai precaut – sau mai diplomat! – Radu Ionescu (Fig. 8) a evitat să se lanseze în cercetări de anvergură, efectuate în arhive, verificând și corectând anumite date, preferând să se rezume la articole de dimensiuni medii sau scurte, bazate aproape exclusiv pe analiză plastică, prin care evita arcanele unor afirmații amendabile. În acest fel a eludat înregimentarea în tendințele de critică socială și înfierare a regimului burghezo-moșieresc. Contribuțiile sale în prima parte a carierei în paginile SCIA sunt modeste, în special note orientate către artiști relativ minori precum Anton Chladek⁶⁶, N. Elliescu⁶⁷, sau pur și simplu amatori precum Dora d'Istria⁶⁸. Cea mai extinsă contribuție la revista Institutului a fost o colaborare cu Amelia Pavel despre anii de studiu la München ai lui Nicolae Vermont⁶⁹. Colaborarea celor doi a fost încununată, în 1958, cu volumul monografic Vermont despre care deja am vorbit mai sus – artist a cărui operă și carieră au fost călare pe două secole – apărut la Editura Academiei Republicii Populare Române⁷⁰. Și aici, aportul lui Ionescu s-a rezumat doar la capitolul despre activitatea de gravor a artistului⁷¹. În primii ani ai secolului XXI, Ionescu și-a adunat scrierile edite – în special comunicări susținute la diverse sesiuni științifice și cronici plastice din presa cotidiană – într-un volum publicat la Editura Maiko în care se găseau și articole dedicate secolului al XIX-lea, dar cu aceleași scăderi având drept cauză lipsa materialului de arhivă⁷².



Fig. 8. Radu Ionescu, colecția Dan Negru.

Ion Frunzetti, Remus Niculescu și, într-o mai mică măsură, Barbu Brezianu și Theodor Enescu, s-au afirmat ca dedicați istorici ai artei românești din secolul al XIX-lea (Fig. 9). Frunzetti a acoperit o perioadă destul de întinsă a aceluia veac al marilor realizări artistice. A dat la lumină atât monografiile cât și lucrări de sinteză de mare profunzime și amploare. S-a interesat de artiștii generației pașoptiste, dar publicarea în volum a acelei importante lucrări – pregătită inițial ca un capitol în Tratatul de istoria artelor plastice în

⁶⁶ Radu Ionescu, *Opere de Anton Chladek puțin cunoscute*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 270-272.

⁶⁷ Idem, *Date noi asupra vieții și operei pictorului Elliescu*, în SCIA nr. 1-2/1955, p. 347-350.

⁶⁸ Idem, *Dora d'Istria, o elevă uitată a lui Felice Schiavoni*, în SCIA nr. 2/1963, p. 472-480.

⁶⁹ Amelia Pavel, Radu Ionescu, *Câteva date cu privire la activitatea lui Vermont în timpul studiilor la München (1887-1893)*, în SCIA nr. 1-2/1956, p. 333-341.

⁷⁰ Idem, *Nicolae Vermont, op. cit.*

⁷¹ *Ibidem*, p. 93-117.

⁷² Radu Ionescu, *Despre pictura și sculptura românească*, Ed. Maiko, București, 2002.

România, volumul III, aflat în planul Institutului de Istoria Artei – a fost postumă⁷³. Apoi, a tratat despre Unirea Principatelor și despre Războiul de Independență, reprezentate în plastică⁷⁴, despre evoluția peisajului în pictura națională⁷⁵ și două studii monografice dedicate pictorilor bănățeni Constantin Daniel⁷⁶ și Nicolae Popescu⁷⁷. În 1956, a semnat două monografii ale pictorilor C. D. Rosenthal⁷⁸ și Mișu Popp⁷⁹. Sarcina de plan, primită în 1953, de a se ocupa de opera lui Paciurea, s-a materializat într-un studiu publicat, doi ani mai târziu, în aceeași revistă a Institutului⁸⁰, dar doar după aproape două decenii cercetarea sa, mult amplificată, a fost adunată între copertile unei cărți⁸¹. O exemplară analiză plastică o face în studiul *Cum picta Aman*⁸² dovedind înalte cunoștințe în tehnicile de șevalet și o impresionantă forță de observație. Monografia despre *Pictorii bănățeni* a apărut în volum, în anul 1957⁸³. Parte dintre studiile sale, editate și inedite, au văzut postum lumina tiparului în volumul *Arta românească în secolul XIX*, în 1991⁸⁴.



Fig. 9. Prima echipă de cercetători a Institutului de Istoria Artei în sediul de la Palatul Regal, S la D: șeful serviciului administrativ Petre Comănescu, Barbu Brezianu, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Irina Popovici, Radu Bogdan, contabilul Institutului, secretara Zozica, Florin Tornea, Radu Ionescu, 20 iulie 1953 (identificări de Radu Ionescu), colecția Dan Negru.

Aflându-se „sub timpuri” cum spunea cronicarul, și Ion Frunzetti a trebuit să facă anumite concesii și să insereze comentarii „corecte politic” în studiile sale chiar dacă, personal, nu împărtășea politizarea cercetărilor de

⁷³ Ion Frunzetti, *Pictori revoluționari de la 1848*, Ed. Meridiane, București, 1988.

⁷⁴ Idem, *Pictorii și Unirea țărilor române*, în SCIA nr. 1/1959, p. 81-96; Idem, *Plastica Independenței*, în SCIA XXIV/1977, p. 3-51.

⁷⁵ Idem, *Etapile evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în SCIA nr. 1/1961, p. 83-114.

⁷⁶ Idem, *Pictorul Constantin Daniel (1798-1873)*, în SCIA nr. 1-2/1956, p. 151-175.

⁷⁷ Idem, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835-1877)*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 129-145.

⁷⁸ Idem, *Pictorul revoluționar C. Rosenthal*, ESPLA, București, 1956.

⁷⁹ Idem, *Mișu Popp*, ESPLA, București, 1956.

⁸⁰ Idem, *Sculptorul D. Paciurea*, în SCIA nr. 3-4/1955, p. 203-233.

⁸¹ Idem, *Dimitrie Paciurea*, București, 1971.

⁸² Idem, *Cum picta Aman*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 111-126.

⁸³ Idem, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, ESPLA, București, 1957.

⁸⁴ Idem, *Arta românească în secolul XIX*, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, București, 1991.

istoria artei prin ruperea din contextul istoric în care respectivele opere fuseseră executate. Dar a făcut-o mult mai rar și cu evident mai puțin entuziasm și convingere decât confratele Radu Bogdan. Se observă, cu ușurință, că acele formule „pe linie” sunt lipite în discurs și distonează față de prezentarea plină de eleganță, care nu suferă expresii ale criticii social-politice a trecutului. Spre pildă: „(...) Subiectele scenelor de gen din viața poporului, în care s-au ilustrat Aman, Grigorescu, Andreescu și mai toți pictorii de după ei, sunt consecința simpatiei pentru țărâniea exploatată, simpatie ce s-a manifestat cu putere în preajma anilor reformei agrare a lui Cuza și Kogălniceanu”⁸⁵. Or, atât Grigorescu cât și Aman și Andreescu au abordat tematica rurală la începutul deceniului al optulea al secolului al XIX-lea, mult mai târziu decât reformele domnitorului Unirii, lucru pe care Frunzetti, om foarte bine informat, cu certitudine îl știa. În altă parte, aproape se dezice de anterioara afirmație calificându-l pe Aman drept insensibil la mizeria claselor de jos și incapabil de a sesiza altceva decât bucolismul vieții la țară: „Faptul că Aman este mai sensibil la anecdota sentimentală decât la valorile lirice ale peisajului, că el compune fastidioase pastorale cu țărâncuțe și flăcăi de convenție, se explică prin apartenența sa de clasă, și prin permeabilitatea la tendințele evazioniste ale momentului de reîmpăstrare a «monstruoasei coaliții» ce-l detronase pe Alexandru Ioan Cuza, înfăptuitorul reformei agrare. După groaza exproprierii prin care trecuseră, moșierii vroiau, sub domnia principelui de dinastie străină ce le apăra interesele, să uite cruda realitate a «chestiunii țărănești» și să se bucure de «viața la țară» câteva luni pe an, în anotimpul frumos, iluzionându-se asupra docilității, obedienței și «blândeței de suflet» a idilicilor țărani, ce trebuiau neapărat să fie fericiți sub regimul lor de exploatare. Fuga de adevăr, caracteristică momentelor de declin al unei clase, stă la baza falsei contemplativități și idilismului pre-semănătorist al picturii sentimentale rustice”⁸⁶. Aman este criticat, cu blândețe, și pentru opțiunea sa „de clasă” pentru peisajele din parcuri și nu pentru acelea campestre, rurale: „(...) Aman este atras ori de piața publică, ori de priveliștea de parc și grădină particulară «hrănită între coloane» cum spunea Horațiu, după gustul epicurian al claselor exploatatoare, dedate răgazurilor delectabile, unui anumit «otium» duminical timp de șase zile pe săptămână, desfătărilor de «garden-party» ori de stațiune climaterică (Sinaia, grădina artistului, pictată în multiple ocazii, parcurile). Rareori, ca în cazul târziilor vederi de pe lacul Herăstrău, sau a marginii de oraș francez din colecția muzeului Zambaccian, poezia naturii trăiește dincolo de ilustrativul temei alese cu ostentație. În ceea ce privește natura rustică, Aman o va descrie din memorie, doar ca decor al «horelor» și al crâșmelor sale de sat, ori ca idilică plasare a *Glumelor de peste Olt*, ca un spațiu nimerit pentru evazionismul claselor avute. (...) Aman va rămâne față de natură citadinul care o cunoaște doar ocazional, la un picnic pe iarbă verde, o dată pe vară, ori din trăsură”⁸⁷. Spre a-și masca adevăratele convingeri despre tematica rurală din pictura românească, Frunzetti îi investea pe artiștii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu o înaltă conștiință civică, morală și politică, de parcă aceia ar fi fost pe deplin lămurii asupra acestor aspecte, atunci când țara continua să se afle sub suzeranitatea Imperiului Otoman și abia începuse procesul de modernizare și aliniere la curentele culturale și ideatice europene. În abordarea peisajului rural era vorba, de fapt, de o schimbare de gust, pe linia barbizoniștilor, și o racordare la sursele naționale de inspirație pe linia consemnării frumuseților naturale și a monumentelor din vechime, menite a stimula iubirea de țară și sentimentele patriotice ale contemporanilor și a revela valorile românești pentru străinătate.

Pentru ca aceste aprecieri ce nu corespundeau, cu certitudine, convingerilor personale ale lui Frunzetti, să nu apară cu aceeași intensitate a angajamentului politic al anilor 50-60 într-un volum postum din 1991, s-ar fi convenit ca editorul să insereze note de subsol în care să explice realitățile epocii și impozițiile ideologice sub care fuseseră redactate acele materiale. Dar nu a făcut-o! Ce-i drept, în prefața semnată de Dan Grigorescu este un paragraf referitor la lucrarea anterioară publicată de Frunzetti despre pictorii pașoptiști în care, aceste fraze standard de critică socială din cursurile de învățământ politic, sunt scuzate și deslușite în contextul vremii când a fost elaborat textul: „(...) în pofida unor formulări în care ne e greu să-l recunoaștem pe acest cărturar care detesta drumurile bătute (dar, se înțelege cu ușurință, formulările cu pricina erau obligatorii într-o anumită perioadă, ele fiind o necesară concesie făcută anilor '50), acest studiu se așază printre cele care izbutesc să pună în cea mai clară lumină personalitatea distinctă a artei românești din vremea revoluției”⁸⁸. Dar nu toată lumea citește prefețele... Și, din păcate, prefațatorul nici nu a făcut vreo precizare în legătură cu formulări identice existente în volumul respectiv, unde erau reproduse parte din studiile publicate în SCIA și câteva inedite.

⁸⁵ Idem, *Pictorii și Unirea Țărilor Române*, în Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, op. cit., p. 88.

⁸⁶ Idem, *Etapete evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în *Ibidem*, p. 244.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 243-244.

⁸⁸ Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, p. 10.

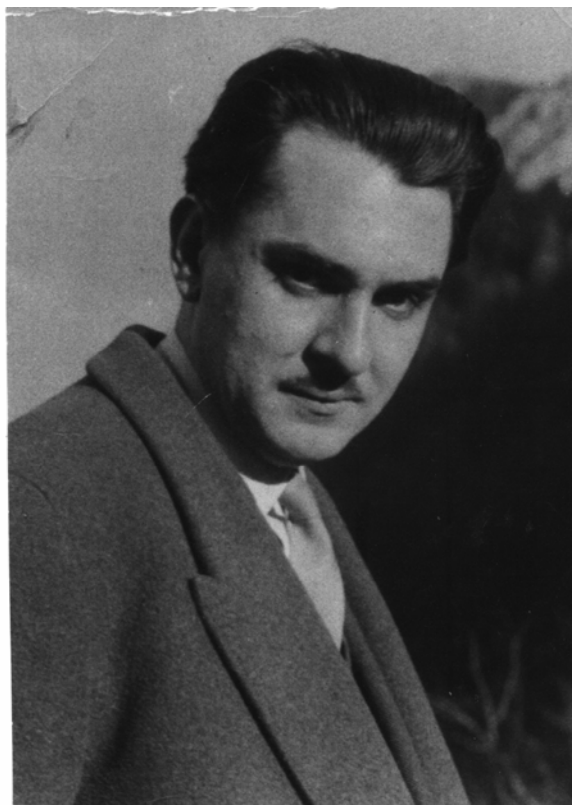


Fig. 10. Remus Niclescu, fotografie de Nicolae Ionescu, colecția Andrei Niclescu.

Dintre emulii și colaboratorii lui Oprescu, Remus Niclescu, Theodor Enescu și Barbu Brezianu au fost cei mai puțin sau chiar deloc contaminați de politica partidului unic. Remus Niclescu (Fig. 10) a purces cronologic la studierea artei românești din epoca modernă, acoperindu-i aproape toate etapele, toate aspectele și toate tehnicile, de la începuturi până la Grigorescu, căruia i s-a consacrat. Prin alegerea temelor, a știut să facă un elegant și eficient slalom pentru a le evita pe acelea ce ar fi comportat comentarii critice la adresa regimului social-politic al secolului al XIX-lea sau al monarhiei. Debutază în primul număr al revistei SCIA cu studiul *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești moderne*⁸⁹ și continuă, pe aceeași linie, în următorul, cu *Începuturile sculpturii statuare românești*⁹⁰. Între timp, s-a ocupat de miniaturistul francez Henri de Mondonville⁹¹ și a colaborat cu Ion Frunzetti și Mircea Popescu – fără a-i apărea semnătura alături de ei – la articolul despre contribuția lui Bălcescu la îmbogățirea patrimoniului iconografic al țării cu portretele domnitorilor români descoperite de acesta la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris și îndemnul dat plasticienilor conaționali aflați la studii acolo de a le reproduce⁹². A fost atras și de artele grafice, studiind începuturile litografiei în Moldova și contribuția lui Gheorghe Asachi la promovarea și răspândirea ei⁹³ sau activitatea de gravor a lui Constantin Stahi⁹⁴. Sculptura l-a atras în egală măsură și s-a ocupat de opera lui Ion Georgescu⁹⁵. După care s-a dedicat aproape exclusiv – cu doar câteva excepții pe care le vom menționa mai jos – cercetării vieții și operei lui Nicolae Grigorescu, elaborând și publicând studii definitive în acest domeniu⁹⁶. A contribuit la lucrarea de sinteză *Scurtă istorie a artelor plastice*

⁸⁹ Remus Niclescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești moderne*, în SCIA nr. 1-2/1954, p. 81-96

⁹⁰ Idem, *Începuturile sculpturii statuare românești*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 105-116.

⁹¹ Idem, *Miniaturistul Mondonville*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 262-265.

⁹² Vezi nota 50.

⁹³ Remus Niclescu, *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie”, I/1955, p. 67-112.

⁹⁴ Idem, *Constantin Stahi gravor*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie”, II/1956, p. 199-212.

⁹⁵ Idem, *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 173-183; Idem, *Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu*, în SCIA, seria Artă Plastică, XXVII/1980, p. 41-94; Idem, *O lecție de anatomie în sculptura românească de la sfârșitul secolului XIX*, în SCIA, seria Artă Plastică, XXXVI/1989, p. 57-77.

⁹⁶ Idem, *Grigorescu între clasicism și romantism*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 127-172; Idem, *Grigorescu la Fontainebleau*, în SCIA nr. 1-2/1957, p. 213-254; Idem, *Grigorescu și primii săi critici*, în SCIA t.V, nr. 1/1958, p. 139-182; Idem, *Grigorescu la Școala de Belle Arte din Paris*, în SCIA t. V, nr. 1/1958, p. 232-236 (note și documente); Idem, *Noi cercetări asupra activității lui N. Grigorescu în Franța*, în SCIA nr. 2/1958, p. 175-184; Idem, *N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath*, în

în R.P.R., Secolul XIX, coordonată de G. Oprescu, scriind capitolele despre arhitectură și începuturile picturii și sculpturii moderne românești⁹⁷. În colaborare cu Oprescu, va elabora ampla monografie *N. Grigorescu*, publicată în două volume, în anii 1961 și 1962⁹⁸, dar semnată doar de Oprescu deoarece, în acel moment, Niculescu nu avea drept de semnătură în urma unei nemeritate detenții pe considerente politice⁹⁹. Semnaseră, totuși, împreună un volum din 1956 despre anii de început ai carierei marelui artist¹⁰⁰.

Grigorescu a fost subiectul major al carierei sale dar, în anumite perioade, s-a dedicat și altor teme, în special din perioada de început a modernizării artei naționale. Opera lui Eustatie Altini¹⁰¹ a fost una dintre ele. Apoi, prezența la Iași a pictorului elvețian Jean-Étienne Liotard și activitatea sa la curtea domnitorului Constantin Mavrocordat, valorificată în două studii apărute în slovă tipărită¹⁰². O vreme a fost preocupat de activitatea lui Constantin Lecca în contextul romantismului românesc, dar lucrarea a rămas în manuscris, ca multe altele, de altfel. Abia recent – și postum, din păcate – a putut fi făcut public un fragment din aceasta, privind jurnalul pe care l-a ținut artistul în timpul voiajului în Italia, din 1844¹⁰³, completând astfel, în chip salutar, cunoștințele existente despre acest valoros pionier al penelului național. O altă lucrare, rămasă multă vreme în manuscris, în timpul vieții ilustrului istoric de artă, ce a fost publicată după trecerea sa la cele veșnice, a fost cea despre artiștii români care au executat copii, în Muzeul Luvru, după operele măestrilor din vechime¹⁰⁴.

Activând, la începuturile carierei sale, la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, Niculescu era bun cunoscător al graficii, așa că i-a fost la îndemână să se ocupe de întâlnirile și consonanțele stilistice dintre literații români și caricaturiștii francezi din perioada 1835-1860¹⁰⁵. Asemenea legături dintre români și francezi l-au preocupat constant și, într-un studiu, a dezvoltat relația doctorului Georges de Bellio, expatriat la Paris, și pictorii impresioniști, pentru care a devenit un adevărat mecena¹⁰⁶.

În Institutul de Istoria Artei au existat, încă de la fondare, animozități și dușmăanii deschise între cercetători. Ei aveau un înalt simț teritorial și nu admiteau ca altcineva să se apropie de zona lor de interes chiar dacă acela ar fi adus însemnate contribuții cu documente inedite sau propunând o abordare originală¹⁰⁷. Se considerau stăpâni absoluți ai temei pe care se axaseră și deveneau agresivi față de oricine ar fi dat semne de interes pentru studierea și completarea subiectului ales de ei¹⁰⁸. Aceste situații conflictuale nu au fost vreodată aplanate sau anihilate în pofida vigilenței, intransigenței și autorității profesorului Oprescu. După stingerea sa, aceste inimizități au devenit manifeste și, în anumite cazuri, s-a ajuns chiar la situația în care unii dintre angajați să se evite și chiar să nu-și dea binețe, deși relațiile de serviciu – nu spunem de colegialitate (pe care nici unul nu voia să o accepte sau să o recunoască!) – ar fi impus-o. Spre a-și lichida niște vechi conturi legate de câteva scrisori ale lui Ion Andreescu ce nu-i fuseseră remise lui spre studiu și publicare și care, la un moment dat se pierduseră odată cu vinderea unor cărți între ale căror pagini fuseseră puse la păstrare, Radu Bogdan (Fig. 11) a dat publicității, în 1987, în paginile revistei „Arta” trei mari articole despre opera lui Grigorescu prin care a încercat să-l umilească și să-l descalifice

SCIA seria Artă Plastică, nr. 2/1965, p. 219-262; Idem, *William Ritter despre Nicolae Grigorescu. Aspecte ale perioadei finale a picturii*, în SCIA seria Artă Plastică, XXXI/1984, p. 31-65.

⁹⁷ Idem, *Liste des travaux*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, supplément, p. 40.

⁹⁸ G. Oprescu, *N. Grigorescu*, București, vol. I-II, 1961, 1962.

⁹⁹ Elena Niculescu, *Remus Niculescu, Aperçu biographique*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, supplément, p. 19.

¹⁰⁰ G. Oprescu, Remus Niculescu, *N. Grigorescu, anii de ucenicie*, ESPLA, București, 1956.

¹⁰¹ Remus Niculescu, *Eustatie Altini*, în SCIA seria Artă Plastică, nr. 1/1965, p. 3-64.

¹⁰² Idem, *Jean-Étienne Liotard à Jassy 1742-1743*, în „Genava” n. s., XXX/1982, p. 127-166; Idem, *Portretul unui Domn din epoca Luminilor: Constantin Mavrocordat văzut de Jean-Étienne Liotard*, în SCIA seria Artă Plastică, XLI/1994, p. 43-54.

¹⁰³ Idem, *Constantin Lecca în Italia. După un jurnal de călătorie inedit*, în SCIA – Artă plastică, serie nouă, tom 5 (49)/2015, p. 85-122.

¹⁰⁴ Idem, *Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, tome XLIII/2006, supplément, p. 95-142.

¹⁰⁵ Idem, *Contemporani cu Daumier. Scriitori români și caricaturiști francezi între 1835 și 1860*, în SCIA, seria Artă Plastică, nr. 2/1971, p. 259-306; Idem, *Contemporains de Daumier. Écrivains roumains et caricaturistes français de 1835 à 1860*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, s. Beaux-Arts, tome X, no. 1/1973, p. 41-104.

¹⁰⁶ Idem, *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, s. Beaux-Arts, no. 2/1964, p. 209-278.

¹⁰⁷ Petre Oprea, *Două perioade...*, op. cit., p. 129, 130.

¹⁰⁸ În 1991, când noi ne-am ocupat de organizarea marii expoziții retrospective „Centenar Theodor Aman” de la Muzeul Național de Artă al României și, în timpul studiilor la Filiala Județului Dolj a Direcției Generale a Arhivelor Statului din Craiova, am depistat trei documente legate de participarea artistului ca votant pentru Divanurile ad-hoc din 1857 care schimbau radical data acreditată de Radu Bogdan pentru întoarcerea sa în țară după studiile la Paris – material publicat de noi sub titlul *Mărturia noi privitoare la Theodor Aman* în SCIA, Seria Artă Plastică, tom 40/1993, p. 85-92 – autorul monografiei *Theodor Aman* din 1955 s-a supărat iremediabil și a rupt orice legătură cu noi sub cuvânt că nu i-au fost arătate în primul rând lui acele acte, înainte de a fi comunicate și apoi date publicității.

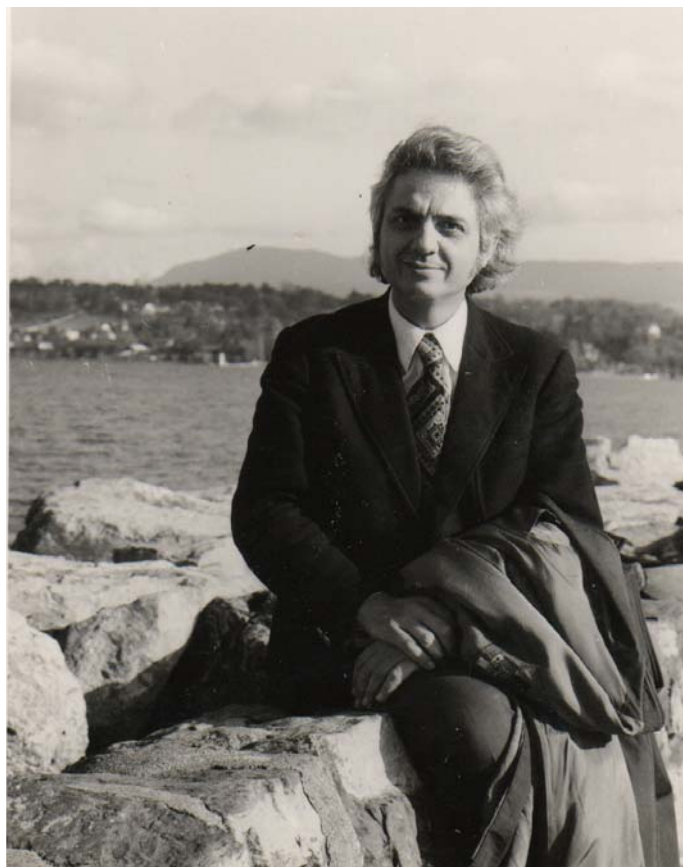


Fig. 11. Radu Bogdan, Geneva, 1972, Arhiva Radu Bogdan.

pe Remus Niculescu¹⁰⁹. Scrise cu venin, cu ton demascator – deprins la cursurile de ideologie marxistă din anii 50 – Bogdan îl critica pe Niculescu pentru lipsa analizei în profunzime a operei grigoresciene și eludarea judecăților de valoare definitive, așa cum, după părerea sa s-ar fi cuvenit: „Din păcate, contribuția lui R. Niculescu excelează aproape numai în precizări de amănunt, de un interes preponderent documentar, vizând biografia artistului și istoricul operelor, în dauna aportului de idei, a problematizării și a analizelor specific plastice care, ca și lui G. Oprescu, îi rămân în bună parte exterioare; invazia informației mărunte face astfel să se estompeze liniile mari, diriguitoare, ale ansamblului, și să nu se sesizeze decât prea puțin dimensiunea problemelor cu adevărat importante, acolo unde acestea au fost atinse”¹¹⁰. Cu toate acestea, considera că este imperios necesar ca Niculescu să reia și să acutalizeze monografia din 1961-1962, dându-i o formă definitivă pentru publicare, precum și catalogul pe care încă nu-l finisase dar în care se investise multă muncă și bani: „Cred deci că este în primul rând obligația absolută a lui R. Niculescu de a reveni asupra monografiei «Grigorescu», precum și asupra catalogului critic al operei pictorului, ambele de multă vreme abandonate, deși continuă să se creadă contrariul, și de a fructifica public tezaurul de informații și fotografii pe care îl deține, în temeiul sarcinilor de plan avute, punând astfel capăt frânării intervenite de atâta vreme în progresul cunoașterii științifice a marelui artist”¹¹¹. Mai departe, îl acuza de temporizarea publicării catalogului rezonat al operei artistului ce l-a avut în planul de cercetare timp de mulți ani și pe care chiar magistrul lor, Oprescu, îl anunța în prefața monografiei din 1956, *N. Grigorescu, anii de ucenicie*, ca o iminentă apariție: „Cât privește catalogul critic amintit, înscris pentru prima oară în planul institutului de istoria artei încă în 1957 – și în vederea căruia, repet, au fost operate vaste acțiuni de cercetare, efectuându-se totodată un număr imens de fotografii – este evident că dacă nu a fost realizat până acum, nu va putea fi întocmit și redactat vreodată de R. Niculescu în întregime, probabil nici chiar numai două treimi. Dar anumite catalogări, menite să ofere cât de cât o viziune statistică și să elucideze în felul acesta o seamă de aspecte ale creației lui Grigorescu, ample controversate, trebuie totuși întreprinse și înaintate tiparului, chiar dacă prin

¹⁰⁹ Radu Bogdan, *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în „Arta nr. 4/1987, p. 13-16; nr. 6/1987, p. 26-30; nr. 8/ 1987, p. 35-37.

¹¹⁰ Idem, *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în „Arta” nr. 4/1987, p. 16, nota 1.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 13.

forța lucrurilor ele rămân pentru moment incomplete”¹¹². Bogdan se întreba retoric, de parcă el s-ar fi identificat cu întreaga istoriografie națională lipsită, în chip flagrant, de acel esențial instrument de lucru: „Au trecut de la precizările făcute de G. Oprescu aproape două decenii. Ce concluzii trebuie trase și ce justifică atât de grava frustrare pe care o suferă istoriografia de artă românească?”¹¹³ Îl descria pe Niculescu drept un cercetător inconsecvent, care nu reușea să termine nimic din ceea ce începea și, spre a-și susține afirmația, dădea chiar o listă a temelor înscrise în planul de muncă – Sculptorul Ion Georgescu (monografie și catalog), Bursieri români la studii în Germania și Austria – nevalorificate prin publicare, între ele o lucrare despre creația lui Grigorescu din timpul Războiului de Independență ce trebuia să apară în anul centenarului acestui conflict armat ce a adus neatârnamarea României (1877), pe care nu a onorat-o la Editura Meridiane deși lista ilustrațiilor fusese deja trimisă redacției¹¹⁴.

Radu Bogdan se considera îndrituit, în virtutea experienței ce o acumulase în lunga sa carieră de cercetător, să clarifice aspectele neatinse sau nedezvoltate de Remus Niculescu – prilej cu care nu se putea abține să nu strecoare câteva înțepături: „Departa de mine gândul de a încerca să suplinesc – ca să spun așa: printr-o trăsătură de condei! – ceea ce decenii de cercetare (și uneori de monopol aproape absolut asupra lui Grigorescu) arată că n-au izbutit. Totuși, dedicându-mă o viață lui Andreescu, n-am putut să nu reflectez în paralel (mă obliga însuși subiectul) asupra lui Grigorescu și să nu mă confrunt cu principalele probleme care făceau din el, incontestabil, cel mai important pictor român, chiar dacă nu și cel mai profund. Atacând subiectul studiului de față – subiect de o ineputabilă bogăție, dar foarte ingrat ca problematică, deoarece, inevitabil, plutește covârșitor în metafizic, în zone de percepție adesea atât de subtile încât frizează inefabilul – am plecat de la o realitate care, de la sfârșitul secolului trecut și până astăzi, a constituit, dincolo de opera concretă a artistului, substanța instituirii lui, într-o formă sau alta, în conștiința publică: discuția, marcată uneori de înfocate controverse, în jurul specificului național”¹¹⁵. Pentru a-l discredita definitiv pe Niculescu, Bogdan sublinia faptul că, deși făcuse studii la Paris și Barbizon, acestuia îi scăpaseră tocmai aspectele legate de valorile picturale ale operei grigoresciene: „Este evident că realismul barbizonist, adesea caracteristic tocmai prin interesul arătat țăranului – și încă de personalități atât de puternice ca Millet și Courbet – n-a rămas fără ecou în pictura de până la 1874 a lui Grigorescu. S-ar părea că acesta este un capitol de mult elucidat, după ce au fost întreprinse atât în țară, cât și, mai ales, la Paris și la Barbizon, cercetări uneori chiar minuțioase. Numai că, – orientate, așa cum am spus mai înainte, aproape exclusiv spre clarificări de ordin biografic și al descoperirii sau identificării unor tablouri – aceste cercetări au vizat foarte puțin problemele picturale propriu-zise, în orice caz ele n-au pătruns în miezul preocupărilor, al căutărilor și soluțiilor, care caracterizau lumea artistic-plastică a mediului parizian și barbizonian din deceniile al cincelea și al șaselea al veacului trecut.(...) Nici chiar din punct de vedere social nu s-au făcut toate corelațiile și nu s-a insistat corespunzător asupra gândirii cu care a venit în contact pictorul român la Barbizon, gândire care nu se poate să nu-l fi înrăurit, cu atât mai mult cu cât, încă din țară, cunoscuse îndeaproape mediul țăranesc”¹¹⁶.

Și nu numai Niculescu este ținta atacurilor intolerantului monografist al lui Aman și Andreescu, ci și Oprescu, atunci când avea aceleași opinii cu discipolul și colaboratorul său. Bogdan își exprimă, vehement, dezacordul privind influența majoră a lui Géricault asupra operei grigoresciene, așa cum suțineau cei doi: „Contrar opiniei lui Remus Niculescu și George Oprescu care consideră că Géricault a însemnat pentru Grigorescu un factor de influență la fel de important și de stăruitor, de-a lungul întregii cariere, ca și Corot, (...) eu consider că influența lui Géricault, departe de a fi jucat rolul decisiv al marelui peisagist francez, s-a limitat la primii ani petrecuți de artistul nostru în Franța, făcându-se simțită în unele portrete și în câteva mici tablouri de istorie. Cum cei doi autori nu citează nici un exemplu posterior lui 1870, din care să rezulte cât de cât o continuitate a acestei influențe, și întrucât personal nu cunosc vreo operă de Grigorescu care s-o ateste dincolo de perioada amintită și să îngăduie astfel o corelare cu elementele noii viziuni a picturii, afirmată în țară, nu m-am oprit decât în treacăt la înrăurirea exercitată de Géricault”¹¹⁷. Iar exemplele pot continua...

Theodor Enescu (Fig. 12) debuta, în 1954, ca istoric al artei românești, cu o notă despre testamentul lui Nicolae Grigorescu¹¹⁸ și continua, anul următor, cu un text despre albumul de fotografii realizate de Carol

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*, p. 16, nota 6.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 16, nota 5.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹¹⁶ Radu Bogdan, *Țăranul român și peisajul rural ca expresie a specificului național la Grigorescu*, în „Arta” nr. 6/1987, p. 27.

¹¹⁷ Idem, *Probleme ale specificului național în pictura lui Grigorescu*, în „Arta” nr. 8/1987, p. 37, nota 60.

¹¹⁸ Theodor Enescu, *În legătură cu testamentul lui Nicolae Grigorescu*, în SCIA nr. 3-4/ 1954, p. 97-104.

Popp de Szathmari pentru principesa Elena Cuza¹¹⁹. După care s-a orientat, ferm, spre studierea vieții și operei lui Ștefan Luchian, cu excursuri în arta simbolistă a finului de secol XIX și prima decadă a următorului. Iar studiile sale au fost publicate, cu ritmicitate, în paginile revistelor Institutului¹²⁰. Într-un volum editat la Editura Academiei Române, *Pagini de artă modernă românească*, a fost publicat un nou fragment din cercetările sale, despre simbolism și pictură¹²¹. După dispariția lui Enescu, studiile sale despre Luchian au fost adunate, în anul 2000, într-o culegere de a cărei îngrijire s-a ocupat Ioana Vlasiu¹²².



Fig. 12. Theodor Enescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Alte subiecte ce l-au atras pe Enescu au fost arta academică și opera lui George Demetrescu Mirea – căreia i-a consacrat un studiu¹²³ și o monografie publicată în 1970¹²⁴ – și gravura lui Nicolae Vermont¹²⁵. Începând din 1971, Enescu a coordonat un repertoriu al expozițiilor organizate în București într-o perioadă de peste 80 de ani, din 1865 în 1947. Din dosarul cu planurile de muncă ale Institutului din intervalul 1971-1974, reiese că acest repertoriu urma să aibă două faze de lucru, în prima fiind acoperită perioada 1865-1916 unde Theodor Enescu avea drept sarcină să întocmească lista cronologică a expozițiilor dintre anii 1890 și 1916 iar Viorica Andreescu, Ioana Popovici (Vlasiu) și Irina Fortunescu să elaboreze lista cataloagelor de expoziții din biblioteci și arhive precum și lista operelor expuse la manifestările colective. În anul următor, lucrarea era continuată dar perioada de cercetare se extindea cu doi ani, de la 1916 la 1918. La colectivul de lucru au

¹¹⁹ Idem, *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szathmari cu vederi din București*, în „Studii și Cercetări de Bibliologie” I (1955), p. 291-299.

¹²⁰ Idem, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România. Eseu asupra gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea*, în SCIA nr. 3-4/1956, p. 185-208; Idem, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian. Material documentar și scrisori inedite*, în SCIA nr. 1/1959, p. 225-237; Idem, *Anii de formație ai lui Luchian* (I), în SCIA nr. 2/1965, p. 263-284; Idem, *Anii de formație ai lui Luchian*, (II) *Paris: 1891-1893* (I), în SCIA nr. 2/1968; Idem, *Anii de formație ai lui Luchian* (II), *Paris: 1891-1893* (II), în SCIA nr. 1/1969, p. 85-106; Idem, *Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, tome 4/1967, p. 21-58.

¹²¹ Idem, *Simbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și a gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în *Pagini de artă modernă românească*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1974, p. 5-68.

¹²² Idem, *Scrisori despre artă*, ediție îngrijită de Ioana Vlasiu, Ed. Meridiane, București, 2000.

¹²³ Idem, *Problema artei academice și G. D. Mirea*, în SCIA nr. 2/1969, p. 255-282.

¹²⁴ Idem, *G. D. Mirea*, București, 1970.

¹²⁵ Idem, *Opera de gravor a lui Nicolae Vermont. Catalog critic*, în SCIA nr. 1/1965, p. 175-192.

fost adăugați, din 1972, Gheorghe Cosma și Sanda Agalidi iar între operațiile de documentare pe parcursul a trei trimestre se specifica faptul că trebuiau avute în vedere biblioteci, arhive și colecții de artă din București, Iași, Craiova, Galați, Turnu-Severin precum și consultarea presei. Raportul de activitate pentru anul 1972 menționa faptul că membrii colectivului coordonat de Enescu „au cercetat pentru acest important instrument de lucru fonduri de cataloage, au făcut operații multiple de extragere, colaționare, sistematizare a unui vast material. Operații asemănătoare, de altfel cu un caracter curent pentru asemenea tipuri de instrumente de lucru, au fost făcute de toți documentariștii sectorului pentru Arhiva Artei Românești Moderne și Contemporane”¹²⁶. În 1973 tema era încă în planul Institutului, colectivul de lucru rămăsese același, cu excepția lui Gh. Cosma care nu mai figura în el. Ca justificare a necesității efectuării cercetării se preciza: „Realizarea unei lucrări de referință indispensabilă pentru studierea oricărui artist român și a mediului artistic”. Beneficiarii cercetării erau Academia de Științe Sociale și Politice precum și muzeele și slujitorii acestora, istoricii și criticii de artă.¹²⁷ Din documentele depistate nu reiese când a fost încheiată această lucrare, dar este de presupus că aceasta s-a produs în jurul anului 1980. În Programul de cercetare științifică din perioada 1981-1985, în cadrul cercetărilor științifice fundamentale era trecut *Repertoriul sistematic al expozițiilor de artă românești. Partea a II-a, 1919-1948*, care trebuia să se încheie în 1985¹²⁸ ceea ce presupune că prima parte a repertoriului fusese deja predată. Pentru această nouă lucrare coordonarea i-a revenit tot lui Theodor Enescu având în colectiv pe Maria Dumitrescu și alți colaboratori nedeseznați de la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”¹²⁹. Pentru 1981 aceștia aveau sarcina de a întreprinde documentarea necesară, a strânge materialul și a redacta fișele descriptive iar modul de valorificare final trebuia să îl constituie publicarea și completarea fișierului din Arhiva documentară. Totuși, în 1985, această lucrare nu fusese finisată așa cum arăta procesul verbal mai sus-citat¹³⁰, iar coordonatorul ei fusese schimbat prin Carmen Gabriela Liiceanu; la fel, intervenise și scurtarea cu 8 ani a perioadei de cercetare, de la anul limită inițial 1948 la 1940. S-au păstrat trei copii dactilografiate ale acestei utile lucrări, un exemplar, legat, a fost dat la biblioteca Institutului de Istoria Artei, un altul la Secția Documentară a Muzeului Național de Artă al României și al treilea exemplar la Muzeul Municipiului București. Printr-o trudnică muncă, un colectiv de tineri cercetători ai Institutului de Istoria Artei a pregătit pentru publicare acest folositor instrument de lucru ce a văzut lumina tiparului în anul 2019, după aproape 40 de ani de la elaborare¹³¹.

Barbu Brezianu (Fig. 13), jurist, poet și traducător, a avut un traseu mai sinuos în cercetarea istoriei artei până să se oprească, definitiv, la Brâncuși. La începuturile sale s-a ocupat de biografia și opera sculptorului Karl Storck¹³² căruia i-a consacrat o broșură de popularizare din seria *Maestrii artei românești*¹³³. În plină epocă a triumfului realismului socialist și a demascării publice a formalismului în creația plastică, a fost o sarcină destul de dificilă pentru Brezianu să scrie despre un artist de origine germană care fusese primul profesor de modelaj al Școlii de Belle-Arte din București și părintele statuarei de for public în orașul capitală, gen total nou pentru Țările Române. Dar, cu eleganța-i caracteristică, a știut să eludeze arcele politizării și, făcând doar vagi referiri la realism – ce putea chiar îmbrăca haina sacralității! – și la tematica rurală, a reușit să scape de inerentele critici ale cenzorilor îndoctrinați pe linie de partid, și i-a creionat un admirabil portret harnicului și talentatului sculptor: „Fiind pătruns de spiritul mișcării noastre naționale, integrându-se în viața noastră artistică, Storck a făurit câteva monumente și busturi de o înaltă valoare plastică. (...) Observator sânguinos și atent al omului și al naturii, Karl Storck și-a situat creația în însăși realitatea înconjurătoare. Până și îngerii și zețele sale sunt făpturi omenești. Statuile lui nu au îndeobște dimensiuni supranaturale. Storck a întruchipat oamenii așa cum îi vedea și așa cum erau în realitate.

Ca artist și ca profesor, el a deschis orizonturi largi și luminoase într-o vreme când aproape nimic nu era desțelenit în sculptura noastră. Karl Storck, ucenicul giuvaergiu care în 1849 migălea argitul și aurul, a

¹²⁶ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Raport de activitate 1972, f. 4-5, dosar nenumărat.

¹²⁷ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Planuri de lucru ale Institutului 1970-1974, dosar nenumărat.

¹²⁸ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Program de cercetare științifică 1981-1985, dosar nenumărat.

¹²⁹ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Plan de cercetare științifică pe anul 1981, dosar nenumărat.

¹³⁰ Arhiva Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, Procesele verbale ale ședințelor Consiliului Științific 1985, dosar nenumărat.

¹³¹ Theodor Enescu, Ioana Vlasu, Irina Fortunescu, Carmen Liiceanu, Viorica Andreescu, Elena Mateescu, Gheorghe Cosma, Sanda Agalidi, *Repertoriul expozițiilor de artă românească din București, 1865-1918*, prefață de Adrian-Silvan Ionescu, postfață de Ioana Vlasu, ediție îngrijită de Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Corina Teacă sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Vremea, București, 2019.

¹³² Barbu Brezianu, *Câteva date necunoscute în legătură cu sculptorul și profesorul Karl Storck*, în SCIA nr. 1-2/1956, p. 342-349.

¹³³ Idem, *Karl Storck*, E.S.P.L.A., București, 1955.

intrat în istoria artei românești fiind primul nostru sculptor statuar ce ne-a lăsat o operă realistă și o temeinică tradiție. A fost primul nostru sculptor de gen și primul care a inaugurat tematica țaranului român atât în plastica mică, cât și în sculptura de soclu. A dat un remarcabil avânt sculpturii portretistice precum și celei monumentale prin numeroasele lucrări pe care le-a lăsat și mai ales prin lecția de artă pe care a oferit-o elevilor și urmașilor săi. Activitatea multilaterală a lui Karl Storck a însemnat un îndemn pentru creația din epoca sa¹³⁴. Brezianu s-a ocupat mai apoi de ultima biserică pictată de Grigorescu¹³⁵, de câteva prețioase documente despre Barbu Iscovescu, Theodor Aman, Mihail Lapaty, Gheorghe Năstăseanu și Gheorghe Tattarescu¹³⁶ pe care le-a făcut cunoscute împreună cu George Potra, a rectificat unele date biografice ale lui Constantin Lecca¹³⁷. După care s-a ocupat de începuturile educației artistice¹³⁸ și de contribuția poetului Bolintineanu în calitatea sa de ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice la dezvoltarea artelor plastice în țara noastră¹³⁹. În colaborare cu Joe Gherman a semnat o notă despre un sculptor brașovean uitat, Traian Mureșanu¹⁴⁰. Și tot în colaborare, de data aceasta cu Petre Oprea, a semnat o notă despre Salonul Independenților din 1896¹⁴¹. În 1959, a publicat, la Editura Tineretului, o lucrare despre Grigorescu pe înțelesul generației tinere¹⁴². După care s-a consacrat cercetării operei lui Brâncuși.

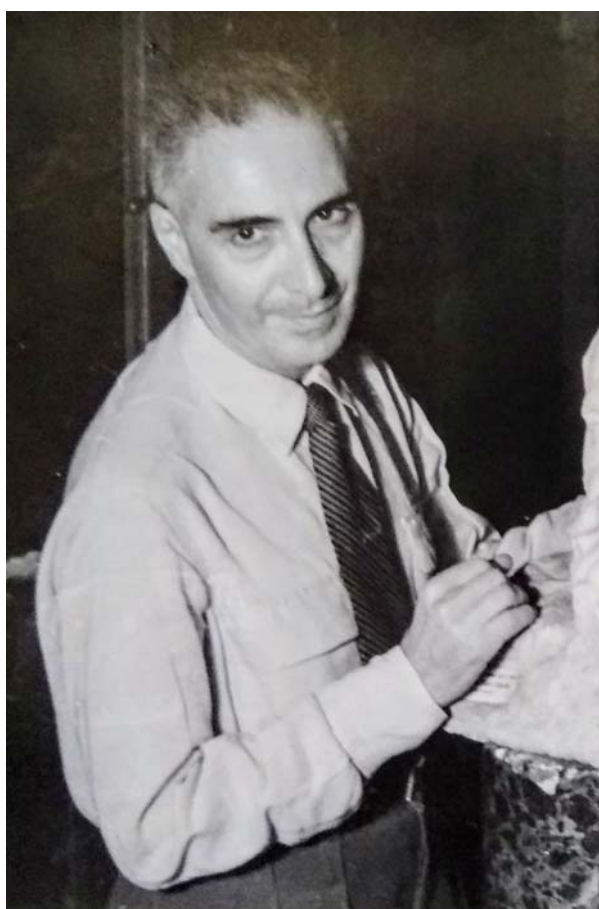


Fig. 13. Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 27-28.

¹³⁵ *Idem*, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu*, în SCIA nr. 1-2/1957, p. 255-276.

¹³⁶ George Potra, Barbu Brezianu, *Știri noi în legătură cu Barbu Iscovescu, Theodor Aman și alți pictori români*, în SCIA nr. 1-2/1955, p. 327-334.

¹³⁷ Barbu Brezianu, *Rectificări la datele biografice ale pictorului Constantin Lecca*, în SCIA nr. 1/1960, p. 335-336.

¹³⁸ *Idem*, *Rudimente de învățământ artistic la „zugravii de subțire” din Moldova și Țara Românească*, în SCIA nr. 1962/ p. 79-105.

¹³⁹ *Idem*, *Rolul și contribuția lui Dimitrie Bolintineanu la dezvoltarea artelor frumoase în Principatele Române*, în SCIA nr. 2/1959, p. 249-266.

¹⁴⁰ Joe Gherman, Barbu Brezianu, *Un sculptor ardelean necunoscut, Traian Mureșanu*, în SCIA nr. 3-4/ 1957, p. 338-342.

¹⁴¹ Petre Oprea, Barbu Brezianu, *Cu privire la Salonul „Artiștilor Independenți”*, în SCIA nr. 1/1964, p. 134-144.

¹⁴² Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Ed. Tineretului, București, 1959.

O cercetătoare dedicată subiectelor de artă veche, Carmen Laura Dumitrescu, a avut un interludiu după mijlocul deceniului al șaptelea, în care s-a ocupat de arta secolului al XIX-lea elaborând câteva fișe de artiști din eșalonul al doilea al absolvenților Școlii de Belle-Arte: Mihail Ștefănescu¹⁴³, Mihail Dan¹⁴⁴ și Dimitrie Tronescu¹⁴⁵. După care s-a reîntors la tematica ei favorită și, la scurt timp, a emigrat în străinătate.

Elena Mateescu, documentarist pentru Secția de Artă Modernă și Contemporană între 1964 și 1975, a valorificat materialul descoperit în cercetările sale contribuind cu mai multe articole la îmbogățirea cunoștințelor despre biografia și opera unor artiști de mai mică importanță din secolul al XIX-lea, precum pictorii Theodor Buiuciu¹⁴⁶, Dimitrie Serafim¹⁴⁷ și sculptorul Dimitrie Demetrescu-Mirea¹⁴⁸, fratele mult mai celebrului G. D. Mirea.

Și Viorica Andreescu a semnat o notă despre niște lucrări redescoperite ale sculptorilor Ion Georgescu și Ștefan Ionescu Valbudea¹⁴⁹ pentru ca, la începutul deceniului al optulea, să se ocupe de impresionismul și călătoriile exotice ale lui Samuel Mütznér, teme care ies din limitele materialului de față.

Petre Oprea și-a început cariera la Institutul de Istoria Artei unde a lucra un scurt interval de timp, doar 4 ani (1950-1953, 1958-1959), în calitate de colaborator extern¹⁵⁰. Absolvent de arhivistică, Oprea avea toate calitățile și sânguința de documentarist și a adunat o impresionantă cantitate de fișe cu ajutorul cărora a elaborat note și articole pe diverse teme, în care secolul al XIX-lea era perioada preferată. A fost unul dintre cei mai prolifici autori de materiale, la rubrica „Note”, pentru organul de presă al Institutului, chiar și atunci când nu a mai fost angajatul acestuia. A adus lămuriri ale biografiilor unor artiști valoroși dar mai mărunți în ierarhizarea patrimoniului național, precum Constantin Artachino¹⁵¹, C. I. Stăncescu¹⁵² și Wladimir Hegel¹⁵³. Participarea lui Ion Andreescu la concursuri pentru ocuparea unui post de profesor de desen a fost o altă contribuție a lui Oprea¹⁵⁴. Începând din 1958 și continuând în anii următori, s-a ocupat de societățile artistice din Capitală aducând prețioase lămuriri în acest sens, bazate pe documente depistate în diverse arhive¹⁵⁵. În 1967, și-a adunat aceste studii între copertile unei cărți¹⁵⁶. A publicat și alte culegeri de asemenea materiale, deja editate¹⁵⁷. Învățămintul artistic particular a fost o altă temă pe care a tratat-o, cu acribie științifică¹⁵⁸. O însemnată contribuție a avut în evidențierea primilor cronicari și critici de artă din presa bucureșteană din veacul al XIX-lea¹⁵⁹ continuată cu alte volume despre cronicarii veacului următor, care însă nu fac obiectul acestui studiu. Robace și sânguincios, Petre Oprea a adus reale contribuții la cunoașterea unor aspecte mărunte, mai puțin abordate de colegii cu statut privilegiat prin angajamentul pe perioadă nedeterminată la Institut care erau tentați – sau obligați de strategia conducerii – să se ocupe doar de artiști de primă mărime sau de cercetări fundamentale, prioritare pentru istoriografia națională. Deși a deținut funcții de răspundere (în minister) și de conducere (ajungând până la poziția de director adjunct al Muzeului de Artă al R.S.R.) care implicau o corectă și profundă pregătire ideologică, Oprea a fost rezervat în a-și garnisi lucrările cu

¹⁴³ Carmen Laura Dumitrescu, *Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Mihail Ștefănescu*, în SCIA nr. 2/1965, p. 332-341.

¹⁴⁴ Idem, *Mihail Dan (1836-1885)*, în SCIA nr. 1/1967, p. 121-125.

¹⁴⁵ Idem, *Dimitrie Tronescu (1843-1906)*, în SCIA nr. 1/1968, p. 97-104.

¹⁴⁶ Elena Mateescu, *Theodor Buiuciu (1837-1897)*, în SCIA nr. 2/1966, p. 258-263.

¹⁴⁷ Idem, *Dimitrie Serafim (1862-1931)*, în SCIA nr. 1/1966, p. 124-132.

¹⁴⁸ Idem, *Sculptorul Dimitrie Demetrescu-Mirea (1864-1942)*, în SCIA nr. 1/1969, p. 113-122.

¹⁴⁹ Viorica Andreescu, *Sculpturi de Valbudea și Georgescu redescoperite*, în SCIA nr. 1/1966, p. 132-135.

¹⁵⁰ Petre Oprea, *Contact cu arta, op. cit.*, p. 8.

¹⁵¹ Idem, *Constantin Artachino. Câteva date generale asupra vieții și operei artistului*, în SCIA nr. 3-4/1957, p. 342-351.

¹⁵² Idem, *Date despre C. I. Stăncescu*, în SCIA nr. 2/1961, p. 451-457.

¹⁵³ Idem, *Cu privire la Wladimir Constantin Hegel (1838-1918)*, în SCIA Seria Artă Plastică, nr. 1/1972, p. 128-131.

¹⁵⁴ Idem, *Concursurile lui I. Andreescu pentru ocuparea unei catedre de desen și caligrafie (1870-1871)*, în SCIA nr. 2/1959, p. 266-268.

¹⁵⁵ Idem, *Două societăți artistice bucureștene de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut: Societatea Amicilor bellelor arte și Cercul Artistic Literar Intim-Club*, în SCIA nr. 1/1958, p. 271-275; Idem, *Societatea „Cercul artistic” și rolul ei în mișcarea artistică de la finele secolului trecut*, în SCIA nr. 1/1959, p. 238-242; Idem, *Ileana – Societate pentru răspândirea gustului artistic din România (1897-1899)*, în SCIA nr. 2/1960, p. 202-207; Idem, *Barbu Brezianu, Cu privire la Salonul „Artiștilor Independenți”*, în SCIA nr. 1/1964, p. 134-144.

¹⁵⁶ Idem, *Societăți artistice bucureștene*, București, 1967.

¹⁵⁷ Idem, *Scrieri despre arta românească*, Ed. Litera, București 1971; Idem, *Repere în arta românească (secolele al XIX-lea și al XX-lea)*, Ed. Maiko, București, 1999.

¹⁵⁸ Idem, *Note asupra învățământului artistic particular la București în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea*, în SCIA nr. 1/1969, p. 135-137.

¹⁵⁹ Idem, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, București, 1980.

învățăturile marxist-leniniste. Notele sale memorialistice sunt, de asemenea, utile pentru reconstituirea atmosferei dintr-o perioadă dificilă a cercetării de specialitate.

O cercetătoare profund îndoctrinată, de care colegii se temeau și se fereau¹⁶⁰, a fost Lelia Rudașcu. Trecerea ei prin institut a fost de scurtă durată, doar în primii ani de existență a acestuia, pentru că a decedat în funcție. Ca alți angajați, s-a ocupat și ea de Grigorescu și i s-a publicat, postum, un articol în al doilea număr al revistei SCIA din 1954¹⁶¹, iar anul următor, a apărut o monografie a artistului, scrisă de ea¹⁶².

Un istoric de artă interesat sincer de secolul al XIX-lea dar care nu s-a putut afirma în cadrul Institutului din cauza efemerei sale activități în sânul colectivului¹⁶³ a fost Marin Nicolau-Golfin (Fig. 14). Încă din 1939 el își publicase lucrarea de licență despre Barbu Iscovescu,¹⁶⁴ pe care și-o susținuse la Universitate cu Alexandru Busuioceanu. Devenit asistentul lui Oprescu la Catedra de Istoria Artei de la Facultate (1948-1954), a fost aproape concomitent și angajat al Institutului, la Secția de Artă Feudală, între iunie 1951 și decembrie 1953¹⁶⁵ fiind inclus în diverse proiecte alături de ceilalți cercetători (fișarea monumentelor religioase, deplasări pe teren). În perioada angajării nu a publicat vreun material în revista Institutului. Ulterior a avut o lungă activitate didactică la Liceul de Arte Plastice „N. Tonitza” din București (1965-1978) unde a deținut catedra de istoria artei – și unde l-a avut profesor semnatarul acestor rânduri. În acea perioadă, a elaborat două manuale de istoria artei pentru uz liceal¹⁶⁶ în care secolului al XIX-lea european și românesc îi consacră o mare parte din economia lucrării, precum și o primă monografie Amedeo Preziosi¹⁶⁷ (teza sa de doctorat), amendabilă în lumina cercetărilor ulterioare.



Fig. 14. Marin Nicolae-Golfin, colecția A.S. Ionescu.

¹⁶⁰ Idem, *Două perioade din istoriografia artei românești...* op. cit., p. 107.

¹⁶¹ Lelia Rudașcu, *Contribuții la cercetarea perioadei de formație a lui Nicolae Grigorescu*, în SCIA nr. 3-4/1954, p. 97-104.

¹⁶² Idem, *Nicolae Grigorescu*, ESPLA, București, 1955.

¹⁶³ Petre Oprea, *Contact cu arta*, op. cit., p. 31, 32; Idem, *Două perioade...*, op. cit., p. 120.

¹⁶⁴ Marin Nicolau, *Pictura în Muntenia la începutul secolului XIX. Barbu Iscovescu 1816-1854*, Ed. Cultura Poporului, București, 1939.

¹⁶⁵ Arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității, Fond Rețea, dosar RO45417, f. 58 – ne exprimăm și pe această cale recunoștința față de studioasa tânără colegă, drd. Ioana Apostol, pentru furnizarea acestei informații.

¹⁶⁶ Marin Nicolau-Golfin, *Istoria Artei*, București, 1967, vol. I-II.

¹⁶⁷ Idem, *Amedeo Preziosi*, București, 1976.

În 1986, Gheorghe Cosma (Fig. 15) publica o carte despre pictura istorică națională¹⁶⁸ pe care a împănă-o cu aserțiuni corecte politic, deși această opțiune era anacronică deoarece perioada impozițiilor ideologice marxist-leniniste era demult trecută. Este drept că studiul său acoperea o perioadă foarte lungă, începând din epoca veche, medievală, trecând prin secolul al XIX-lea și ajungând până în actualitate, cu artiștii dedicați portretelor prezidențiale la zi, cu „vizite de lucru” și „omagii” conducătorului iubit. Autorul aprecia că pictorii anilor 80-90 ai secolului XX erau direct urmași ai înaintașilor din secolul XIX, totul formulat în termeni bombastici amintind de lecții de învățământ politic: „Continuând tradițiile progresiste ale pictorilor revoluționari de la 1848, ale operei patriotice a lui Theodor Aman și Nicolae Grigorescu, militanți pentru unitate și independență națională, artiștii contemporani au reluat pictura istorică din optica umanistă a epocii noastre, având o înțelegere mai adâncită asupra rolului social al maselor în evoluția și definirea caracterului specific al civilizației și spiritualității românești. Se poate spune că artiștii de azi contribuie la reconstituirea unei imagini mai complexe și mai sugestive a biografiei istorice a poporului nostru. În lumina relației tradiție-contemporaneitate, pe calea eposului plastic, se relevă cu și mai multă pregnanță verigile filonului de continuitate, trăsăturile de permanență ale conștiinței naționale, promovarea idealurilor patriotice și prețuirea marilor fapte eroice ale strămoșilor. Reintrarea picturii istorice în fluxul artei contemporane a repus problema modalităților de expresie, a racordării limbajului cu spiritul înnoitor specific romantismului revoluționar al epocii noastre. (...) Așadar, în procesul de revalorificare a tradițiilor în spiritul ideilor umaniste, militante, ale contemporaneității, s-a pus în egală măsură și problema modalităților ei de expresie, a adoptării unui limbaj modern, expresiv, cu forță de potențare a ideii, care să depășească viziunea ilustrativă, narativă, expozitivă”¹⁶⁹.



Fig. 15. Gheorghe Gaston Cosma, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

După moartea profesorului G. Oprescu, la 13 august 1969, interesul pentru studiul artei secolului al XIX-lea s-a diminuat până la discreta sa dispariție din tematica de plan a cercetătorilor. Subiectul a intrat într-un con de umbră după 1980. Doar colaboratorii direcți ai fondatorului – Niculescu, Enescu, Bogdan – și-au continuat, programatic, temele demarate în perioada de început a Institutului, ducându-le la perfecțiune.

¹⁶⁸ Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, București, 1986.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 89-90.

Generațiile tinere, sosite în Institut după dispariția profesorului, nu au mai fost atrase de mișcarea artistică a secolului anterior și și-au axat interesul pe mișcarea de avangardă, pe creația plastică interbelică și contemporană sau pe probleme de teorie, critică și estetică.

Au existat doar două excepții cu rezultate de dimensiuni diferite: Marius Tătaru (Fig. 16) a abordat, în câteva studii publicate în anuarul de limbă străină al Institutului, o temă din Transilvania secolului al XIX-lea¹⁷⁰, iar Mihai Ispir (Fig. 17), care deși își alesese arhitectura medievală ca subiect al preocupărilor curente, a dat la iveală un valoros volum despre clasicism în arta românească¹⁷¹ închizând astfel un cerc familial pe care îl conturase mătușa sa, Lucia Dracopol-Ispir, în anii 40, cu titlul asemănător, limitat însă la artă plastică¹⁷². Beneficiind de o documentare în Statele Unite ale Americii, Ispir a făcut o recompensantă cercetare în arhiva Academiei de belle-arte din Philadelphia, căutând urmele trecerii pe acolo a lui Carol Storck în intervalul 1876-1880 și a semnat o interesantă contribuție lămuritoare pentru deslușirea biografiei acestui valoros sculptor bucureștean¹⁷³. Nici unul dintre autori nu și-a mai politizat lucrarea, deoarece perioada critică a impozițiilor ideologice trecuse.



Fig. 16. Marius Tătaru, colecția Ioana Vlasu.



Fig. 17. Mihai Ispir, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Corifeii cercetării artei și artiștilor din secolul al XIX-lea au folosit, fără excepție, o metodă diacronică de studiu a fenomenului local. Sincronismul părea că nu există pentru ei. Exceptându-i pe Niculescu, Bogdan și, în oarecare măsură, Pavel într-un studiu deja menținut¹⁷⁴, contextualizarea lipsea aproape în totalitate. Mediul local sau internațional în care se formaseră artiștii noștri era ignorat cu desăvârșire. Maeștrii cu care studiaseră unii dintre artiștii de frunte – Aman, Grigorescu în scurtul interval cât urmasse Școala de Belle-Arte din Paris, G. D. Mirea, Ion Georgescu – erau menționați în treacăt, fără a fi comentată contribuția acestora la patrimoniul plasticii țării lor și la calitățile care-i aduseseră la conducerea acelor catedre¹⁷⁵. În oricare dintre monografiile dedicate artiștilor mai sus-menționați, indiferent de extinderea lor, a fost evitată

¹⁷⁰ Marius Tătaru, *Art et histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIXe siècle*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome XVII/1980, p. 47-81, tome XVIII/1981, p. 67-109; Idem, *Échos romantiques tardifs dans la peinture de Fritz Schullerus*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art” tome XXIII/1986, p. 67-78.

¹⁷¹ Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984.

¹⁷² Lucia Dracopol-Ispir, *Clasicismul în pictura românească*, București, 1939.

¹⁷³ Mihai Ispir, *Carol Storck at the Pennsylvania Academy of the Five Arts*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, tome XXIII/1983, p. 57-65.

¹⁷⁴ Vezi nota 58.

¹⁷⁵ În monografia *Theodor Aman*, Bogdan acordă doar 11 rânduri lui Michel Martin Drolling și lui François Edouard Pico, maeștrii tânărului pictor oltean (cf. Radu Bogdan, *Theodor Aman*, op. cit., p. 20).

abordarea sincronică. Un sinopsis, plasat la începutul sau la finele lucrărilor, ar fi fost cât se poate de util pentru a oferi cititorului cadrul de afirmare și de evoluție a celui monografiat. Ceea ce prima în paragraful sau în capitolul introductiv era contextul social și politic românesc în care ei își creaseră opera, mod prin care autorii își demonstrau atașamentul la ideologia marxist-leninistă și, astfel, se asigurau că lucrarea lor va trece de furcile caudine ale vigilentei cenzuri comuniste. În anii 60, cercetătorii tratau izolat fenomenul artistic local sau opera artistului ales fără plasare în contextul european al creativității plastice, de parcă România nu s-ar fi aflat în Europa și ar fi fost o entitate statală singulară în lume. Acesta era un mijloc de a evita comparațiile și a depista sursele de inspirație, evidențiind astfel totala originalitate a plasticienilor români. Și, la fel, pentru a eluda o analiză a condițiilor sociale și politice din spațiul european care ar fi putut deveni deranjante pentru omnipotentul și omniprezentul vecin de la răsărit care, pe lângă alte aspecte ale vieții românești postbelice, urmărea și diriguia, cu mare strictețe, după standardele sovietice, mișcarea cultural-artistică a țării. Spre pildă, Bogdan nu dă aproape nici un amănunt despre Războiul Crimeii, terminat cu înfrângerea umilitoare a Rusiei – eveniment major european în urma căruia Aman s-a evidențiat în mediul parizian ca primul artist ce a ilustrat o bătălie între trupele țarului și acelea ale sultanului, la Oltenița – escamotând comentariile personale prin inserarea unei note în care face referiri la monografia „marelui istoric sovietic E. Tarlé”¹⁷⁶. Nici operele cu subiecte militare și scene de luptă, deloc neglijabile, executate de artist în timpul vizitei în Crimeea, sub imperiul observațiilor pe linia frontului, la Sevastopol¹⁷⁷, nu sunt decât menționate, în treacăt, fără vreo analiză.



Fig. 18. Cartea de vizită G. Oprescu.

În vreme ce unii istorici de artă din anii '50 doreau să se evidențieze prin folosirea, din abundență, a învățăturilor calșicilor marxism-leninismului în scrierile lor ajungând chiar la alterarea adevărului istoric prin interpretarea cu părtinire a documentelor de arhivă, alții au știut să se ferească de această contaminare și să se ocupe exclusiv de revelarea faptului istoric autentic al momentului în care a creat plasticianul de care se ocupau, fără a-l mistifica sau edulcora. Studiarea operei artiștilor din secolul al XIX-lea a fost întreprinsă sistematic și programatic de cercetătorii din secolul al XX-lea ai Institutului, cu mai multă sau mai puțină acribie științifică. Din păcate, majoritatea s-au orientat către vârfurile ierarhiei artistice naționale – Grigorescu, Aman, Andreescu, Luchian, Henția, Georgescu, Paciurea, Storck – și prea puțin și-au afectat timpul studiului general al mișcării artistice, ca un tot unitar. Exceptând sinteza, destul de limitativă și selectivă, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* din 1957-1958 și, peste 20 de ani, a celor două volume dedicate artei medievale și premoderne¹⁷⁸ urmând a fi redactat al treilea tom rezervat secolului al XIX-lea care nu a mai apărut vreodată,

¹⁷⁶ Radu Bogdan, *Theodor Aman, op. cit.*, p. 119, nota 32.

¹⁷⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună*, București, 2001, p. 128-158.

¹⁷⁸ George Oprescu (coordonator), *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1968, vol. I; Virgil Vătășianu, Florentina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Muzicescu, Dumitru Năstase, Radu Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, *Istoria Artelor Plastice în România*, București, 1970, vol. II.

cercetătorii secolului XX nu au putut împlini dezideratele de început ale Institutului de a elabora lucrări fundamentale. Învățământul artistic instituționalizat nu a fost abordat decât într-un extins studiu colectiv, coordonat de Oprescu, rezumat doar la anii fondării, 1860 la Iași și 1864 la București.¹⁷⁹

A trebuit așteptat cel de-al treilea deceniu al secolului al XXI-lea pentru a vedea adunată în solvă scrisă, în două masive tomuri, sinteza definitivă a artei românești¹⁸⁰ – din cele mai vechi timpuri până în contemporaneitate, cu importante capitole dedicate fenomenului artistic din secolul al XIX-lea – datorată unor noi generații de cercetători selectați din toată țara, dintre care un însemnat număr activează la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Astfel a fost împlinit, peste timp, visul fondatorului acestei importante și necesare instituții, profesorul și academicianul G. Oprescu.

¹⁷⁹ Acad. Gh. Oprescu și colaboratorii, *Crearea școlilor de arte frumoase în Țările Române*, în „Buletin științific. Secțiunea de știința limbii, literatură și arte”, tom I, nr. 1-2/ianuarie-iunie 1951, p. 1-16.

¹⁸⁰ Acad. Răzvan Theodorescu, Acad. Marius Porumb (coordonatori), *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*, Ed. Academiei Române & Ed. Mega, București și Cluj, 2018.