

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 11 (55) 2021

### Sumar

CONSTANTIN I. CIOBANU,	Iconografia Sfântului Gherasim de la Iordan în pictura murală românească .....	7
RON TYLER (Fort Worth, Texas),	The Role of the Exploration Artist: Louis Choris and the Kotzebue Expedition, 1815–1818 .....	43
CĂLIN DEMETRESCU (Paris),	L'ameublement du marquis de Seignelay : un aperçu virtuel .....	77
STEVE YATES (Bernalillo Country, N.M.),	László Moholy-Nagy: Photographic Research in the Modern Era .....	91
CORINA TEACĂ,	Câteva observații pe marginea operei lui Pieter Bruegel cel Bătrân (c.1525–1569) .....	105
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Silvan și caricatura politică (1989–1999) .....	109

#### NOTE ȘI DOCUMENTE

MIHAI SORIN RĂDULESCU,	Genealogia unui istoric de artă: Sorin Ullea .....	143
VIRGINIA BARBU,	Barbu Brezianu, mondenul traducător al <i>Kalevaledi</i> .....	155

#### CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția <i>Soul of a Place – Prince Eugen and the Landscape</i> , Prins Eugens Waldmarsundde, Stockholm, 14 nov. 2020 – 28 febr.2021 (Adrian-Silvan Ionescu).....	165
Expoziția <i>Fereastra de la parter. In memoriam Juliana Fabritius Dancu</i> , Muzeul Țăranului Român, 3 nov. – 1 dec.2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	171
Expoziția <i>Spirituality in Watercolour – Ligia Podorean-Ekström</i> , Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, 6 oct. 2021 – 20 ian. 2022 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	173
Expoziția <i>Liselotte Watkins Italien</i> , Millesgården Museum, Stockholm, 3 sept. – 21 nov. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	179
Expoziția <i>Pălăria: accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic</i> , Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, 23 sept. – 30 nov. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	183

Expoziția <i>Nordens Paris NK: s Franska damskrädderi 1902–1966/ Paris of the North. NK's French Couture Atelier 1902–1966</i> , Nordiska Museet, Stockholm, 17 sept. 2021 – 18 sept. 2022 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	189
Expoziția <i>Silvan, istoric în imagini al epocii sale</i> , Muzeul Național Cotroceni, 29 Oct. – 4 dec. 2021 (Adela Mara) .....	198
Expoziția <i>Oscar Han (1891–1976)</i> , Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 28 mai – 12 sept. 2021 (Corina Teacă) .....	203
Expoziția <i>Gabriela și Ion Drăghici. Iubesc marea</i> , Muzeul de Artă Constanța, 7–30 mai 2021 (Eduard Andrei) .....	205
Expoziția <i>Jacques Callot și cercul său. Între manierism și baroc</i> , București, Biblioteca Academiei Române, 22 apr. – 28 mai 2021 (Eduard Andrei) .....	209
A 23-a Adunare Generală a RIHA ( The International Association of Research Institutes in the History of Art), 28 oct. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	214
A 39-a ediție a Conferinței anuale ORACLE la București, 3–5 nov. 2021 (Marian Țuțui) .....	215
Un premiu binemeritat .....	219
Distincții binemeritate .....	220

## RECENZII

<i>In Honorem – Răzvan Theodorescu</i> (Luminița Gliga) .....	223
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Baluri în România modernă, 1790–1920</i> (Adela Mara) .....	225
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Baluri în România modernă 1790–1920</i> (Virginia Barbu) .....	227
ADRIAN-SILVAN IONESCU (coord.), <i>SILVAN – istoric în imagini al epocii sale</i> (Aurelian Stroe) .....	229
BOGDAN IORGA, <i>Valahii din oastea lui Napoleon/ Les valaques de l'armée de Napoléon</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....	232
FLORICA CRUCERU, ALICE DINCULESCU, <i>Istorici și critici de artă români, 1800–1980</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....	237
IOANA VLASIU, IOAN ȘULEA, CORA FODOR (coord.), <i>Tonitza. Imagini ale copilăriei</i> (Corina Teacă, Ramona Caramelea) .....	241
MEGAN BRANDOW-FALLER (ed.), <i>Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood 1700–Present</i> (Ramona Caramelea) .....	243
ELENA OLARIU, LIGIA MACOVEI, <i>Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie</i> (Virginia Barbu) .....	246
DEBORAH ASCHER BARNSTONE, <i>Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33</i> (Simion Câlția) .....	250
DE LIBRIS (VB, ASI) .....	253
DESPRE AUTORI .....	257
ABREVIERI .....	261

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 11 (55) 2021

### Sommaire

CONSTANTIN I. CIOBANU,	L'iconographie de St. Gerasimus de Jordan dans la peinture murale roumaine .....	7
RON TYLER (Fort Worth, Texas),	The Role of the Exploration Artist: Louis Choris and the Kotzebue Expedition, 1815–1818 .....	43
CĂLIN DEMETRESCU (Paris),	L'ameublement du marquis de Seignelay : un aperçu virtuel .....	77
STEVE YATE (Bernalillo Country, N.M.),	László Moholy-Nagy: Photographic Research in the Modern Era .....	91
CORINA TEACĂ,	Quelques observations à propos de l'œuvre de Pierre Bruegel le Vieux (env.1525–1569) .....	105
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Silvan et la caricature politique (1989–1999) .....	109

#### NOTES ET DOCUMENTS

MIHAI SORIN RĂDULESCU,	La généalogie d'un historien de l'art : Sorin Ullea .....	143
VIRGINIA BARBU,	Barbu Brezianu, traducteur mondain de <i>Kalevala</i> .....	155

#### CHRONIQUE ET LA VIE SCIENTIFIQUE

L'exposition <i>Soul of a Place – Prince Eugen and the Landscape</i> , Prins Eugens Waldmarsundde, Stockholm, 14 nov. 2020 – 28 febr.2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	165
L'exposition <i>Fereastra de la parter. In memoriam Juliana Fabritius Dancu</i> (La fenêtre du rez-de-chaussée. In memoriam Juliana Fabritius Dancu), Muzeul Țăranului Român, 3 nov. – 1 dec. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	171
L'exposition <i>Spirituality in Watercolour – Ligia Podorean-Ekström</i> , Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, 6 oct. 2021 – 20 ian.2022 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	173
L'exposition <i>Liselotte Watkins Italien</i> , Millesgården Museum, Stockholm, 3 sept. – 21 nov. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	179
L'exposition <i>Pălăria: accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic</i> (Le chapeau: accessoire, élégance et message dans le ville de Brașov de l'entre-deux-guerres), Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, 23 sept. – 30 nov. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	183
Expoziția <i>Nordens Paris NK: s Franska damskrädderi 1902–1966/ Paris of the North. NK's French Couture Atelier 1902–1966</i> , Nordiska Museet, Stockholm, 17 sept. 2021 – 18 sept. 2022 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	189

L'exposition <i>Silvan, istoric în imagini al epocii sale</i> (Silvan, historien en images de son époque), Muzeul Național Cotroceni, 29 Oct. – 4 dec. 2021 (Adela Mara) .....	198
L'exposition <i>Oscar Han (1891–1976)</i> , Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 28 mai – 12 sept. 2021 (Corina Teacă) .....	203
L'exposition <i>Gabriela și Ion Drăghici. Iubesc marea</i> (J'aime la mer), Muzeul de Artă Constanța, 7–30 mai 2021 (Eduard Andrei) .....	205
L'exposition <i>Jacques Callot și cercul său. De la manierism la baroc</i> (Jacques Callot et son cercle. Du maniérisme au baroque), București, Biblioteca Academiei Române, 22 apr. – 28 mai 2021 (Eduard Andrei) .....	209
La 23 <sup>e</sup> Assemblée Générale RIHA (The International Association of Research Institutes in the History of Art), 28 oct. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	214
La 39 <sup>e</sup> édition de la Conférence annuelle ORACLE, 3–5 nov. 2021 (Marian Țuțui) .....	215
Un prix bien mérité.....	219
Distinctions bien méritées .....	220

## COMPTES RENDUS

<i>In Honorem – Răzvan Theodorescu</i> (Luminița Gliga) .....	223
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Baluri în România modernă, 1790–1920/Bals dans la Roumanie moderne, 1790–1920</i> (Adela Mara) .....	225
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Baluri în România modernă 1790–1920/ Bals dans la Roumanie moderne, 1790–1920</i> (Virginia Barbu) .....	227
ADRIAN-SILVAN IONESCU (coord.), <i>SILVAN – istoric în imagini al epocii sale/SILVAN – Historien en images de son époque</i> (Aurelian Stroe).....	229
BOGDAN IORGA, <i>Valahii din oastea lui Napoleon/Les valaques de l'armée de Napoléon</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....	232
FLORICA CRUCERU, ALICE DINCULESCU, <i>Istorici și critici de artă români, 1800–1980/Historiens et critiques d'art roumains, 1800–1980</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....	237
IOANA VLASIU, IOAN ȘULEA, CORA FODOR (coord.), <i>Tonitza. Imagini ale copilăriei/Tonitza. Images de l'enfance</i> (Corina Teacă, Ramona Caramelea) .....	241
MEGAN BRANDOW-FALLER (ed.), <i>Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood 1700–Present</i> (Ramona Caramelea).....	243
ELENA OLARIU, LIGIA MACOVEI, <i>Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie/Entre sensoriel et intellectuel. Entre couleur et ligne</i> (Virginia Barbu).....	246
DEBORAH ASCHER BARNSTONE, <i>Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33</i> (Simion Câlția).....	250
DE LIBRIS (VB, ASI) .....	253
SUR LES AUTEURS .....	257
ABRÉVIATIONS .....	261

# STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

## ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 11 (55), 2021

### Summary

CONSTANTIN I. CIOBANU,	Iconography of Saint Gerasimus of the Jordan in Romanian mural painting .....	7
RON TYLER (Fort Worth, Texas),	The Role of the Exploration Artist: Louis Choris and the Kotzebue Expedition, 1815–1818 .....	43
CĂLIN DEMETRESCU (Paris),	L'ameublement du marquis de Seignelay : un aperçu virtuel .....	77
STEVE YATES (Bernalillo Country, N.M.),	László Moholy-Nagy: Photographic Research in the Modern Era .....	91
CORINA TEACĂ,	Some remarks on the work of Pieter Bruegel the Elder (approx. 1525–1569) .....	105
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Silvan and the Political Caricature (1989–1999) .....	109

### NOTES AND DOCUMENTS

MIHAI SORIN RĂDULESCU,	The Genealogy of an Art Historian: Sorin Ullea .....	143
VIRGINIA BARBU,	Barbu Brezianu, Society Translator of <i>Kalevala</i> .....	155

### CHRONICLE AND SCIENTIFIC LIFE

Exhibition <i>Soul of a Place – Prince Eugen and the Landscape</i> , Prins Eugens Waldmarsundde, Stockholm, November 14, 2020 – February, 28, 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	165
Ground Floor Window Exhibition. <i>In memoriam Fabritius Dancu</i> , Museum of the Romanian Peasant, November, 3 – December, 1, 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	171
Exhibition <i>Spirituality in Watercolour – Ligia Podorean-Ekström</i> , Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, October, 6, 2021 – January, 20, 2022 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	173
Exhibition <i>Liselotte Watkins Italien</i> , Millesgården Museum, Stockholm, September, 3 – November, 21, 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	179
Exhibition: The Hat, an Accessory, Elegance and Message in Interwar Brașov, Brașov Museum of Urban Civilization, September, 21 – November, 30, 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	183
Exhibition <i>Nordens Paris NK: s Franska damskrädderi 1902–1966/ Paris of the North. NK's French Couture Atelier 1902–1966</i> , Nordiska Museet, Stockholm, 17 sept. 2021 – 18 sept. 2022 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	189

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 11 (55), p. 1–262, București, 2021

Exhibition Silvan, Visual Historian of his Time, Cotroceni National Museum, October, 29 – December, 4, 2021 (Adela Mara) .....	198
Exhibition <i>Oscar Han (1891–1976), Art Collections Museum</i> , Bucharest, May, 28 – September, 12, 2021 (Corina Teacă).....	203
Exhibition <i>Gabriela and Ion Drăghici. I Love the Sea, Constanța Art Museum</i> , May 7–30, 2021 (Eduard Andrei) .....	205
Exhibition <i>Jacques Callot and His Coterie. From Mannerism to Baroque</i> , Bucharest, Library of the Romanian Academy, Bucharest, April, 22 – May, 28, 2021 (Eduard Andrei) .....	209
The 23 <sup>rd</sup> RIHA Online Meeting, 28 oct. 2021 (Adrian-Silvan Ionescu) .....	214
The 39 <sup>th</sup> ORACLE conference in Bucharest, 3–5 nov. 2021 (Marian Țuțui) .....	215
A Well-Deserved Award .....	219
Well-Deserved Distinctions .....	220

## REVIEWS

<i>In Honorem – Răzvan Theodorescu (Luminița Gliga)</i> .....	223
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Balls in Modern Romania, 1790–1920</i> (Adela Mara) .....	225
ADRIAN-SILVAN IONESCU, <i>Balls in Modern Romania, 1790–1920</i> (Virginia Barbu) .....	227
ADRIAN-SILVAN IONESCU (coord.), <i>SILVAN, Visual Historian of His Time</i> (Aurelian Stroe) .....	229
BOGDAN IORGA, <i>Les valaques de l'armée de Napoléon / Walachians of Napoleon's Army</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....	232
FLORICA CRUCERU, ALICE DINCULESCU, <i>Romanian Art Historians and Critics, 1800–1980</i> (Adrian-Silvan Ionescu) .....	237
IOANA VLASIU, IOAN ȘULEA, CORA FODOR (editors), <i>Tonitza. Images of Childhood</i> (Corina Teacă, Ramona Caramelia) .....	241
MEGAN BRANDOW-FALLER (ed.), <i>Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood 1700–Present</i> (Ramona Caramelia) .....	243
ELENA OLARIU, LIGIA MACOVEI, <i>Between Sensory and Intellectual / Between Color and Streak</i> (Virginia Barbu) .....	246
DEBORAH ASCHER BARNSTONE, <i>Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33</i> (Simion Câlția) .....	250
DE LIBRIS (VB, ASI) .....	253
ABOUT THE AUTHORS.....	257
ABBREVIATIONS.....	261

# ICONOGRAFIA SFÂNTULUI GHERASIM DE LA IORDAN ÎN PICTURA MURALĂ ROMÂNEASCĂ

de CONSTANTIN I. CIOBANU

## The Iconography of Saint Gerasimus of the Jordan in Romanian murals

**Abstract:** St. Gerasimus of the Jordan – founder of the monasteries in Palestine – died on March 5, 475 AD. The Latin and Syrian calendars honor his memory on March 5. In most Greek calendars the saint is mentioned on March 4, but there are certain calendars – related to the status of Studios Monastery – where his commemoration takes place on March 20. This article presents a brief overview of the evolution of St. Gerasimus iconography over the centuries, from the first known image, preserved in the mural painting of St. Anthony's monastery in Novgorod, to the examples of some of the seventeenth-century icons or some illustrated manuscripts from the eighteenth century. A special role is given to the description of the scenes contains *The Story of St. Gerasimus' lion* preserved in the Moldavian mural paintings of the 16th century. This story is inspired by one of the chapters of John Moschus' *The Spiritual Meadow* and has many similarities with *The Story of St. Jerome and the Lion*. The frescoes of the Humor and Voroneț monasteries have preserved the Slavonic inscriptions, thanks to which we can today reconstruct the contents of the mural cycles dedicated to this story.

**Keywords:** Frescoes of the 16th century, Humor Monastery, John Moschus, Moldavian murals, St. Gerasimus, *The Spiritual Meadow*, *The Story of St. Gerasimus' lion*, *The Story of St. Jerome and the Lion*, Voroneț Monastery.

## Hagiografia

*Viața Sfântului Gherasim* (Biblioteca Hagiographica Graeca, N 693) a fost scrisă în secolul al VI-lea. Alcătuitorul acestei hagiografii s-a folosit de mărturiile discipolilor sfântului, inclusiv de cele ale cuviosului Chiriac Sihastrul (în care este amintită premoniția Sf. Gherasim referitoare la moartea Sf. Eftimie cel Mare). În opinia mai veche a lui A. I. Papadopoulo-Kerameus, autor al *Vieții sfântului* este Chiril din Skitopolis. Bizantinologul francez Henri Grégoire a negat însă această atribuire ca nefondată. Din punctul lui de vedere *Viața Sf. Gherasim* este doar o compilație din operele lui Chiril din Skitopolis și din *Limonariul* lui Ioan Moshu. În afară de această *Viață* – considerată canonică – a sfântului, s-au mai păstrat încă două *hagiografii* anonime (Biblioteca Hagiographica Graeca, N 694 și 696c), o *Viață* însoțită de descrierea minunilor înfăptuite de sfânt și atribuită lui Cosma Retorul (Biblioteca Hagiographica Graeca, N 695), precum și un *Cuvânt de omagiere* consacrat sfântului și atribuit lui Constantin Acropolitul (Biblioteca Hagiographica Graeca, N 696).

Date disparate din *Viața Sfântului Gherasim* se mai găsesc în *Viețile* sfinților Eftimie cel Mare și Chiriac Sihastrul, scrise de deja amintitul Chiril din Skitopolis. În *Limonariul* lui Ioan Moshu (mort în anul 619 d. Hr.) este reprodusă *povestirea* despre vindecarea leului de către sfânt. Episodul cu leul, devenit după vindecare docil ca un câine și ascultător la toate ordinele sfântului, este prezentat ca un exemplu al supunerii faunei din Rai lui Adam înainte de ziua păcatului original. Însuși Ioan Moshu, la sfârșitul capitolului respectiv al *Limonariului* (numit „Leul și avva Gherasim”) scrie – referitor la acest subiect – următoarele: „Aceasta s-a întâmplat nu pentru că leul avea suflet cugetător, ci pentru că Dumnezeu a vrut să arate că slăvește pe cei care-l slăvesc pe El nu numai în timpul vieții lor, ci și după moarte și ca să arate cât erau de supuse lui Adam animalele înainte de călcarea poruncii și de alungarea din desfătarea Raiului”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ioan Moshu, *Limonariul sau Livada Duhovnicească*, Alba Iulia, 2014, p. 130.

Exegeții au interpretat pe parcursul secolelor domesticirea leului în două feluri: „Aici poate fi vorba de domesticirea propriu-zisă a unui animal sălbatic, fapt menit să sublinieze sfințenia cuviosului, care îl face pe leu să își depășească firea de animal prădător, expresie a transfigurării naturii prin lucrarea dumnezeiască. Pe de altă parte însă, poate fi vorba despre o istorisire într-o cheie metaforică, frecvent folosită în Biserica primelor veacuri și ușor accesibilă creștinilor de atunci. În această cheie, domesticirea leului poate fi interpretată ca o domesticire și supunere a patimilor (adeseori asemănate în literatura ascetică cu niște „fiare sălbatice”) și la o transfigurare (metanoia) a omului prin pocăință, prin nevoințele trupești și lucrarea celor duhovnicești. Ambele interpretări sunt potrivite pentru a ilustra viața cuviosului Gherasim”<sup>2</sup>.

Simbolic este și numele Iordan, dat de sfânt leului. Aici pare a fi o aluzie destul de transparentă la botezul Domnului, care a avut loc în râul Iordan, iar însăși actul acordării unui astfel de nume animalului poate fi privit ca un eventual „botez spiritual”.

Gherasim de la Iordan a murit pe data de 5 martie a anului 475 după Hristos. În calendarele latine<sup>3</sup> și siriace<sup>4</sup> data de 5 martie este ziua în care este cinstită memoria sfântului. În majoritatea calendarelor grecești<sup>5</sup> sfântul este pomenit pe data de 4 martie. În unele calendare bizantine, comemorarea sfântului Gherasim este plasată și pe data de 20 martie. Aceasta este o particularitate a scrierilor hagiografice legate de statutul mănăstirii Studion<sup>6</sup>. Odată cu răspândirea în lumea ortodoxă a *Tipicului de la Ierusalim*<sup>7</sup> s-a încetățenit sărbătorirea Sf. Gherasim pe data de 4 martie (vezi manuscrisul *Sinait. gr. 1096* din secolul al XII-lea). Această dată figurează și în calendarele bisericești contemporane.

Povestirea despre leul Sf. Gherasim a căpătat o largă răspândire în scrierile slavone după traducerea *Limonariului* lui Ioan Moshu. Ea a intrat în *Patericul Sinait*<sup>8</sup>, tradus pe teritoriul actualei Bulgariei în secolul al X-lea după Hristos. Ulterior, această povestire a „ilustrat” ziua de 4 martie din cadrul cuprinsului așa-numitului *Prolog neversificat* compus în Rusia la începutul secolului al XII-lea. Traducerea slavonă a povestirii lui Ioan Moshu s-a oglindit și în componența *Prologului în versuri*, unde ilustra data de 20 martie.

Cel mai vechi manuscris conținând canonul sfântului (glasul al 8-lea), care urmează povestirii referitoare la leul Sf. Gherasim, este o *Mineie* din secolul al XIII-lea, aflată actualmente la Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Federației Ruse<sup>9</sup> (РГАДА, Tip. Nr. 106, fol. 66r-67v).

În Rusia, de la sfârșitul secolului al XV-lea, Sf. Gerasim de la Iordan începe să fie confundat cu Fericitul Ieronim din Stridon. Astfel, în celebra Biblie a lui Ghenadie<sup>10</sup>, paternitatea Sf. Gherasim este atribuită prefetelor – scrise în realitate de Ieronim – la cărțile *Paralipomena*, *Ezdra*, *Neemia*, *Tobit*, *Judit*, *Macabeilor* și *Înțelepciunea lui Solomon*. Confundarea celor doi a fost cauzată, probabil, de apropierea fonetică a numelor lor (Gerasimus – Jeronimus ; Gérasim – Jérôme) și de unele trăsături biografice comune : atât Gherasim cât și Ieronim și-au petrecut o parte din viață în Palestina, ambii au înființat acolo mănăstiri (la Bethleem – Ieronim, pe râul Iordan – Gherasim), ambii au fost „vindecători” de lei (să ne amintim aici de celebra gravură a lui Albrecht Dürer în care este reprezentat Sf. Ieronim cu leul la picioare). Astăzi este greu de precizat cui i-a aparținut inițial această confuzie: unii o atribuie traducătorului Bibliei Veniamin, iar alții – însuși comanditarului, arhiepiscopului de Novgorod Ghenadie<sup>11</sup> și ajutorului său în problemele legate de traducerea și transcrierea Bibliei, diacului Gherasim Popovka<sup>12</sup>.

<sup>2</sup> Vezi: [https://ro.orthodoxwiki.org/Gherasim\\_de\\_la\\_Iordan#cite\\_note-2](https://ro.orthodoxwiki.org/Gherasim_de_la_Iordan#cite_note-2)

<sup>3</sup> *Martirologiul Roman*, editat la 1583, dar bazat pe textul mai vechi al *Martirologiului lui Usuard*, compus între anii 845–850 și terminat la anul 865 d. Hr..

<sup>4</sup> *Martirologiul lui Rabban Sliba* din secolul al XIII-lea.

<sup>5</sup> Vezi: *SynCP = Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano* / Ed. H. Delehay. Bruxelles, 1902 (in *Propylaeum ad Acta SS Nov.*), col. 507–508, *Tipicul de la Ierusalim* ș. a.

<sup>6</sup> Vezi: *Tipicul Everghetinos* din prima jumătate a secolului al XII-lea = *Tipicul lui Timotei* pentru Mănăstirea Maicii Domnului Everghetis (anii 1054–70; revizuit în 1098–1118).

<sup>7</sup> *Tipicul de la Ierusalim = Tipicul ctitoricesc (monahal) al Mănăstirii Sf. Sava de lângă Ierusalim* (după anul 1100); aici este vorba de manuscrisele *Codex Sinaiticus nr. 1096* (secolul al XII-lea), dar și de *Codex Sinaiticus nr. 1097* (anul 1214). Nu este vorba de tipicul liturgic care, mai târziu, a fost tipărit la Muntele Athos în 1545 și – într-o variantă îmbunătățită – în 1577, dar și la Veneția în anii 1525, 1545 și 1738, și care a apărut și în traducere românească, la Iași, în anul 1816, fiind tradus după varianta slavonă apărută la Moscova în 1690.

<sup>8</sup> Cel mai vechi manuscris al acestui pateric, de izvod vechi rus, datează din secolul al XI-lea și se află la Muzeul de Stat de Istorie a Federației Ruse din Moscova, la cota *Sin. Nr. 551*.

<sup>9</sup> Vezi: Arhiva de Stat a Actelor Vechi a Federației Ruse (rus.: РГАДА), Tip. Nr. 106, fol. 66r-67v.

<sup>10</sup> Ghenadie Gonozov sau Gonzov (primul sfert al secolului al XV-lea – 4 decembrie 1505) a fost arhiepiscop de Novgorod din 1484 și până în 1504. A murit în 1505 la mănăstirea Ciudov din Moscova.

<sup>11</sup> Vezi nota precedentă.

<sup>12</sup> Referitor la Gherasim Popovka vezi: *Православная энциклопедия*, T. XI, Москва, 2006, p. 181–182.

## Iconografia

Până în secolul al XII-lea în arta bizantină imaginile Sf. Gherasim nu sunt atestate. Unii cercetători leagă acest fapt de pasajul din *Viața Sf. Evtimie*<sup>13</sup> (scrisă de Chiril din Skitopolis) în care este amintită erezia lui Gherasim de la râul Iordan, – erezie care a avut însă un caracter vremelnic<sup>14</sup>. Ulterior, virtuțile monahale ale acestui sfânt au prevalat și Gherasim a început să fie venerat drept unul dintre „stâlpii” monahismului palestinian.



Fig. 1. Medalion cu imaginea-bust al Sfântului Gherasim. Frescă din 1125. Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Sfântul Antonie. Novgorod.

<sup>13</sup> Vezi pasajul din *Viața Sfântului Evtimie cel Mare*: „Împărăteasa Eudoxia nu a fost singura pe care Sfântul Evtimie a avut norocul s-o aducă înapoi, la adevărata credință. A mai existat și un anahoret de foarte înaltă virtute, numit Gherasim... „ Cf. : <http://viedessaints.free.fr/vds/euthymeLeGrand.html>

<sup>14</sup> În acea vreme, viața bisericească era tulburată de tensiunile iscate între creștinii ortodocși și adepții lui Dioscor I, papă-patriarh al Alexandriei (444–451), și Eutihie (mort în jurul anului 454), arhimandrit al unei mănăstiri din Constantinopol, care susțineau învățătura monofizită despre Hristos. În anul 451, când împărații Marcian (450–457) și Pulcheria au convocat Sinodul Ecumenic de la Calcedon, doctrina monofizită a fost condamnată ca eretică. O parte a creștinilor din Orient, în special din Siria și Egipt au continuat însă să-i urmeze pe monofiziți, ceea ce a dus la o ruptură a Bisericii din Orient. Potrivit „Viații Sf. Eftimie cel Mare” scrisă de Sf. Chiril al Ierusalimului, cuviosul Gherasim s-a lăsat o vreme înșelat de învățătura eretică a monofiziților. Însă, având obiceiul să meargă adânc în pustie, în locul numit Ruva, l-a întâlnit odată pe Sf. Eftimie cel Mare, care i-a arătat greșeala învățăturii lui Eutihie și l-a îndrumat să se întoarcă la dreapta credință. Cuviosul Gherasim, văzându-și greșeala, s-a pocăit, devenind un înfocat susținător al învățăturii de la Calcedon.

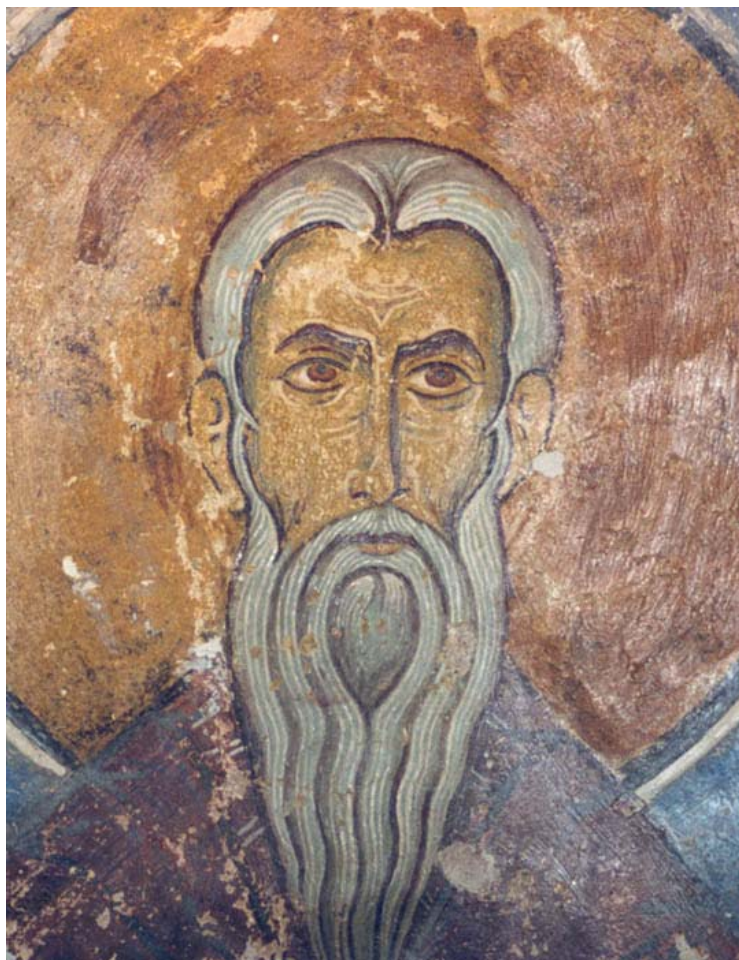


Fig. 2. a) Pictor Apsevd Theodor: Sfântul Gherasim. Frescă din 1183.  
Altarul Enklistra. Mănăstirea Sf. Neofit de lângă orașul Paphos (insula Cipru).  
b) Pictor Apsevd Theodor: Sfântul Gherasim cu sfinții Efrem Sirul și Chiriak. Fresce ale altarului Enklistra.  
Mănăstirea Sf. Neofit de lângă orașul Paphos (insula Cipru).

Cea mai timpurie imagine a Sf. Gherasim provine din Rusia. Aici, la Novgorod, pe intradosul nordic al arcei absidei centrale a catedralei Nașterea Maicii Domnului a mănăstirii Antoniev<sup>15</sup> s-a păstrat un medalion datat din anul 1125 după Hristos cu imaginea-bust a sfântului (Fig. 1). Pe intradosul sudic, pândit medalionului amintit – avem zugrăvit un alt medalion, cu chipul Sf. Hariton Mărturisitorul – alt ascet originar din Asia Mică, dar mort în Palestina, la Lavra Faran. În monumentele bizantine propriu-zise, Sf. Gherasim are un chip similar celui atestat la Novgorod: cu barbă ascuțită de lungime medie și divizată în două şuvițe alipite, îmbrăcat în straie monahale (chiton și pelerină), cu capul descoperit. Așa îl descoperim în frescele datate din anul 1183 a absidei altarului Enklisteri de la mănăstirea Sf. Neofit, aflată la 15 km de orașul Paphos, în insula Cipru<sup>16</sup>. Aici, cunoscutul pictor Apsevd Theodor l-a reprezentat pe Gherasim (Fig. 2a) alături de sfântul Efrem Sirul, mort în 373 la Edessa, și de sfântul Chiriak, anahoret din Palestina, mort în 556 (Fig. 2b). La mănăstirea Sf. Theotist de lângă Ierusalim (sfârșitul secolului XII) îl găsim pe Sf. Gherasim zugrăvit alături de Sf. Sava cel Sfințit<sup>17</sup>. După cum vedem toți sfinții pictați în apropierea lui Gherasim aparțin categoriei asceților palestinieni.



Fig. 3. Sfântul Gherasim. Frescă.  
Biserica Sf. Gheorghe din Staro-Nagoričano (Macedonia). Anii 1317–1318.

Imaginile Sf. Gherasim din secolele XIII–XVI repetă în mare măsură formulele elaborate în secolul al XII-lea, în special pe cele de la mănăstirea cipriotă a Sf. Neofit: ascetul este reprezentat până la brâu, filactera este înfășurată, în apropiere sunt reprezentați alți asceți din arealul palestinian. Aceasta este soluția

<sup>15</sup> Vezi: Лев И. Лифшиц, Владимир Д. Сарабянов, Татьяна Ю. Царевская, *Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI - I-я четверть XII в.*, СПб., 2004. Раздел 2 [Описание живописи]. p. 597–600.

<sup>16</sup> Vezi: Cyril Mango and Ernest J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, dans: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 20, (1966), p. 170, il. 78.

<sup>17</sup> Gustav Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Frankfurter Forschungen zur Kunst)*. Berlin, 1988. p. 187–191.

artistică pe care o capătă imaginea sfântului din picturile murale situate în colțul de sud-vest al catedralei din Timotesubani<sup>18</sup> (Georgia, anii 1205-1215). În nartexul catoliconului mănăstirii Mileseva<sup>19</sup>, zugrăvit în jurul anului 1228, Sf. Gherasim este reprezentat în același registru cu cuvioșii palestinieni Ilarion cel Mare, Theotist al Palestinei și Teodosie Chinoviarhul (începătorul vieții de obște)<sup>20</sup>. În pictura din anii 1317–1318 a diaconiconului bisericii Sf. Gheorghe de la Staro-Nagorićano (Macedonia) imaginile Sf. Gherasim (Fig. 3) și a Sf. Hariton Mărturisitorul sunt direct învecinate<sup>21</sup>.

Găsim imaginea sfântului și în decorul pictat în jurul anului 1319 al mănăstirii Hilandar de la Muntele Athos<sup>22</sup>. La mănăstirea Sf. Ioan Înaintemergătorul din Seres<sup>23</sup> (Grecia), zugrăvită în intervalul 1333–1345 chipul sfântului este reprezentat alături de chipurile lui Macarie al Alexandriei, a lui Macarie Egipteanul, Sisoe, Ioan Colov și Macarie Romanul. Din 1533 datează imaginea Sf. Gherasim de la biserica Sf. Panaghia Raviotissa din Kastoria<sup>24</sup> (Fig. 4a). Aici sfântul ține o filacteră desfășurată și se află în vecinătatea imediată a Sf. Euthimie cel Mare (Fig. 4b).

În ciclurile calendaristice ortodoxe Gherasim de la Iordan este reprezentat fie solitar, fie în compania leului vindecător de sfânt. Astfel, în Menologul zugrăvit în jurul anului 1320 (în tehnica frescei) de la biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Gračanica<sup>25</sup> (regiunea Cosovo și Metohia) sfântul apare pictat până la brâu, în medalion (Fig. 5), iar în Menologul zugrăvit în intervalul 1334–1343 la mănăstirea Treskaveț<sup>26</sup> (Macedonia) – același sfânt apare în toată statura.

De trei ori este reprezentat Sf. Gherasim în ilustrațiile Manuscrisului Greco-Georgian al așa-numitei *Cărți de modele athonite* de secol XV, publicate integral în anul 1998 la Moscova, la editura „Indrik” de către Lilia Evseeva<sup>27</sup> (acest manuscris se află actualmente în colecția Bibliotecii Naționale a Federației Ruse din Sankt-Petersburg, fondul în limbi străine, Miscel. O.I.58). Astfel, la fol. 47r sfântul este reprezentat frontal, în toată statura, fiind îmbrăcat în sutană verde și pelerină roșie; la fol. 48r – el este înscris într-un medalion și reprezentat bust, îmbrăcat într-o pelerină cafenie (Fig. 6a), iar la fol. 102v – același sfânt apare în compania leului, situați ambii în partea stângă a unei miniaturi dreptunghiulare (Fig. 6b) ce mai conține imaginile Sf. Conon, a Mucenicilor din Amoreia și ale cărei texte – spre deosebire de primele două miniaturi cu imaginea lui Gherasim – sunt ortografiate în limba georgiană. În opinia prof. Lilia Evseeva aceasta *Carte de modele* este singurul exemplu de Menolog-manuscris în care Sf. Gherasim apare în compania leului. Celelalte Menologuri în care apar imaginile sfântului și ale animalului țin de domeniul picturii murale, al icoanei sau al cărților de zugrăvie rusești (a așa-numitelor podlinnikuri).

La începutul secolului al XIV-lea apar primele imagini ale ciclului vieții Sf. Gherasim de la Iordan. Aceste imagini sunt inspirate de capitolul 107 „Leul și avva Gherasim” din „Limonariul” lui Ioan Moshu, – capitol, care în diverse redacții a intrat în culegerile bizantine sau slavone, inclusiv – într-o formă abreviată – și în textul „Patericului Sinai”.

Cel mai timpuriu ciclu pictat al vieții Sf. Gherasim îl reprezintă picturile murale din anii 1309–1319 de la biserica Sf. Nicolae Orphanos din Tessaloniki<sup>28</sup> (Grecia). Acolo acest ciclu ocupă peretele de nord al părții sudice a nartexului. Compoziția este situată în două registre (dar fără dungă orizontală de divizare!) și trebuie lecturată de la stânga spre dreapta. În scenele registrului superior (Fig. 7) îl putem vedea pe Sf. Gherasim scoțând ghimpele din laba leului, pe leu ducându-l de căpăstru pe măgar la adăpat, furtul măgarului de către hoții călătorind pe cămile. Din registrul inferior s-au păstrat partea superioară a figurii Sf. Gherasim dojenind leul (sfântul credea că leul a mâncat măgarul!) și scena atacării hoților de către leu și eliberării măgarului. Un

<sup>18</sup> Екатерина Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси, 1980. Pl. XLV.

<sup>19</sup> Svetlana Tomeković, *Notes sur saint Gerasime dans l'art byzantin*, în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985, T. 21, p. 283 și fig. 2.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 280 și fig. 3.

<sup>22</sup> Vojislav J. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, în *Actes du XII<sup>e</sup> congrès international des études byzantines*, III, Beograd, 1964, p. 78.

<sup>23</sup> Ανδρέας Ευγρόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*. Θεσσαλονίκη, 1973. p. 13–15 și Pl. 9–11;

<sup>24</sup> Στυλιανός Πελεκανίδης, *Καστοριά. Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι*, Θεσσαλονίκη 1953, Tab. 227a.

<sup>25</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 6. Rom, Freiburg, Basel und Wien, 1974, col. 393.

<sup>26</sup> Павле Мијовић (Pavle Mijović), *Менолог : историјско-уметничка истраживања / Ménologe : Recherches iconographiques*, Beograd, 1973, fig. 150.

<sup>27</sup> Acest manuscris se află actualmente în colecția Bibliotecii Naționale a Federației Ruse din Sankt-Petersburg, fondul în limbi străine, Miscel. O.I.58. Cf. : Лилия М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV века*, Москва, 1998, p. 199, p. 201 și p. 281.

<sup>28</sup> Ανδρέας Ευγρόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, 'Αθήναι 1964, il. 119–122.

conținut similar au și cele câteva scene din viața Sf. Gherasim pictate în al treilea sfert al secolului al XIV-lea în capela de nord-est a bisericii rupestre din satul Ivanovo<sup>29</sup>, Bugaria (Fig. 8).



Fig. 4. a) Sfântul Gherasim. Frescă. Biserica Panaghia Raviotissa din Kastoria. Anul 1333.  
b) Sfântul Gherasim și Sfântul Euthimie cel Mare. Frescă. Biserica Panaghia Raviotissa din Kastoria.

<sup>29</sup> Elka Bakalova, *Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo*, în : *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985. T. 21. p. 105–122, fig. 3–5, 7–8.



Fig. 5. Medalion cu imaginea Sfântului Gherasim. Menologul pictat în tehnica frescei la Biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Gračanica (Kosovo și Metohia). Cca.1320.

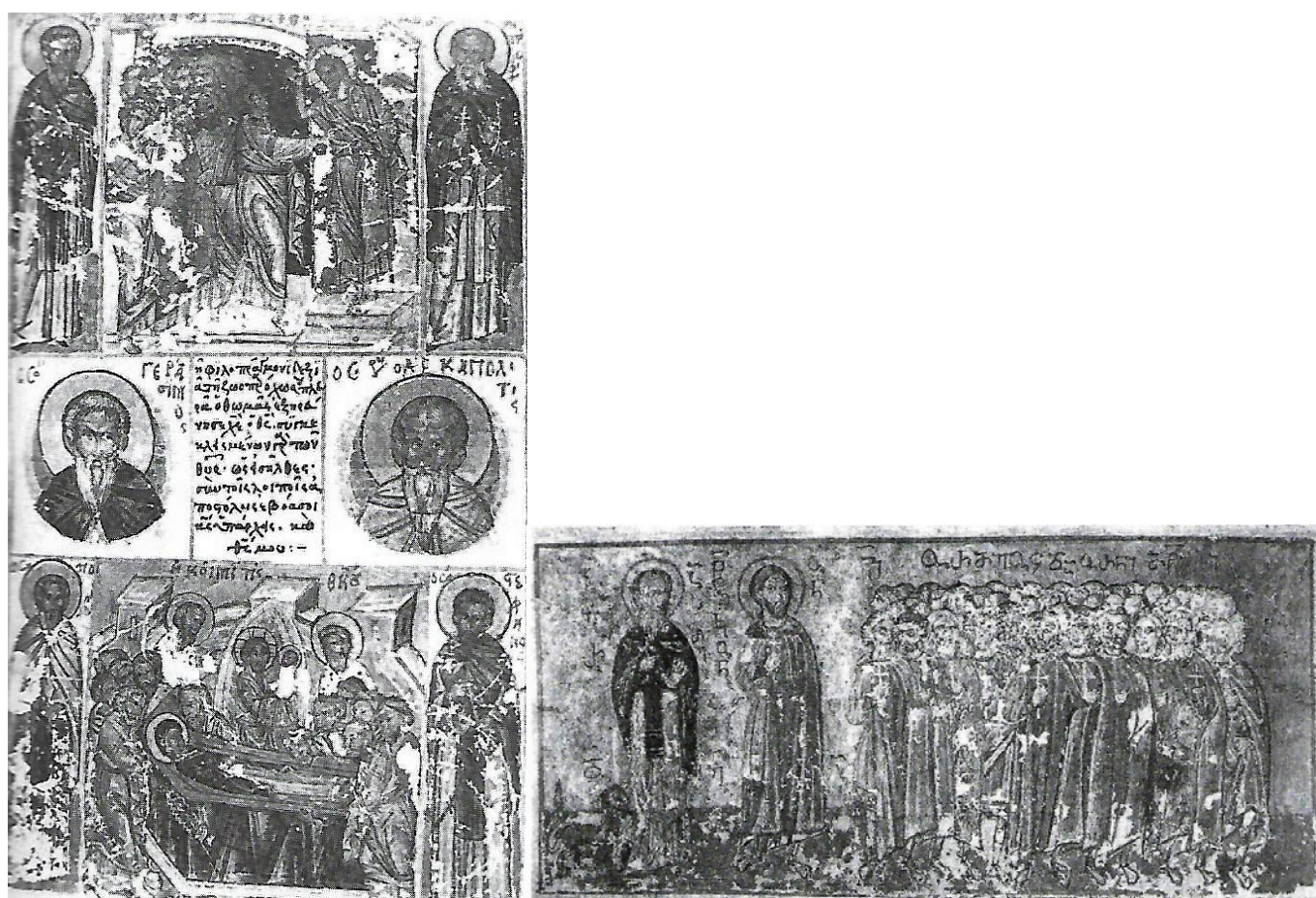


Fig. 6. a) Chipul Sfântului Gherasim înscris în medalion. Manuscrisul greco-georgian al așa-numitei *Cărți athonite de modele* din secolul al XV-lea. Pagina 48r.  
b) Sfântul Gherasim, sfântul Conon și mucenicii Amoreei. Vignetă dreptunghiulară din așa-numita *Carte athonită de modele* din secolul al XV-lea. Pagina 102v.

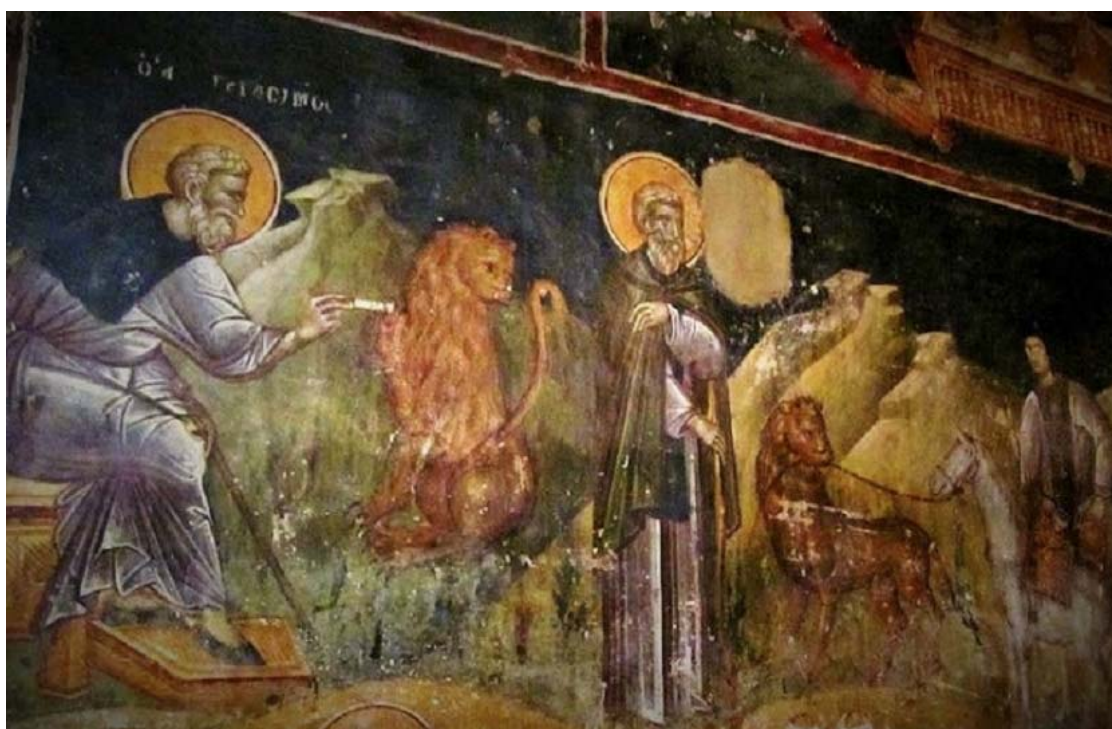


Fig. 7. Ciclul *Viața Sfântului Gherasim*. Picturi murale datate între 1309 și 1319 de la Biserica Sfântul Nicolae Orphanos din Tessaloniki (Grecia).



Fig. 8. Scene din *Viața Sfântului Gherasim*. Capela de nord-est a bisericii rupestre din satul Ivanovo, Bulgaria. Al treilea sfert al secolului al XIV-lea.

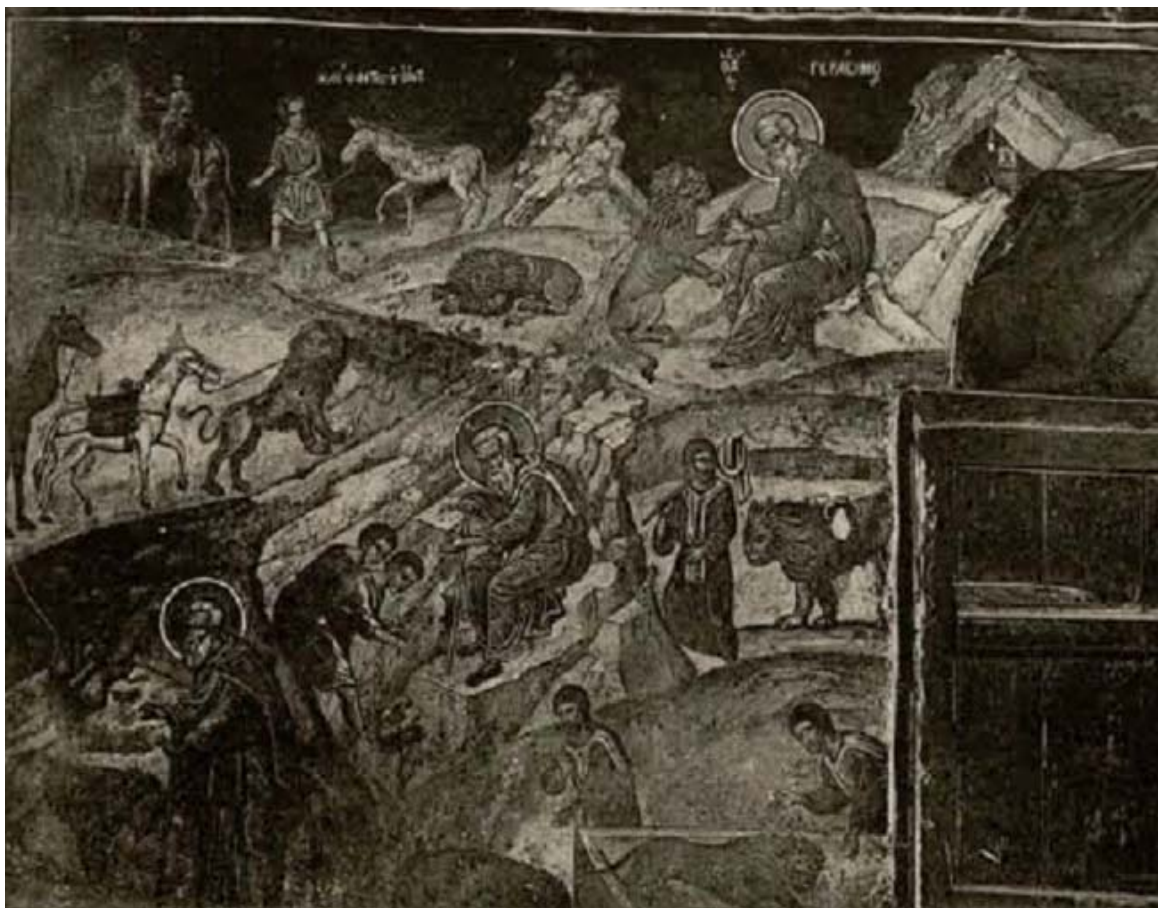


Fig. 9. Scene din *Viața Sfântului Gherasim*. Decorul peretelui de vest al trapezei Marii Lavre athonite. Picturi din 1512.

Scene din *Viața Sf. Gherasim*, pictate în jurul anului 1512, se regăsesc și în decorul trapezei Marii Lavre Athonite<sup>30</sup>. Judecând după frescele reproduse de Gabriel Millet în cartea sa *Monuments de l'Athos* (rom. *Monumentele de la Athos*), ciclul hagiografic al sfântului este prezentat în detaliu (Fig. 9).

În menologul pictat de la biserica Sfinților Apostoli (actualmente a Mântuitorului) a Patriarhiei din Pec<sup>31</sup>, frescele din anul 1561 ni-l prezintă pe Sf. Gherasim șezând pe un sarcofag și extrăgând ghimpele din laba leului.

În Rusia, scena cu extragerea ghimpelui din laba leului a devenit populară în secolele XVI–XVII, dar merită a fi precizat faptul că epoca apariției acestei compoziții este cu mult mai veche : descoperim scena menționată deja în anul 1161 în frescele Catedralei Schimbarea la Față a mănăstirii Evfrosinievsk din Poloțk<sup>32</sup> (Fig. 10) și în anul 1359, în relieful sculptat al așa-numitei Cruci din Liudogoșcensk<sup>33</sup> (Fig. 11).

Pe peretele de nord al bisericii Nașterea Maicii Domnului de la mănăstirea Terapont, frescele lui Dionisie, Teodosie și Vladimir zugrăvite în anul 1502 ni-l prezintă pe Sf. Gherasim în picioare, alături de figura, pe jumătate ștearsă, a leului vindecat de sfânt<sup>34</sup> (Fig. 12).

Din prima jumătate a aceluiași secol XIV datează și celebra icoană cu scena extragerii ghimpelui, aflată actualmente la Ierusalim, la biserica Sf. Constantin<sup>35</sup> (Fig. 13).

<sup>30</sup> Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927, pl. 140, fig. 2.

<sup>31</sup> *Православная энциклопедия*, Т. XI, Москва, 2006, p. 168, col. 3.

<sup>32</sup> A se vedea site-ul web

[http://spas-monastery.by/the\\_architectural\\_complex\\_of\\_the\\_monastery/saviour\\_transfiguration\\_church/articles\\_1.php](http://spas-monastery.by/the_architectural_complex_of_the_monastery/saviour_transfiguration_church/articles_1.php)

<sup>33</sup> Анна В. Рындина, *Деревянная скульптура в новгородском храме. Людогощенский крест 1359–1360 годов*, în: *Искусство христианского мира. Сборник статей*. Выпуск 4. — Москва, 2000, p. 225–245.

<sup>34</sup> A se vedea site-ul web <http://www.dionisy.com/rus/museum/118/270/index.shtml>

<sup>35</sup> A se vedea site-ul web [https://newphoenix.ru/clubs/88\\_svjatoi-prepodobnyi-gerasim-iordanskii-289101.html](https://newphoenix.ru/clubs/88_svjatoi-prepodobnyi-gerasim-iordanskii-289101.html) ou le site <http://iconkuznetsov.ru/index.php?sid=1066>



Fig. 10. Sfântul Gherasim extrăgând spinul din laba leului.  
Catedrala Schimbarea la Față a Domnului a Mănăstirii Efrosinievsk din Poloțk. Frescă din 1161.



Fig. 11. Sfântul Gherasim extrăgând spinul din laba leului.  
Așa-numita Cruce Liudogoșcensk. Relief sculptat în anul 1359.



Fig. 12. Maestrul Dionisie și fiii săi Teodosie și Vladimir: Sfântul Gherasim.  
Frescă din 1502 de pe peretele de nord al Bisericii Nașterea Maicii Domnului a mănăstirii Therapont (Rusia).



Fig. 13. Extragerea de către Sfântul Gherasim a spinului din laba leului.  
Icoană bizantină din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Biserica Sfântul Constantin din Ierusalim.

Galeria Tretyakov păstrează în fondurile ei alte două valoroase icoane cu scene din viața Sf. Gherasim. Cea mai veche<sup>36</sup> (Fig. 14a) dintre ele este datată din prima jumătate a secolului al XVI-lea și are titlul scris cu litere slavone în partea superioară a imaginii : «Преподобный Герасим, иже на Ердане» (rom. „Cuviosul Gherasim de la Erdan (=Iordan)”). În această icoană – asemenea reliefului de pe Crucea din Liudogoșcensk – vedem scena extragerii ghimpelui din laba leului. În prim-planul imaginii vedem malurile Iordanului, imaginea leului și a sfântului Gherasim, reprezentat șezând într-un jilț aurit. Fundalul acestei scene este ocupat de imaginile unui munte stâncos și a mănăstirii întemeiate de sfânt. Nedispunând de câmpuri laterale, această icoană nu conține alte scene din viața sfântului. Cea de-a doua icoană<sup>37</sup> (Fig. 14b) cu chipul lui Gherasim de la Iordan este din a 2-a jumătate a secolului al XVII-lea și provine din Nordul Rusiei, aparținând stilului așa-numitelor „Scrieri nordice” (rus. „Severnîie pis'mena”). În câmpul central al acestei icoane este reprezentat sfântul în toată statura, binecuvântând cu mâna dreaptă, ținând un rotulus desfășurat în mâna stângă și cu leul la picioare. Pe câmpurile laterale ale acestei icoane – în 12 scene – este relatată istoria leului sfântului Gherasim: 1. Cuviosul Gherasim bandajează leului piciorul 2. ... Leul conduce măgarul 3. Leul îl pierde pe măgarul cuviosului Gherasim 4. Bărbații din Arabia duc măgarul din preajma leului 5. Gherasim îi dă leului pâine și colivă (сочиво) 6. După pierderea măgarului leul se întoarce smerit, privind în jos 7. Recunoscându-și măgarul, leul i-l aduce cuviosului Gherasim 8. Leul îi aduce lui Gherasim măgarul și cămilele 9. (Când) veni cuviosul Izosim (Zosima) la cuviosul Gherasim, leul căzu la picioarele lui 10. Cuviosul Gherasim binecuvântează leul, iar ultimul se îndepărtează de Gherasim 11. (Când) veni leul la Izosim (Zosima) și, nevăzându-l pe cuviosul Gherasim, începu să lăcrimeze 12. (Când) cuviosul Izosim (Zosima) arată locul mormântului cuviosului Gherasim, iar leul căzu pe mormânt, plânse și muri.

<sup>36</sup> Валентина И. Антонова, Надежда Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи. Том второй. XVI – начало XVIII века*, Москва, 1963, cat. 518, p. 126–127 și il. 33;

<sup>37</sup> Ibidem, cat. 1047, p. 501–502.

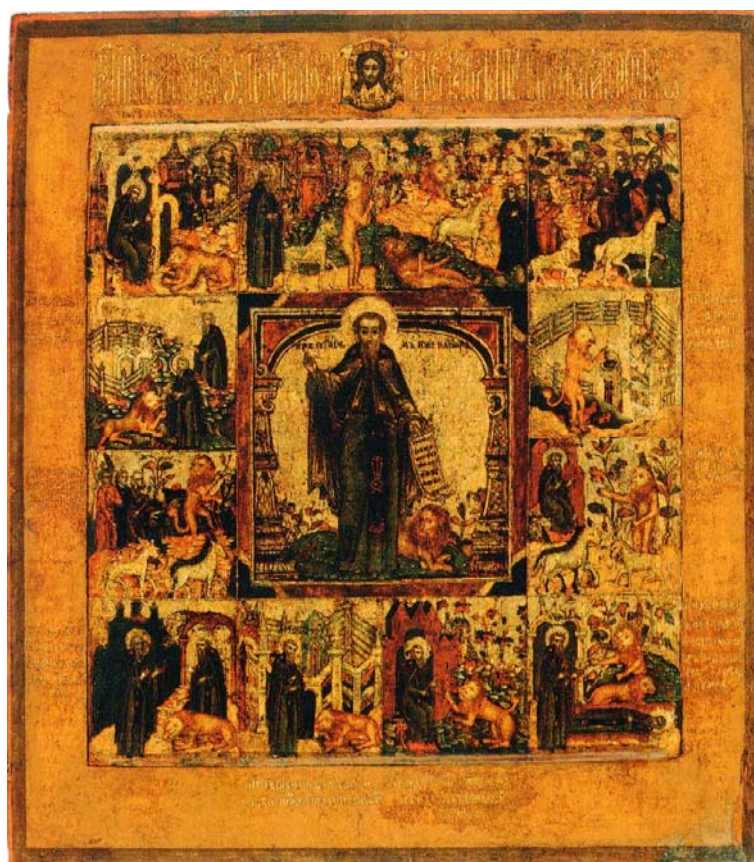


Fig. 14. a) Sfântul Gherasim pe Iordan. Icoană rusă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Atelierul Makarievsk. Transferată în 1929 din Muzeul de icoane I. S. Ostrouhov la Galeria Tretiakov (Moscova, Rusia).  
b) Icoană rusă reprezentând scene din *Viața Sfântului Gherasim*. A doua jumătate a secolului al XVII-lea. Galeria Tretiakov (Moscova, Rusia).



Fig. 15. Sfântul Gherasim. Desen din Podlinnik-ul Stroganov. Începutul secolului al XVII-lea (Rusia).



Fig. 16. Sfântul Gherasim pe malul Iordanului. Icoană rusă de la sfârșitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului al XVIII-lea. Muzeul din Kolomenskoe (Moscova, Rusia).

De la sfârșitul secolului al XVI-lea sau de la începutul secolului al XVII-lea datează Podlinnikul Stroganov, care include imaginea în toată statura a Sf. Gherasim, cu leul la picioare<sup>38</sup> (Fig. 15).

Muzeul din Kolomenskoe (în raza Moscovei) se află în posesia unei interesante icoane de la sfârșitul secolului al XVII-lea – începutul secolului al XVIII-lea cu imaginea mănăstirii fondate pe malurile râului Iordan de către sfântul Gherasim<sup>39</sup> (Fig. 16). Icoana respectivă este de format orizontal și, pe fundalul ocupat de mănăstirea menționată, include trei episoade din hagiografia sfântului. Astfel, în prim-plan este reprezentat sfântul vindecând leul, iar în planul doi, în jumătatea stângă a compoziției, mai apar alte două episoade, anume: „Cuviosul Zosima îi arată leului locul mormântului Sf. Gherasim” și „Leul moare pe mormântul sfântului”. Tot peisajul, cu silueta albă a mănăstirii – de arhitectură tipic rusească –, este foarte departe de topografia autentică a aridelor peisaje palestiniene.

<sup>38</sup> *Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия)*, Москва, 1869, Ziua de 5 martie. Vezi : <https://www.booksite.ru/fulltext/strogan/1.pdf>

<sup>39</sup> Ольга А. Полякова, *Шедевры русской иконописи XVI – XIX веков*, Москва, 1999, cat. nr. 40.



Fig. 17. a) Sfântul Gherasim cu leul. Ilustrație a zilei de 20 martie din Menologul pictat la mănăstirea Tismana. Secolul al XVI-lea (Țara Românească).



Fig. 17. b) Mucenicia Sfântului Conon. Ilustrație a zilei de 5 martie din Menologul pictat la mănăstirea Tismana. Secolul al XVI-lea (Țara Românească).

Din colecția lui Nikolai Petrovici Lihaciov<sup>40</sup> provine un Sbornik (rom.: Culegere), de sfârșit de secol XVII, în componența căruia primele 14 foi sunt ocupate de scrierea *Cuvânt despre sfântul Gherasim și despre leul care l-a slujit*<sup>41</sup>. Această scriere, aflată actualmente în colecția Filialei din Sankt-Petersburg a Institutului de Istorie al Academiei de Științe a Federației Ruse, la cota „Sobranie (= rom. Colecția) Lihaciov, Nr. 638”<sup>42</sup>, este inspirată în mare măsură de textul lui Ioan Moshu. Ea conține 12 miniaturi, realizate în 2–3 culori și care amintesc de genul xilogravurii (și a altor tipuri de imprimări) populare, definite în rusește prin termenul de „lubok”. Deși nu a fost încă publicat, acest *Zbornic* din colecția lui Lihaciov este foarte important, or, el reprezintă singurul exemplu (cunoscut în ziua de azi) de manuscris ilustrat – anterior secolului al XVIII-lea (!) – al uneia din variantele *Povestirii despre Sf. Gherasim de la Iordan*.

Secolele al XVIII-lea și al XIX-lea sunt mai bogate în gravuri ce ilustrează imaginea individuală sau scene din viața sfântului. Astfel, din anul 1714 datează gravurile lui Leontii Bunin<sup>43</sup>, iar din anul 1735 – gravurile lui Ivan Liubețki<sup>44</sup>.

*Erminia* lui Dionisie din Furna<sup>45</sup> și *Podlinnikul* lui Bolșakov – ambele din secolul al XVIII-lea – nu uită să amintească de Sf. Gherasim. Astfel, *Erminia* îl caracterizează pe sfânt drept „bătrân cu barbă deasă”, sărbătorit „pe 4 martie” iar amintitul *Podlinnik* accentuează similitudinile dintre chipul lui Gherasim de la Iordan cu cel al lui Vlasie, episcopul Sevastiei<sup>46</sup>. Textul recomandat de acest *Podlinnik* pentru filacteria sfântului este următorul: „În numele (= în virtutea poruncii) Domnului animalele i se supuneau, după cum i se supuneau și lui Adam”<sup>47</sup>.

În pictura murală din Țările Române imaginea Sf. Gherasim este atestată din secolul al XVI-lea. Nu poate fi însă exclus faptul ca acest sfânt să fi fost reprezentat cu două secole mai devreme, în cadrul Menologului de secol XIV, pictat la catoliconul Mănăstirii Cozia. Din nefericire partea de zugrăveală unde erau reprezentați sfinții comemorați în luna martie este de mult timp distrusă și – în consecință – nu a fost accesibilă cercetătorilor epocii moderne.

La mănăstirile Tismana și Bucovăț, în Țara Românească, chipul Sfântului Gherasim este reprezentat în cadrul Menologurilor pictate. Astfel, la Tismana, în cadrul frescei ce ilustrează data de 20 martie, putem vedea reprezentarea în toată statura a sfântului, cu leul la picioare (Fig. 17a). Cât privește datele de 4 și de 5 martie, ele sunt rezervate – respectiv – imaginii martiriului sfinților Pavel și Iuliana (frescă din care s-a păstrat doar o mică porțiune, în partea dreaptă, cu faldurile veșmintelor sfintei) și imaginii martiriului Sf. Conon (Fig. 17b).

În Menologul de la Bucovăț imaginea Sf. Gherasim ilustrează datele de 5 și de 20 martie. În primul caz (Fig. 18a) sfântul este zugrăvit solitar, fără leu la picioare, binecuvântând cu mâna dreaptă și ținând un rotulus înfășurat în mâna stângă. Imaginea este frontală și-l prezintă pe Gherasim în toată statura. Cea de a doua imagine (Fig. 18b) include doi sfinți și are inscripția slavonă în mare parte erodată. Totuși, Ecaterina Cincheza Buculei a stabilit că aici este vorba de sfinții Nichita Mărturisitorul, episcopul Apoloniei, și de sfântul Gherasim<sup>48</sup>. Ambii sfinți sunt reprezentați în toată statura, ținând rotulus-uri înfășurate. Ca și în cazul precedent – figura leului lipsește. Merită a fi menționată diferența în culoarea vestimentației Sf. Gherasim din cele două imagini: astfel, în fresca corespondentă datei de 5 martie îl vedem pe sfânt îmbrăcat într-o pelerină de un verde pal, pe când în fresca corespondentă datei de 20 martie – într-una cărămiziu-închis.

<sup>40</sup> *Православная энциклопедия* ... , p. 169, col. 1.

<sup>41</sup> Ad litteram : „a lucrat pentru el”; în slavonă: «Слово о святем Герасиме, ему же лев поработа».

<sup>42</sup> În limba rusă: Филиал Института Российской Истории Российской Академии Наук (ФИРИ РАН). Собрание Лихачева. № 638.

<sup>43</sup> *Православная энциклопедия* ... , p. 169, col. 1.

<sup>44</sup> Ibidem, col. 2.

<sup>45</sup> Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 199. Atragem atenția cititorului asupra faptului că în prima traducere franceză a cărții lui Dionisie din Furna, făcută de Dr. Paul Durand, Sf. Gherasim este confundat cu Sf. Ieronim (!). Vezi: Denys de Fourn, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin « Le Guide de la Peinture » par le Dr. Paul Durand*, Paris, 1845, p. 333.

<sup>46</sup> *Подлинник иконописный*, Изд. С. Т. Большакова под ред. А. И. Успенского (Ediția lui S. T. Bolșakov în redacția lui A. I. Uspenski). Москва, 1903, p. 77.

<sup>47</sup> *Православная энциклопедия* ... , p. 169, col. 2.

<sup>48</sup> Vezi : Ecaterina Cincheza-Buculei, *Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăț (XV<sup>e</sup> siècle) : Présence d'un peintre grec ignoré*, în : „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, Tome XXVI, Bucarest, 1990, Pl. II, nr. 117, jour de 20 mars (ziua de 20 martie).



Fig. 18. a) Sfântul Gherasim. Ilustrație a zilei de 5 martie din Menologul pictat la mănăstirea Bucovăț. Secolul al XVI-lea (Țara Românească).

b) Sfântul Gherasim și Sfântul Nichita Mărturisitorul, Episcopul Apolloniei. Ilustrație a zilei de 20 martie din Menologul pictat la mănăstirea Bucovăț. Secolul al XVI-lea (Țara Românească).

În Moldova, cea mai veche reprezentare murală a Sf. Gherasim o găsim în Menologul gropniței de la Dobrovăț (1529), pe peretele de vest (Fig. 19), unde chipul sfântului, cu leul la picioare, ilustrează ziua de 20 martie. Interesantă este inscripția pictată deasupra leului: cuvintele slavone „Zverie emu je porabotu” (rom. „Animalele lui să lucreze...”) – care se citesc bine și azi – indică faptul că aici era ortografiat probabil un text similar jumătății a doua a titlului deja amintitei icoane rusești de secol XVII din colecția mzeului de la Kolomenskoe («Обитель пр[е]подобного Герасима иже на Иордане ему же лев поработа»). Cât privește ziua de 4 martie – aici, la Dobrovăț, ea este consacrată martiriului Sf. Pavel și a surorii sale Iuliana, scena respectivă fiind pictată pe peretele de sud al aceleiași gropnițe.

În Menologul mănăstirii Probota (cca. 1532–1534) inscripția slavonă care indică numele sfântului Gherasim ilustrează în mod corect data de 4 martie. Aici însă s-a produs o ciudată substituție a imaginii unui sfânt, întemeietor de mănăstiri și mort de moarte bună, printr-o scenă de martiriu (Fig. 20), probabil inspirată de martiriul sfinților Pavel și Iuliana, sărbătoriți la aceeași dată. Data de 5 martie la Probota este consacrată Sf. Conon, iar cea de 20 martie – Sf. Teodor (?).

La biserica Sf. Gheorghe a mănăstirii sf. Ioan cel Nou din Suceava (pictura din 1534) datele de 4 și 5 martie sunt ilustrate, respectiv, de martiriul lui Pavel și al Iulianei (Fig. 21a) – pe de o parte – și de mucenicia Sf. Conon, străpuns de suliță (Fig. 21b) – pe de altă parte. Cât privește data de 20 martie, aici ea este ilustrată prin două scene alăturate: în prima – cea din stânga – vedem mucenicia – după cum ne spune textul slavon – a „sfinților părinți” (= a călugărilor) uciși de sarazini la mănăstirea Sf. Sava din Palestina (Fig. 21c); cea de-a doua scenă ni-l prezintă pe Sf. Gherasim, în toată statura, fără leu la picioare, sprijinit într-o cârjă ținută în mâna dreaptă și având palma deschisă a mâinii stângi (Fig. 21d). O imagine similară – oglindită însă simetric – a aceluiași sfânt, *sprijinit în cârjă*, vom găsi și în *Menologul* zugrăvit în anul 1537 la Moldovița, în fresca ce ilustrează aceeași dată calendaristică de 20 martie (Fig. 22).

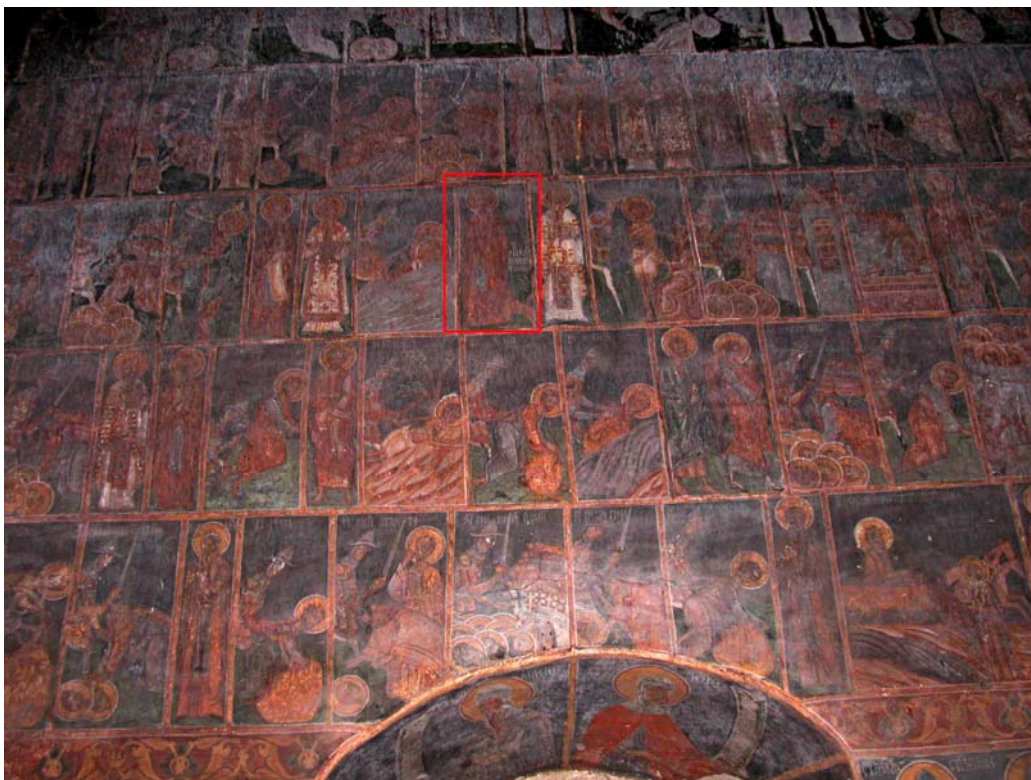


Fig. 19. Sfântul Gherasim. Ilustrație a zilei de 20 martie din Menologul gropniței (peretele de vest) mănăstirii Dobrovăț. Anul 1529 (Moldova).



Fig. 20. Inscripție în limba slavonă indicând numele Sfântului Gherasim și o scenă de martiriu. Ilustrație a zilei de 4 martie din Menologul pictat la mănăstirea Probota. Anii 1532–1534 (Moldova).



Fig. 21. a) Martiriul lui Pavel și al Iulianei. Ilustrație a zilei de 4 martie din Menologul pictat la Biserica Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava. Anul 1534 (Moldova).



Fig. 21. b) Martiriul Sfântului Conon, străpuns de lance. Ilustrație a zilei de 5 martie din Menologul pictat la Biserica Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava. Anul 1534 (Moldova).



Fig. 21. c) Mucenicia „sfînțitor părinți” (= „călugări”) uciși de sarazini la mănăstirea Sfântul Sava din Palestina. Partea stângă a ilustrației zilei de 20 martie din Menologul pictat la Biserica Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava. Anul 1534 (Moldova).



Fig. 21. d) Sfântul Gherasim. Partea dreaptă a ilustrației zilei de 20 martie din Menologul pictat la Biserica Sfântul Gheorghe a Mănăstirii Sfântul Ioan cel Nou din Suceava. Anul 1534 (Moldova).

Biserica mare a mănăstirii Humor păstrează (pe partea interioară a unuia dintre stâlpi și pe intradosul unuia din arcurile exonartexului) două imagini ale Sf. Gherasim, în toată statura, dar fără leu la picioare (Fig. 23 a și b). Textul de pe filacterele ținute de sfânt în aceste două imagini este unul și același; el reproduce în traducere slavonă un binecunoscut citat din colecția tematică a Apoftegmelor părinților pustiei: *Așa cum un copac nu poate să facă roade dacă este mereu mutat, [tot așa nici monahul care se mută dintr-un loc în altul nu poate să săvârșească virtutea]*<sup>49</sup>.

În decorul suprafeței fațadei de vest a stâlpului sud-vestic al exonartexului aceleiași mănăstiri Humor, mai există încă trei imagini, extrem de șterse, ce ilustrează povestirea referitoare la leul vindecat de sfânt (Fig. 24 a și b). Probabil, pe ceilalți stâlpi ai fațadei existau și alte imagini ilustrând această povestire, însă din nefericire pictura și epigrafiile lor este actualmente iremediabil pierdută. Situate una deasupra alteia, cele trei imagini de pe stâlpul sud-vestic reproduc, în ordine descendentă, scenele „Urmarea de către leu a bătrânului Gherasim”, „Recuperarea măgarului și a încă două cămile” și „Moartea leului pe mormântul sfântului”. Deși imaginile ce ilustrează aceste trei scene sunt, practic, completamente erodate, inscripțiile slavone – scrise cu alb pe fundalul cerurilor albastru-închise – ne permit restabilirea conținutului lor. Astfel, textul primei inscripții «ПОДЕННѢСА/И—МИ ЁЛНѢ/ПѢС И ЛѢ — ПОСЛѢДѢЯТИ/СѢ» (rom.

<sup>49</sup> *Patericul Mare, Apoftegmele Părinților Pustiei – Colecția Tematică, Capitolul VII, Diferite povestiri care ne întăresc în răbdare și bărbăție*, Nr. 73, București, Editura Bizantină, 2015, p. 447.

„ÎNDEMNET [DE] EI, ASEMENEA [UNUI] CÂINE, LEUL [L-]A URMAT [PE] BĂTRÂN”) se referă la episodul domesticirii leului de către sfânt ca rezultat al extragerii spinului din laba animalului, textul inscripției a două «Н ѠБРѢТЕ ЛѢЪ ѠСЛА И ПРИКРЕДЕ И СЪ ДКАМѢ Я БЛАДНѢ СТАРЦѢ» (rom. „ȘI REDOBÂNDI LEUL MĂGARUL ȘI-L ADUSE [ÎMPREUNĂ] CU DOUĂ CĂMILE BĂTRÂNULUI”) – la episodul recuperării de către leu și readucerii la mănăstirea întemeiată de sfânt a măgarului (cândva furat de hoți) și a încă două cămile, iar textul «...ГРѢ ГЕРАСИМѢ...ЛѢЪ» (rom. „MORMÂNTUL [LUI] GHERASIM ... LEUL”) – la episodul final al povestirii, unde este descrisă moartea pe mormântul sfântului Gherasim a leului profund îndurerat.

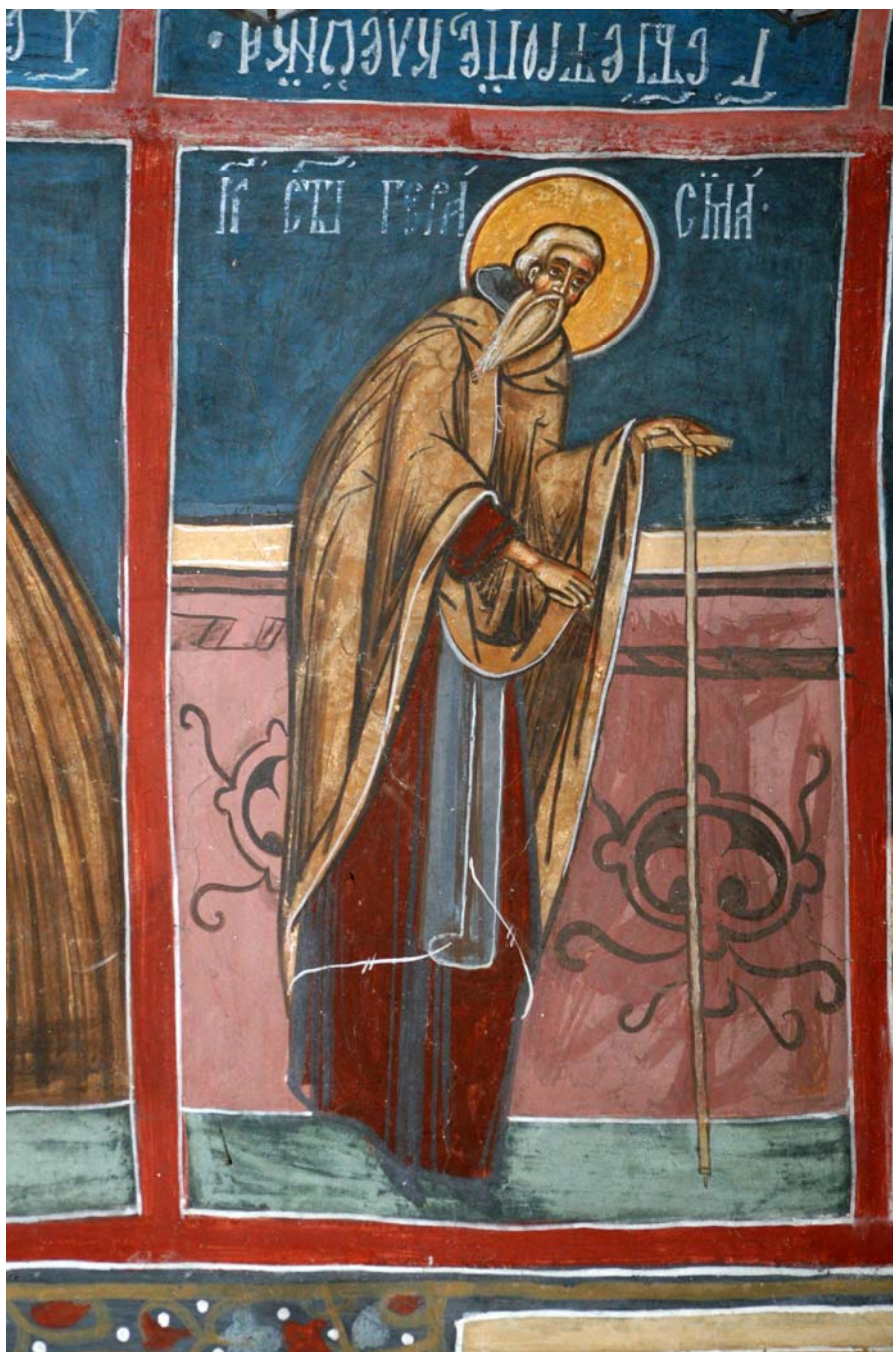


Fig. 22. Sfântul Gherasim.  
Ilustrație a zilei de 20 martie din Menologul pictat la Biserica Buna Vestire a Maicii Domnului a Mănăstirii Moldovița.  
Anul 1537 (Moldova).



Fig. 23. a) Sfântul Gherasim. Frescă a stâlpului exonartexului Bisericii Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Humor. Anul 1535 (Moldova).



Fig. 23. b) Sfântul Gherasim. Fresca pe intradosul unuia din arcurile exonartexului Bisericii Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Humor. Anul 1535 (Moldova).



Fig. 23. c) Textul sulului ținut de Sfântul Gherasim.  
Frescă a stâlpului exonartexului  
Bisericii Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii  
Humor. Anul 1535 (Moldova).



Fig. 24. a) Imagini extrem de șterse ce ilustrează povestea  
leului vindecat de Sfântul Gherasim. Fresce din partea  
superioară a fațadei de vest a stâlpului de sud-vest a  
exonartexului mănăstirii Humor. Anul 1535 (Moldova).



Fig. 24. b) Imagini extrem de șterse ce ilustrează povestea leului  
vindecat de Sfântul Gherasim.  
Fresce din partea centrală a fațadei de vest a stâlpului de sud-vest  
al exonartexului mănăstirii Humor. Anul 1535 (Moldova).



Fig. 25. a) Sfântul Gherasim. Frescă din registrul inferior al fațadei de sud a Bisericii Buna Vestire a Maicii Domnului a Mănăstirii Moldovița. Anul 1537 (Moldova).



Fig. 25. b) Inscripția în limba slavonă ce indică numele Sfântului Gherasim și scena martiriului. Ilustrație a zilei de 4 martie a Menologului pictat la Biserica Buna Vestire a Maicii Domnului a Mănăstirii Moldovița. Anul 1537 (Moldova).



Fig. 25. c) Mucenicia Sfântului Conon. Ilustrație a zilei de 5 martie a Menologului pictat la Biserica Buna Vestire a Maicii Domnului a Mănăstirii Moldovița. Anul 1537 (Moldova).

Pictura exterioară a bisericii mari a mănăstirii Moldovița îl include pe Sf. Gherasim – reprezentat în toată statura, fără leu la picioare, – în rândul anahoreților și cuvioșilor zugrăviți în registrul inferior al fațadei sudice (Fig. 25a). Inscripția de pe filactera sfântului reproduce același citat din „colecția tematică” a *Apoftegmelor părinților deșertului* ca și cel reprodus în imaginile sfântului respectiv din exonartexul de la Humor.

În Menologul pictat al aceleiași biserici de la Moldovița, formula iconografică aplicată pentru ilustrarea zilei de 4 martie repetă în mare măsură formula – prevăzută pentru aceeași dată calendaristică – de la Probota. Și aici numele Sf. Gherasim este asociat unei scene de martiriu (Fig. 25b). Există însă și unele deosebiri. Dacă la Probota figurau trei martiri cu trei capete decapitate, atunci la Moldovița influența exercitată de iconografia martiriului Sf. Pavel și Iuliana este și mai mare: avem aici reprezentați doar doi mucenici – unul din ei fiind bărbat iar celălalt – femeie. Data de 5 martie – la Moldovița – este consacrată martiriului Sf. Conon (Fig. 25c), iar data de 20 martie – figurii solitare a Sf. Gherasim (Fig. 22). Spre deosebire de cazul de la Dobrovăț, unde sfântul comemorat pe 20 martie avea leul la picioare, aici – ca și la biserica Sf. Gheorghe din Suceava – același sfânt Gherasim se sprijină într-o cârjă (posibil, arhierească), iar animalul lipsește.

Din punctul de vedere al formulei iconografice adoptate, Menologul bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț nu se deosebește de cel de la Dobrovăț. În ambele cazuri avem ziua de 4 martie consacrată martiriului sfinților Pavel și Iuliana (Fig. 26a), iar ziua de 20 martie – Sf. Gherasim cu leul la picioare (Fig. 26b). Dar realizarea artistică și gradul de conservare al scenelor respective la cele două mănăstiri diferă substanțial.

Important este faptul că în cazul Voronețului prezența imaginilor Sf. Gherasim nu se rezumă doar la ciclul Menologului. Istoricul de artă român I. D. Ștefănescu<sup>50</sup> a observat că în pictura exterioară a bisericii Sf. Gheorghe, pe fațada nordică, sub ciclul consacrat *Vieții Sf. Antonie*, avem zugrăvit un întreg ciclu, compus din șase scene ce ilustrează *Povestea leului Sf. Gherasim* (Fig. 27). Starea de conservare a picturii acestor scene, erodate substanțial de vânt și de intemperii, este, totuși, superioară celei de la Humor. Inscripțiile slavone, pictate cu alb de var pe fundaluri azurii, se citesc destul de bine și permit identificarea exactă a fiecărui episod al povestirii. Astfel, în scena din extremitatea stângă a registrului (Fig. 28) putem citi textul «(ЗД)Е ЖИТІЕ/СІТТО ГЕРАСИМ (В)СТРѢТЕ ЛЬВЯ КЪ ПУСТІНН НОЦЬАІ ЄМЪ/НОГЪ» (rom. „AICI E VIAȚA SFÂNTULUI GHERASIM: A ÎNTÂLNIT LEUL ÎN PUSTIU ȘI I-A VINDECAT PICIORUL”) care ne indică faptul că în cazul de față este vorba de episodul extragerii de către sfânt a așchiei din laba rănită a leului. Din pictura celei de-a doua scene a ciclului s-au păstrat doar siluetele dealurilor și a munților stâncoși. O crăpătură verticală, astupată cu mortar, divizează imaginea în două părți. Grație inscripției slavone (Fig. 29) «ЗДЕ ПАСАШЕ/ЛЪЕВЪ ЄСЛА НМННШ» (rom. „AICI [CONDUCEA] LEUL MĂGARUL LA PĂSCUT”) putem, totuși, restabili conținutul scenei respective. Cea de-a treia scenă, de asemenea destul de erodată, ne prezintă momentul întoarcerii leului la mănăstire după pierderea măgarului (furat de hoții din Arabia) și a dojenirilor adresate animalului de către Sf. Gherasim, care credea că leul l-a mâncat pe măgar. Inscripția slavonă (Fig. 30) «(З)ДЕ ПРІНДЕ ЛЪЕВЪ Н ЗІУБЫ ЄСЛА Н НАУА ЄГО КАРЯТН ЄТЕЦЬ» (rom. „AICI VENI LEUL CU MĂGARUL PIERDUT ȘI ÎNCEPU SĂ-L PEDEPSEASCĂ PĂRINTELE”) confirmă indubitabil această interpretare. Starea de conservare a celei de a patra scene nu este mai bună, dar grație inscripției slavone (Fig. 31) «ЗДЕ НБКІН УЛЕВЪ/СІТОМУ КЪНН ЄСЛА ДА ЄОБОДѢ ЛЪЕВЪ» (rom. „AICI UN ANUME OM ÎI CUMPĂRĂ SFÂNTULUI UN MĂGAR ȘI SLOBOZI LEUL”) înțelegem că în frescă era reprezentat episodul eliberării leului de către ostașul căruia i se făcu milă de animalul forțat de sfânt să presteze lucrul măgarului pierdut (mai exact: să care apă). În cazul celei de-a cincea scene (Fig. 32a), atât inscripția slavonă (Fig. 32b) «ЗДЕ ЄВРѢТЕ ЛЪЕВЪ НЗГНБЫШЪ/ЄСЛА ПРКЕДЕ ЄГО СЪ КЕБЪДА» (rom. „AICI GĂSI LEUL MĂGARUL PIERDUT ȘI-L ADUSE [ÎMPREUNĂ] CU CĂMILA”), cât și imaginea parțial conservată, confirmă faptul că episodul respectiv al ciclului relatea întoarcerea victorioasă a leului, – ultimul – ținând de căpăstru măgarul recuperat și cămila obținută ca trofeu de la hoții fugari. Ultima – cea de-a șasea scenă a ciclului – ne prezintă episodul morții leului (Fig. 33a). Aici imaginea s-a conservat mai bine, așa că putem distinge silueta lui avva Savatie (în unele variante hagiografice slavone a lui Izosim sau Zosima) care îi arată leului locul mormântului Sf. Gherasim. Textul explicativ slavon (Fig. 33b) «ПРІНДЕ ЛЪЕВЪ КЪ ГРОБЪ/СІТТО ПАДЕ НЯ ГРОБЪ / Н УМРѢ» (rom. „VENI LEUL LA MORMÂNTUL SFÂNTULUI, CĂZU DEASUPRA MORMÂNTULUI ȘI MURI”) anticipează întrucâtva tristul eveniment ce urma să aibă loc pe mormântul sfântului. În final trebuie să spunem că acest ciclu de la Voroneț pare a fi cea mai amplă și detaliată reprezentare a povestirii referitoare la *leul sfântului Gherasim* din toată pictura monumentală și de icoane de pe teritoriul țărilor române.

<sup>50</sup> I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : Nouvelles Recherches, étude iconographique* (texte), Paris, 1929, p. 48.



Fig. 26. a) Mucenicia sfinților Pavel și Iuliana. Ilustrația zilei de 4 martie a Menologului pictat la Biserica Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 26. b) Sfântul Gherasim cu leul. Ilustrație a zilei de 20 martie a Menologului pictat la Biserica Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).

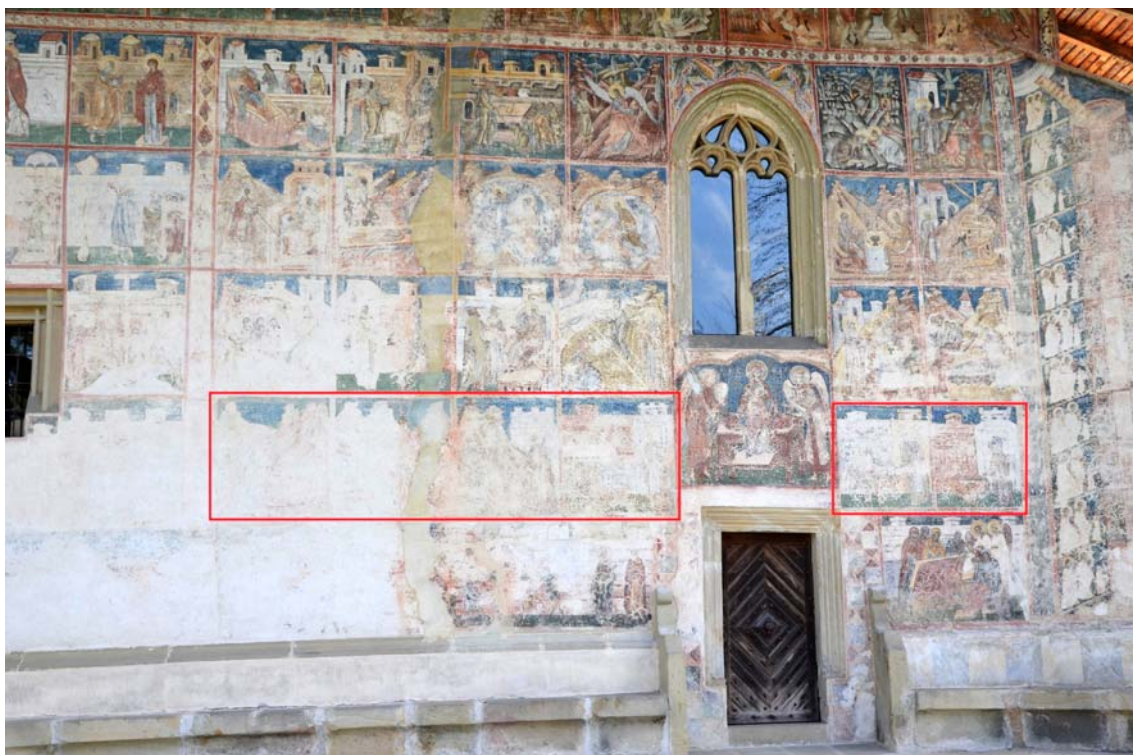


Fig. 27. Ciclul, compus din șase scene, ilustrând povestea leului Sfântului Gherasim. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).

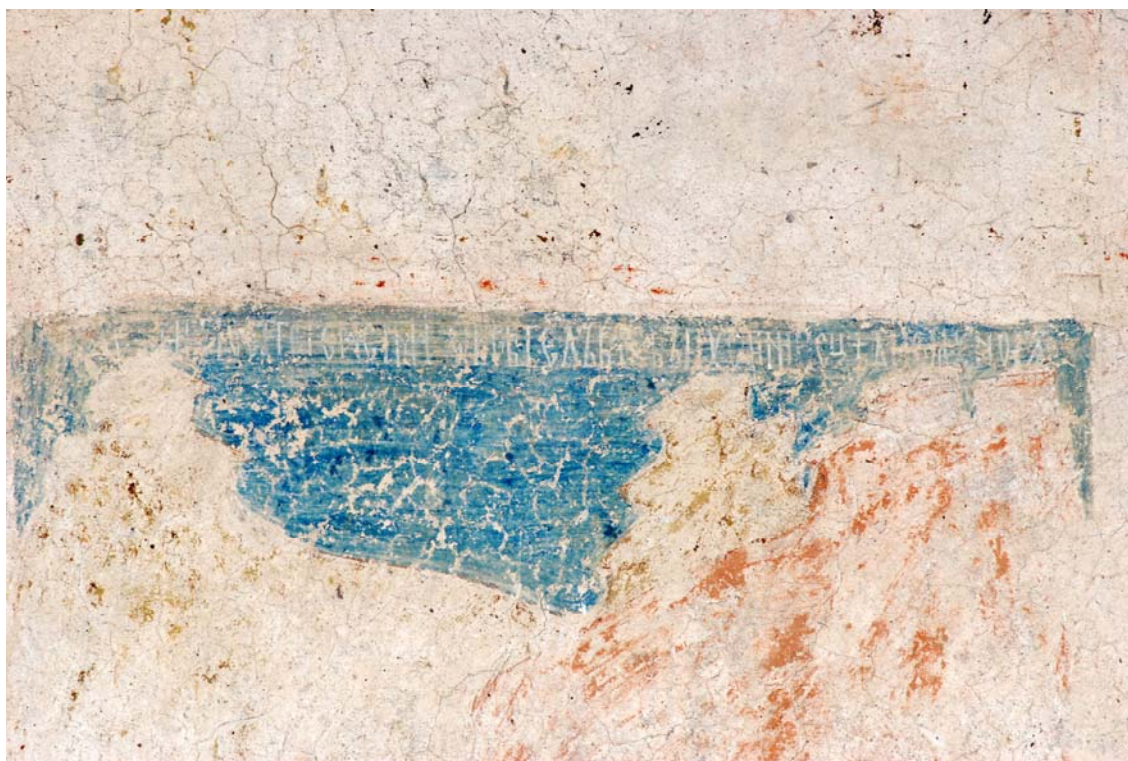


Fig. 28. Inscriptia slavonă din scena situată în partea stângă a registrului cuprinzând Povestea leului Sfântului Gherasim: „Aici e Viața Sfântului Gherasim: a întâlnit leul în pustiu și i-a vindecat piciorul”. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 29. Inscripția slavonă din scena a doua a registrului cuprinzând *Povestea leului Sfântului Gherasim*: „Aici [conducea] leul măgarul la păscut”. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 30. Inscripția slavonă a celei de-a treia scene a registrului cuprinzând *Povestea leului Sfântului Gherasim*: „Aici veni leul cu măgarul pierdut și începu să-l pedepsească părintele”. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 31. Inscripția slavonă din scena a patra a registrului cuprinzând *Povestea leului Sfântului Gherasim*: „Aici un anume om îi cumpără sfântului un măgar și slobozi leul”. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).

În pictura exterioară a absidei sudice a mănăstirii Râșca, în dreapta imaginii *Scării lui Ioan Sinaitul* (grec.: *Ioan Climax*), zugravul grec Stamatelos Kotronas nu a uitat să prezinte scena extragerii de către Sf. Gherasim a ghimpelui din laba leului. Starea precară de conservare a acestei scene, cât și a scenelor alăturate, împiedică o analiză mai aprofundată. Mai mult decât atât, erodarea frescelor din această parte a ansamblului mural nu ne permite să afirmăm cu certitudine dacă scena respectivă din viața sfântului este una izolată sau face parte dintr-un ciclu mai larg.

Imaginea – de bună calitate – a sfântului Gherasim extrăgând ghimpele din laba leului este amplasată în frescele bisericii Sf. Paraschiva de la Roman în cadrul Menologului pictat, ilustrând data de 4 martie (Fig. 34a). Sfântul este reprezentat aici șezând pe scaun, în fața mănăstirii întemeiate de el. Ilustrarea datei de 20 martie în exclusivitate (!) prin imaginea mucenicilor uciși de sarazini la mănăstirea Sf. Sava (Fig. 34b) probează faptul că în cazul Romanului – spre deosebire de Sf. Gheorghe-Suceava (!) – această dată calendaristică nu mai era legată de comemorarea sfântului Gherasim.

În programul iconografic al mănăstirii Sucevița, imaginea Sf. Gherasim figurează de două ori: în cadrul Menologului din pronaos (Fig. 35) și a registrului inferior al exonartexului. Imaginea din pronaos (peretele de sud, sub arcul de deasupra ferestrei de la sud-est, partea estică) – ce ilustrează data de 4 martie – are unele afinități cu imaginea respectivă de la Roman. Dar există și deosebiri: astfel, sfântul nu mai este așezat într-un scaun sau jilț, ci direct pe stâncă, iar mănăstirea întemeiată de Gherasim nu se mai află în partea stângă, ci în cea dreaptă a fundalului.

Interesantă este și imaginea din exonartex (Fig. 36a). Aici ea ocupă un colț întreg al încăperii și include atât figura sfântului cât și pe cea a leului (Fig. 36b). Gherasim este reprezentat în toată statura, ținând în mâna stângă o filacteră desfășurată (Fig. 36c) pe care stă scrisă traducerea slavonă a „spusei” lui avva Nil din *colecția alfabetică* a *Patericului*: „Nu dori ce crezi tu de cuviință, ci cum îi place lui Dumnezeu [să fie în raport cu tine]”<sup>51</sup> (vezi: *Patericul sau Apoftegmele părinților din pustiu, Despre avva Nil*, 7, cât privește cuvintele dintre parantezele pătrate – ele lipsesc în fresca de la Sucevița). Care a fost motivul atribuirii sfântului Gherasim a acestor cuvinte datorate în realitate lui avva Nil, a existat oare aici o intenție deliberată sau poate că această stare de fapt este doar un simplu joc al hazardului, rămâne a fi o enigmă care – în absența altor exemple de acest gen – nu știu dacă vom fi în stare s-o soluționăm.

<sup>51</sup> *Patericul sau Apoftegmele Părinților din Pustiu. Colecția alfabetică. Text integral* / Traducere, introducere, prezentări și postfață de Cristian Bădiliță, București, 2011, p. 249.

Fig. 32. a) Întoarcerea victorioasă a leului cu măgarul recuperat și cămila obținută ca trofeu. A cincea scenă din registrul care include *Povestea leului Sfântului Gherasim*.  
Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 32. b) Inscripția slavonă din scena a cincea a registrului cuprinzând *Povestea leului Sfântului Gherasim*:  
„Aici găsi leul măgarul pierdut și-l aduse [împreună] cu cămila”.  
Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 33. a) Moartea leului la mormântul Sfântului Gherasim. A șasea scenă din registrul care include *Povestea leului Sfântului Gherasim*. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 33. b) Inscripția slavonă a scenei a șasea a registrului cuprinzând *Povestea leului Sfântului Gherasim*: „Veni leul la mormântul sfântului, căzu deasupra mormântului și muri”. Partea de vest a fațadei de nord a Bisericii Sf. Gheorghe a Mănăstirii Voroneț. Anul 1547 (Moldova).



Fig. 34. a) Sfântul Gherasim extrăgând spinul din laba leului. Ilustrație a zilei de 4 martie a Menologului pictat la biserica Sfânta Paraschiva din orașul Roman. A doua jumătate a secolului al XVI-lea (Moldova).



Fig. 34.b) Mucenicii uciși de sarazini la mănăstirea Sfântul Sava. Ilustrație a zilei de 20 martie a Menologului pictat la biserica Sfânta Paraschiva din orașul Roman. A doua jumătate a secolului al XVI-lea (Moldova).



Fig. 35. Sfântul Gherasim extrăgând spinul din laba leului. Ilustrație a zilei de 4 martie a Menologului pictat la Biserica Învierea Domnului a Mănăstirii Sucevița. Anul 1596 (Moldova).



Fig. 36. a) Sfântul Gherasim cu leul. Frescă din registrul inferior al exonartexului Bisericii Învierii Domnului a Mănăstirii Sucevița. Anul 1596 (Moldova)



Fig. 36. b) Leul Sfântului Gherasim. Frescă din registrul inferior al exonartexului Bisericii Învierii Domnului a Mănăstirii Sucevița. Anul 1596 (Moldova).



Fig. 36. c) Textul slavon al sulului desfășurat ținut de Sfântul Gherasim: „Nu dori ce crezi tu de cuvîntă, ci cum îi place lui Dumnezeu”. Registrul inferior al exonartexului Bisericii Învierii Domnului a Mănăstirii Sucevița. Anul 1596 (Moldova).

## BIBLIOGRAFIE

- Bibliotheca Hagiographica Graeca**, Nr. 693, Nr. 694, Nr. 695, Nr. 696, Nr. 696c.
- Lexikon der christlichen Ikonographie**. Band 6. Rom, Freiburg, Basel und Wien, 1974.
- Православная энциклопедия**, Т. XI, Москва, 2006.
- Bakalova, Elka**, *Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo*, în: *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985. T. 21.
- Cincheza-Buculei, Ecaterina**, *Sur la peinture du narthex de l'église du monastère de Bucovăț (XVI<sup>e</sup> siècle) : Présence d'un peintre grec ignoré*, în : „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, Série Beaux-Arts, Tome XXVI, Bucarest, 1990.
- Denys de Fournat**, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin « Le Guide de la Peinture » par le Dr. Paul Durand*, Paris, 1845.
- Đurić, Vojislav J.**, *Fresques médiévales à Chilandar*, în *Actes du XI<sup>e</sup> congrès international des études byzantines*, III, Beograd, 1964.
- Kühnel, Gustav**, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Frankfurter Forschungen zur Kunst)*. Berlin, 1988.
- Mango, Cyril and Hawkins, Ernest J. W.**, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, în: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 20, 1966.
- Millet, Gabriel**, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927.
- Moshu, Ioan**, *Limonariul sau Livada Duhovnicească*, Alba Iulia, 2014.
- Palladie**, Episcop de Elenopolis din Bitinia, *Lavsaiconul. Viețile Sfinților și Părinților de la Pustie*, București, f. a.
- Patericul Mare, Apoftegmele Părinților Pustiei** – Colecția Tematică. București, Editura Bizantină, 2015.
- Patericul sau Apoftegmele Părinților din Pustiu**. Colecția alfabetică. Text integral / Traducere, introducere, prezentări și postfață de Cristian Bădiliță, București, 2011.
- Ștefănescu, I. D.**, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : Nouvelles Recherches, étude iconographique (texte)*, Paris, 1929.
- Tomeković, Svetlana**, *Notes sur saint Gerasime dans l'art byzantin*, în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, Novi Sad, 1985, T. 21.
- Στυλιανός Πελεκανίδης**, *Καστοριά. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη, 1953.
- Ανδρέας, Ευγγόπουλος**, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, 'Αθήναι, 1964.
- Ανδρέας Ευγγόπουλος**, *Αί τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη, 1973.
- Антонова, Валентина И., Мнева, Надежда Е.**, *Каталог древнерусской живописи. Том второй. XVI – начало XVIII века*, Москва, 1963.
- Евсеева, Лилия М.**, *Афонская книга образцов XV века*, Москва, 1998.
- Лифшиц, Лев И., Сарабьянов, Владимир Д., Царевская, Татьяна Ю.**, *Монументальная живопись Великого Новгорода: Конец XI - 1-я четверть XII в.*, СПб., 2004. Раздел 2 [Описание живописи].
- Мијовић, Павле** (Mijović, Pavle), *Менолог : историјско-уметничка истраживања (Ménologe : Recherches iconographiques)*, Beograd, 1973.
- Подлинник иконописный**, Изд. С. Т. Большакова под ред. А. И. Успенского. Москва, 1903.
- Полякова, Ольга А.**, *Шедевры русской иконописи XVI - XIX веков*, Москва, 1999.
- Привалова, Екатерина Л.**, *Роспись Тимотеубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси, 1980.
- Строгановский иконописный лицевой подлинник** (конца XVI и начала XVII столетия), Москва, 1869.
- Рындина, Анна В.**, *Деревянная скульптура в новгородском храме. Людогощенский крест 1359–1360 годов*, în: *Искусство христианского мира. Сборник статей*. Выпуск 4. — Москва, 2000, p. 225–245.



# THE ROLE OF THE EXPLORATION ARTIST: LOUIS CHORIS AND THE KOTZEBUE EXPEDITION, 1815–1818

by RON TYLER (Fort Worth, Texas)

**Abstract.** In 1816, the second Russian circumnavigation of the globe, led by Lieutenant Otto von Kotzebue, called on the west coast of North America and Hawai'i. Expeditionary artist Louis Choris documented the indigenous people of Alaska, California, and Hawai'i with the intent of furthering anthropological research into the origin of the various races. The resulting *Voyage pittoresque autour du monde, avec des portraits de sauvages d'Amérique, d'Asie, d'Afrique, et des îles du Grand Océan*, containing 105 hand-colored illustrations, is one of the first great lithographic works of exploration. Interestingly, one character of this paper had peripheral connections to the Romanian lands: Lieutenant Kotzebue was the son of the successful playwright August von Kotzebue (1761–1819) who had two other sons, the navigator's brothers, Karl von Kotzebue, the Russian consul in Jassy, and Wilhelm von Kotzebue, a traveller, diplomat and writer, who settled by marriage in Moldavia. He authored the delightful volume, *Aus der Moldau. Bilder und Skizzen*, translated into Romanian under the title *Din Moldova. Tablouri și schițe din 1850* and the novel *Lascăr Viorescu*, inspired by the Moldavian elite's morals.

**Keywords:** Louis Choris; Kotzebue Expedition; Russian Exploration; *Rurik* Voyage; Choris in Paris, California and Hawaii.

On August 3, 1818, the Russian brig *Rurik* captained by Lieutenant Otto von Kotzebue cast anchor in the Neva River at St. Petersburg, in front of Count Nikolai Petrovich Romanzoff's palace, thus completing an around-the-world voyage that had consumed more than three years. After reporting to Count Nikolai Romanzoff,<sup>1</sup> the intellectual Russian nobleman and former foreign minister who had sponsored the undertaking, twenty-three-year-old expedition artist Louis (Login Andrevich) Choris (Fig. 2.1) took his watercolor sketches to Paris, where "persons distinguished in arts and letters" told him that no book of such images existed and encouraged him to publish them. Choris prepared a brief text, based on his diary, to describe the events of the voyage which included visits to Alaska, California, and Hawaii, and in 1820 began the serial publication of *Voyage pittoresque autour du monde, avec des portraits de sauvages d'Amérique, d'Asie, d'Afrique, et des îles du Grand Océan*, which he ultimately illustrated with 105 hand-colored lithographic plates. "[I] above all tried to render faithfully the characteristic features, the color, in a word, the physiognomy of these peoples," he wrote. "It is up to the public to decide how well [I]... succeeded."<sup>2</sup>

## WORLD EXPOLRATION AND THE ORIGIN OF RACE

That statement reveals Choris's awareness of the scientific theories and squabbles of his time, what historian William H. Goetzmann has called "the second great age of discovery," an age in which, as the innovative French historian Fernand Braudel explained, "the voyages around the world had no other goal than to obtain new information about geography, the natural world, and the mores of different

---

<sup>1</sup> There are several variant spellings for the name of Count Nikolai Petrovich Rumyantsev (1754–1826). I have used the spelling that Choris used in his book.

<sup>2</sup> Louis Choris, *Voyage pittoresque autour du monde, avec des portraits de sauvages d'Amérique, d'Asie, d'Afrique, et des îles du Grand Océan* (Paris: Firmin Didot, 1822), iii (quote). See also Louis Choris, *Voyage dans le Pacifique (1815–1818)*, preface by Stéphane Martin (Paris: Chandeigne, 2008). For a summary of the Kotzebue expedition, see N. A. Ivashintsov, *Russian Round-the-World Voyages, 1803–1849*, ed. Richard A. Pierce, trans. Glynn R. Barratt (Kingston, Ontario: The Limestone Press, 1980), 23–31. Niklaus R. Schweizer of the University of Hawai'i at Mānoa has transcribed and edited Choris's diary as *Journal des Malers Ludwig York Choris* (Berlin: Peter Lang, 1999).

peoples.”<sup>3</sup> That quest culminated in the most challenging scientific question of the day: the origin, or origins, of the different races. The famed Swedish physician and botanist Carl Linnaeus took the lead by extending his system of naming organisms to include humans in his *Systema naturae* (1735). The French naturalist George Louis Leclerc, Comte de Buffon, declared in his *Histoire naturelle* (1748–1808) that environment was a key factor in the development of living things. He believed that the New World was literally younger than the Old World, that it had emerged relatively recently from the Noachian waters, and that the humid and miasmic airs from the remaining swamps, lakes, and jungles still blanketed the landscape. These conditions stunted all life, including the natives, who, Buffon conjectured, were neither as strong nor sexually virile as Europeans.<sup>4</sup> His was but one of many attempts to make sense out of the flood of cultural, biological, and cartographic information that poured into European centers of learning during these decades of exploration.



Fig. 1. After a self-portrait by Louis Choris, *Louis Choris*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822). Lithograph printed by Joseph Langlumé, --x--". Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (ZZc86 822c COPY 1).

<sup>3</sup> William H. Goetzmann, *New Lands, New Men: America and the Second Great Age of Discovery* (Austin: Texas State Historical Association, 1995), Braudel quotation, 1; John C. Greene, *The Death of Adam: Evolution and Its Impact on Western Thought* (Ames: Iowa State University Press, 1959), 221–247; and Hugh Honour, *The European Vision of America* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1975).

<sup>4</sup> David Bindman, *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18<sup>th</sup> Century* (London: Reaktion Books, 2002), 17; Robert E. Bieder, *Science Encounters the Indian, 1820–1880: The Early Years of American Ethnology* (Norman: University of Oklahoma Press, 1986), 6; Ray Allen Billington, *Land of Savagery, Land of Promise: The European Image of the American Frontier* (New York: W. W. Norton & Company, 1981), 1–25.

Professor Johann Friedrich Blumenbach of the University of Göttingen, one of the greatest German naturalists of his day and the founder of scientific anthropology, continued Buffon's line of reasoning. Theorizing that all people sprang from a single creation and are biologically equal, he, too, posited that differences in cultures must be due to the natural environment – climate, habitat, means of subsistence, and diet – rather than inherent racial characteristics. And if the environment were responsible for these differences, which Blumenbach and others, such as the Dutch physician and naturalist Petrus Camper at the University of Groningen, perceived as degenerations from original people who lived near the Caspian Sea, it followed that these conditions must be thoroughly documented and studied through careful observations, collections, and drawings and paintings. In his *On the Natural Varieties of Mankind* (third edition, 1795), Blumenbach, who evolved his thesis as evidence accumulated, described his examination of eighty-two skulls and numerous artists' portraits of various peoples. From them he derived five basic races – Mongolian, American, Caucasian, Malayan, and Ethiopian – concluding that the Caucasian cranium was the most beautiful and symmetrical, and therefore the original “from which, as from a mean and primeval type, the others diverge....” But the variety of races discovered by the likes of British Captain James Cook during his three voyages in the dozen years following 1768 raised serious questions about this theory. Were the primitive peoples of Africa, the South Seas, and America from the same racial stock as Europeans?<sup>5</sup>

Not everyone agreed that Blumenbach was even on the right track. Did differences in the environment explain racial diversity, or did it originate in several different creations? Among the polygenists were the French author Voltaire and the Scottish philosopher Henry Home, Lord Kames, who suggested, in his *Sketches of the History of Man* (1774), what many saw as an anti-Biblical idea that racial differences could only be accounted for by separate creations. They doubted that environment alone could explain the different races, claiming that such distinctions were innate – and that Africans and Indians were inferior to all others. Several Americans, the Rev. Samuel Stanhope Smith, Albert Gallatin, and Samuel G. Morton among them, also researched the topic, but from different points of view. Smith, a Presbyterian minister and college president, felt that classifying the races was “a useless labor” because it was probably impossible. Gallatin, the former Secretary of the Treasury under President Thomas Jefferson, approached the problem from the perspective of Indian languages, and Dr. Morton, a Philadelphia Quaker, collected and studied skulls of different races and published the results in his widely read *Crania Americana* (1839).<sup>6</sup> Smith and Gallatin felt that all men were of one species, while Morton hypothesized, to the benefit of the relatively new practice of phrenology, that each race possessed a different but characteristic – and therefore identifiable – cranium, which, to him, suggested the possibility of separate creations. These questions were important because the answer held not only scientific but also theological and political implications: would this new science uphold or deny the Christian belief in the descent of all people from Adam? Would it provide evidence that people of color were inherently inferior to the white race and attempt to justify slavery? Would it materially affect the relationship that colonial powers had with indigenous peoples?<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Bindman, *Ape to Apollo*, 12 and chapter 3; Greene, *Death of Adam*, 222, 224 (quote); Bieder, *Science Encounters the Indian*, 61. Blumenbach would have had access to some of the artifacts that Cook collected, because Göttingen purchased a large collection of them from the London dealer George Humphrey, who acquired them directly from various members of the crew. See Adrienne L. Kaeppler, “Tracing the History of Hawaiian Cook Voyage Artefacts in the Museum of Mankind,” in *Captain Cook and the South Pacific* (London: British Museum, Yearbook 3, 1979), 169. Banks also loaned Blumenbach materials from Cook's expeditions during their lengthy correspondence. See John Gascoigne, *Joseph Banks and the English Enlightenment: Useful Knowledge and Polite Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 149-158; Arthur Keith, “Blumenbach's Centenary,” *Man*, 40 (June 1940): 82-85; and Londa Schiebinger, “The Anatomy of Difference: Race and Sex in Eighteenth-Century Science,” *Eighteenth-Century Studies*, 23 (Summer 1990): 387-405.

<sup>6</sup> See Greene, *Death of Adam*, 222; Albert Gallatin, “A Synopsis of the Indian Tribes of North America,” *Transactions and Collections of the American Antiquarian Society*, 2 (1836): 1-422; and Samuel G. Morton, *Crania Americana; or, A Comparative View of the Skulls of Various Aboriginal Nations of North and South America, to which is Prefixed an Essay on the Varieties of the Human Species* (Philadelphia, 1839).

<sup>7</sup> Bieder, *Science Encounters the Indian*, has chapters on both Gallatin and Morton, see pages 16-103. See also John S. Michael, “A New Look at Morton's Craniological Research,” *Current Anthropology*, 29 (Apr. 1988): 349-354; and Reginald Horsemann, “Scientific Racism and the American Indian in the Mid-Nineteenth Century,” *American Quarterly*, 27 (May 1975): 152-168. Phrenology was a popular but controversial belief. See, for example, George Combe, “Combe on Phrenology, Number VII,” *Southern Literary Messenger*, 5 (Dec. 1839): 810-813; J. S. Allen, “Phrenology Examined,” *Southern Literary Messenger*, 12 (May 1846): 267-277; and Dr. Thomson, “Phrenology,” *Ladies' Repository*, 1 (Dec. 1841): 361-367.

In his attempt to answer these questions, Blumenbach emphasized to his students the importance of obtaining documented observations and collections from distant lands. At Göttingen, he offered a course in the art of traveling, or “Apodemics,” the goal of which was “to make travel a method for the disciplined, systematic gathering of knowledge, which was achieved by organizing all aspects into categories,” and he dispatched his students around the world in search of evidence.<sup>8</sup> By following his teachings – derived from Francis Bacon, Isaac Newton, John Locke, and others – that knowledge could be gained from a disciplined observation of the physical world, careful description, and orderly classification, Blumenbach’s students eagerly added to the university’s collections and to the world of knowledge. Ideally, the Newtonian philosophy of the “world machine, running according to law,” would now be reconciled with the Lockian model of discovering natural law by gathering facts and organizing them in a methodical manner.<sup>9</sup>

## ROLE OF THE EXPEDITION ARTIST

As rigorous a scholar as the protean Romantic Alexander von Humboldt, a Blumenbach student who had transformed the new field of geography with his 1799 to 1804 explorations in Latin America, likewise insisted on precise delineations of native peoples and their environment for his research. Pictures were required for a number of reasons, and their use went beyond what one might think of today. The popular Enlightenment pseudo-science of physiognomy, as practiced by one of its most famous adherents Johann Caspar Lavater of Zurich, held that a judicious physiognomist could divine a person’s character from his or her facial features. “‘There are’ I say, ‘in the exterior of man many things not susceptible to disguise,’” Lavater wrote in one of his best-known works, *Essays on Physiognomy*,

“and these very things are certain indications of an internal character.” Where is the man, for example, who can at pleasure influence his body system? who can present his forehead in the form of an arch, when it is naturally flat, or render it uneven and angular when it is naturally regular?

Lavater claimed that careful study of one profile “announces a higher degree of intelligence and activity,” while another has in it “the power neither of education nor circumstances, to unite with that face... sagacity or exquisite sense; and it is absolutely incompatible with Philosophy and Poetry, with the talents of the Politician, or the heroism of the soldier.”<sup>10</sup> Lavater’s concept of physiognomy became well known throughout Europe, enticing even the great William Blake to provide some of the illustrations for his book.<sup>11</sup> The popularity of physiognomy was so pervasive that a young artist such as Choris would doubtless have known of it, and in 1831 it almost kept a young Charles Darwin from being appointed naturalist on the *HMS Beagle*, because Captain Robert Fitz Roy was an “ardent disciple of Lavater” and felt that Darwin’s nose indicated that he did not have “sufficient energy and determination for the voyage.”<sup>12</sup> But whether one accepts any element of physiognomy is not the point; the point is that the practice required the most accurate portraits that one could acquire. And, in a similar manner, as art historian Bernard Smith has observed, the urge for accuracy also elevated the humble practice of topographic art to the “authority and prestige of classical landscape.”<sup>13</sup> The role of the expeditionary artist was never more important than during the decades at the turn of the nineteenth century.

<sup>8</sup> Joseph C. Porter, “Marvelous Figures, Astonished Travelers: The Montana Expedition of Maximilian, Prince of Wied,” *Montana, the Magazine of Western History*, 41 (Autumn 1991): 40. See also Pär Eliasson, *Platsens blick: Vetenskapsakademien och den naturalhistoriska resan 1790-1840*, Idéhistorisk skrifter 29 (Umeå: Inst. för Historiska Studier, Umeå Univ., 1999), esp. chapter two (quotation from English summary on Internet at <http://www.cfvh.kva.se/abstr16.html>).

<sup>9</sup> Brooke Hindle, *The Pursuit of Science in Revolutionary America, 1735-1789* (Chapel Hill: Published for the Institute of Early American History and Culture, Williamsburg, by the University of North Carolina Press, 1956), 12.

<sup>10</sup> Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy, Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind*, trans. by Henry Hunter, 3 vols. in 5. (London: John Murray, H. Hunter and T. Holloway, 1789-99). For quotations see vol. 2:12 (first quote), 27 (second quote), 35 (third quote).

<sup>11</sup> G. E. Bentley, Jr., “The Physiognomy of Lavater’s Essays: False Imprints, ‘1789’ and ‘1792,’” *Blake: An Illustrated Quarterly*, 29 (No. 1, Summer, 1995), 16-23.

<sup>12</sup> Charles Darwin, *Selected Letters on Evolution and Origin of Species, with an Autobiographical Chapter*, ed. by Francis Darwin (Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 1958), 27.

<sup>13</sup> Joan K. Stemmler, “The Physiognomical Portraits of Johann Caspar Lavater,” *Art Bulletin*, 75 (Mar. 1993): 151-168; Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific* (New Haven: Yale University Press, 1985), 65 (quote); Claudio Greppi, “‘On the Spot’: Traveling Artists and the Iconographic Inventory of the World, 1769-1859,” in *Tropical Visions in an Age of Empire*,

Blumenbach acknowledged the essentiality of pictures to his work when he wrote to thank Sir Joseph Banks, the naturalist on Captain Cook's first expedition, for "the unrestricted use of all the collections of treasures relating to the study of Anthropology, in which your library abounds; I mean the pictures, and the drawings and c. [*sic*] taken by the best artists from life itself." On another occasion, he thanked Banks for permitting him "the perusal of your inestimable portfolios of drawings of the South Sea curiosities & even the copying of many of them...."<sup>14</sup> Nor were the navigators unaware of the expeditionary artists' role. Captain Cook wrote that John Webber was along "for the express purpose of supplying the unavoidable imperfections of written accounts." The French explorer Jean-François de Galaup, Comte de La Pérouse, explained artist Gaspar Duché de Vancy's task as "to paint the dresses and scenery of the different countries... and everything else that it is impossible to describe." And Captain Vasilii Golovnin, who sailed around the world on the Russian *Kamchatka* in 1817–1819, elaborated: "There are many things in distant parts of the world which can not [*sic*] possibly be brought back and of which even the most detailed descriptions cannot convey a proper understanding. Only a drawing can compensate for these inadequacies."<sup>15</sup>

## RUSSIAN EXPLORATION

These were among the issues that most challenged the European scientific and geographic community as Lieutenant Adam Johann von Krusenstern led the first Russian circumnavigation of the world, a voyage that spanned the years 1803–1806. A few years after Krusenstern's return, as the Spanish crown battled independence movements throughout Latin America, the Russian-American Company, a state-chartered joint stock company under the authority of the Russian Ministry of Commerce with a mandate to establish Russian settlements in Alaska, California, and Hawaii, made its farthest southern penetration of North America, establishing posts well within Spanish-claimed territory at Fort Ross, about eighty miles up the coast from San Francisco Bay, and Port Bodega, about twenty miles further south. The spread of these Russian settlements across the northwest of the North American continent stressed the system of transporting goods across Siberia and emphasized the need for a northwest passage – which the Russians referred to as a *northeast* passage. The need to supply their colonial outposts, and the evident Spanish weakness in California, encouraged Russian navigators to continue their explorations.<sup>16</sup>

Krusenstern, now promoted to admiral, talked frequently to Count Romanzoff about discoveries yet to be made and probably would have followed up on his first voyage more quickly had not Napoleon's disastrous invasion of Russia and the continuing wars of the French Revolution left the Russian fleet in disrepair. While waiting for an opportunity, Krusenstern amassed data from discoveries made since his circumnavigation to convince his logical and practical sailor's mind that another full-scale search for a northwest passage through the Arctic was really worthwhile. With Romanzoff's encouragement, he began planning the next expedition and securing the necessary equipment. Finding that the government had monopolized all the oak timber in Russia for warships, he went to Abo, Finland, and contracted with shipbuilder Erick Malm to construct a 180-ton vessel of fir.<sup>17</sup> Count Romanzoff named it *Rurik* after the legendary founder of Russia. Krusenstern then continued to England, where he bought all the astronomical

---

edited by Felix Driver and Luciana Martins (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 31–33; and William H. Goetzmann, "The Man Who Stopped to Paint America," in *Karl Bodmer's America*, edited by David C. Hunt and Marsha V. Gallagher (Lincoln: Joslyn Art Museum & University of Nebraska Press, 1984), 6.

<sup>14</sup> Johann Friedrich Blumenbach, "Introductory Letter to Sir Joseph Banks," in *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach*, trans. and ed. by Thomas Bendyshe (London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865), 149 (quote); Blumenbach to Banks, Mar. 10, 1794, in the British Library, Additional MSS, quoted in Gascoigne, *Joseph Banks and the English Enlightenment*, 153 (second quote).

<sup>15</sup> Cook quotation is from Smith, *European Vision*, 109; J. F. G. de La Pérouse, *A Voyage Round the World, Performed in the Years 1785, 1786, 1787, and 1788, by the Boussole and Astrolabe* (3 vols.; London: J. Johnson, 1799), 1: 448–449; Vaslii M. Golovnin, *Around the World on the "Kamchatka," 1817–1819*, ed. and trans. by Ella L. Wiswell (Honolulu: Hawaiian Historical Society, 1979), 8.

<sup>16</sup> Glynn Barratt, *Russia in Pacific Waters, 1715–1825: A Survey of the Origins of Russia's Naval Presence in the North and South Pacific* (Vancouver: University of British Columbia Press, 1981), 176–185; Berg, "Russian Discoveries," 17–18; Joshua Paddison, *A World Transformed: Firsthand Accounts of California Before the Gold Rush* (Berkeley, California: Heyday Books, 1998), 135.

<sup>17</sup> Otto von Kotzebue, *A Voyage of Discovery, into the South Sea and Beering's Straits, for the Purpose of Exploring a North-East Passage, Undertaken in the Years 1815–1818*, trans. by Hannibal Evans Lloyd (London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1821), 1: 12–15. This 3 volume work is a translation of *Entdeckungs-Reise in die Süd-See und nach der Berings-Strasse zur Erforschung einer nordöstlichen Durchfahrt, Unternommen in den Jahren 1815–18 auf kosten Sr. Erlaucht des Herrn Reichskanzler Grafen Rumanzow auf dem Schiffe 'Rurik'* (3 vols.; Weimar: verlegt von den Gebrüdern Hoffman, 1821). It was also issued in an abridged, two-part edition that same year by Sir Richard Phillips and Co., London.

and physical instruments – sextants, compasses, barometers, dipping-needle, aerometer, thermometers, hygrometers – for the voyage. He was able to take advantage of several recent English inventions, such as a log and sounding machine, a chronometer, a Six's thermometer (to measure temperature minimums and maximums), and a mountain barometer. He also purchased a camera lucida, an optical device to aid artists in copying any scene or object before them.<sup>18</sup>

Continuing his tour of London, Krusenstern acquired an “extensive collection” of maps by James Horsburgh, Aaron Arrowsmith, and John Purdy, including recent maps of Cook's voyages. He got a lifeboat, the invention of master builder John Fincham, that was so new he was only able to obtain the British government's permission to purchase it because the scientific community supported his request. Some tin boxes, made by the English firm of Donkin, Hall, & Gramble, in which meat, vegetables, soup, milk, “in short eatables of every kind,” reportedly could be kept for years in a “perfectly fresh state” also caught his attention.<sup>19</sup> These boxes proved especially useful when they were the only source of nourishment that the ship's doctor could provide sick members of the crew, but, for the most part, apparently were failures.



Fig. 2. Otto von Kotzebue, frontispiece to volume 1, Kotzebue, *Puteshestvie v ĭuzhnyĭ Okean i v Beringov Proliv dlia otiskaniia Sĭvero-vostochnago morskago prokhoda, predprinĭatoe v 1815, 1816, 1817 i 1818 godakh izhdiveniem Ego Sĭiatel'stva, Gospodina Gosudarstvennago Kantslera, Grafa Nikolaia Petrovicha Rumiantsova na korabliĭ Riurikiĕ* (St. Petersburg: Nik. Grecha, 1821[-1823], 3 vols. plus atlas). Stipple engraving, 11 5/8 x 9 1/4", page size, approximate. Courtesy the Russian State Library, Rare Books Department, Moscow. [(The Library of Congress has a digital copy of Kotzebue's book online at <http://hdl.loc.gov/loc.ndlpcoop/mtfctx.s00018>.) I intend to move this to a note in the text.]

<sup>18</sup> John H. Hammond and Jill Austin, *The Camera Lucida in Art and Science* (Bristol: Adam Hilger, 1987).

<sup>19</sup> Robert Gardiner, *Frigates of the Napoleonic Wars* (Annapolis: Naval Institute Press, 2006), 65, 77, 109; and W. H. Chaloner, *People and Industries* (London: Routledge, 1963), 106.

Krusenstern then selected an international crew for the voyage. For captain, he chose Lieutenant Otto von Kotzebue (Fig. 2.2), who had proved himself an intelligent, enthusiastic leader on Krusenstern's circumnavigation, and was the son of one of Europe's best-known writers, August von Kotzebue.<sup>20</sup> Kotzebue's aide was an old friend, Lieutenant Gleb S. Schischmareff. Krusenstern selected Dr. Karl Friedrich von Ledebour, professor of natural history at the University of Dorpat, as expedition naturalist, but Ledebour declined the appointment because of poor health. In his place, Krusenstern employed the talented young scholar and naturalist Adelbert von Chamisso (Fig. 2.3) of Berlin, who had spent the last two years in Coppet, Switzerland, engaged in botanical research as a member of Madam de Staël's salon. Ledebour's assistant, Dr. Johann Friedrich von Eschscholtz, accepted the position of ship's doctor, and the Danish naturalist, Morten Wormskjold, who had sailed on a previous Danish expedition to Greenland, served the expedition as a second naturalist until he left the ship in Kamchatka to study what he thought to be an imperfectly explored land.<sup>21</sup>



Fig. 3. Louis Choris, *Adelbert von Chamisso*, ca. 1815-1818. Watercolor on paper, 8 7/8 x 7 3/16".

©Stiftung Stadtmuseum Berlin, Photo by Oliver Ziebe. Unfortunately, the inscription is too faded to read, but the dates make it apparent that Choris gave the portrait to Chamisso as a memento of their voyage.

One of the more fortunate choices was Choris as expedition artist. A Ukrainian born of German parents, the precocious youngster was well-qualified for the trip both by training and temperament. Born

<sup>20</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 14. Kotzebue's father was August von Kotzebue, author of historical works, dramas, and plays.

<sup>21</sup> Ibid., 1: 22-24. In 1814, Chamisso had published *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*Peter Schlemihl's Miraculous Story*), the story of the man who sold his shadow, which later made him famous. See Marko Pavlyshyn, "Gold, Guilt and Scholarship: Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihl*," *The German Quarterly*, 55 (No. 1, Jan. 1982), 49-63.

Login Ludwig Andrevitch Choris in Yekaterinoslav (Dnepropetrovsk) in 1795, he studied drawing at the university at Kharkov, where his father was an instructor.<sup>22</sup> Orphaned at a young age, he became the foster child of J. Matthes, a drawing instructor at the university, and went with him to St. Petersburg, where he received an excellent education. Matthes might also have been responsible for getting him the appointment, at age eighteen, as artist-naturalist on Marshal von Biberstein's expedition to Mount Caucasus, and it was probably through Biberstein, an old classmate of Baron Georges Cuvier, that Choris met the great French naturalist. Choris presented Krusenstern with an impressive portfolio and high recommendations from his professors at the St. Petersburg Academy of Arts and got the job as expedition artist.<sup>23</sup>

Choris apparently was blessed with a personality just the opposite of the stereotypically volatile artist, one that served him well, whether dealing with his colleagues within the confines of a small ship over a three-year period or attempting to win the confidence of the different native peoples. He seemingly was quite patient, an eager student and adventurer, characteristics that won the respect and cooperation of many people on the voyage. He was able to get the crew to do things for him that they would not do for Chamisso and the other scientists, such as shine his shoes, and he willingly took on the job of steward for their small space. He was also the victim of friendly harassments, such as hiding his shirt and, on another occasion, his mattress, leaving him to conclude that they had blown overboard. Nevertheless, he became good friends with the older Chamisso, whom he recognized as someone well versed in the arts and who taught him English as they began the voyage. Choris tried to return the favor by teaching Chamisso Russian, and they maintained a correspondence for several years after their return.<sup>24</sup>

Krusenstern was "more than doubtful" that a northwest passage existed, but, probably encouraged by Romanzoff's major holdings in the struggling Russian-American Company, which would have greatly benefitted from such a passage, he convinced himself that "another attempt... might perhaps not be a vain enterprise" and established a series of secondary goals for Kotzebue. Krusenstern felt that "yet many important advantages would accrue from it to the sciences, and especially to navigation."<sup>25</sup> If he found no passage, Kotzebue was, first, to prove that no further endeavors were necessary. Then he was to engage in scientific research and documentation that would expand the world's knowledge of the oceans and of little known lands of the Arctic and the South Pacific.<sup>26</sup> Since he would be in a smaller ship that could sail closer to the shore without landing, he was to more fully explore the North American coast, then, when it became impossible to proceed by ship, send a party ashore to explore further. They were to mark the point at which the land ceased its northward thrust and turned to the east. Finally, Krusenstern wrote, the expedition was to cross the Pacific twice from different directions, which surely would yield new discoveries that he could not possibly predict at the outset of the voyage.<sup>27</sup> The *Rurik* is said to have made the last circumnavigation of the world for the purpose of exploration, subsequent expeditions being for scientific study or commercial gain.

<sup>22</sup> "Necrology," in *The Foreign Review*, 2 (No. 3, Sept. 1828), 263–264; Paul Mills, ed., *Early Paintings of California in the Robert B. Honeyman Jr. Collection* (Oakland: Oakland Art Museum, 1956), 19; and Peter Renn, "Zum künstlerischen Werdegang von Ludwig Choris als »Reisemaler«," Kreusberg Museum, *Mit den Augen des Fremden: Adalbert von Chamisso – Dichter, Naturwissenschaftler, Weltreisender* (Berlin: Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch: Kreusberg Museum, 2004), 188.

<sup>23</sup> "Choris, Louis," in Ferdinand Hoefer, ed., *Nouvelle biographie universelle depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (46 vols.; Paris: Firmin Didot Frères, Editeurs, 1852–1866), 10: 383, and in Hoefer (ed.), *Nouvelle biographie Générale depuis les temps les plus reculés...* (37 vols.; Paris: Firmin Didot Frères, Editeurs, 1854–1866), 10: 383; Niklaus Schweizer, "'At Last He Fell Asleep': Choris, Chamisso and Kamehameha I of Hawai'i," in Irmengard Rauch and Cornelia Moore, eds., *Across the Oceans: Studies from East to West in Honor of Richard K. Seymour* (Honolulu: College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawai'i, 1995), 17; and James W. Van Stone, ed., "An Early Nineteenth-Century Artist in Alaska: Louis Choris and the First Kotzebue Expedition," *Pacific Northwest Quarterly*, 51 (1960), 145. See also Kotzebue, *Voyage*, 1: 24.

<sup>24</sup> Choris, *Journal des Malers*, 48; Adelbert von Chamisso, *A Voyage Around the World with the Romanzov Exploring Expedition in the Years 1815–1818 in the Brig Rurik, Captain Otto von Kotzebue*, trans. and ed. by Henry Kratz (Honolulu: University of Hawaii Press, 1986), 23, 28, 35, 129, 166, notes, for example, that Choris's drawings won the confidence of natives on several islands. This is a translation of *Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815–1818 auf der brigg "Rurik"* (Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1836). Chamisso's book is a revision of his journal some two decades after the voyage. See also Kotzebue, *Voyage*, 1: 175, 178–80, 230.

<sup>25</sup> Krusenstern's introduction to Kotzebue, *Voyage*, 1: 7, 9–11. For Russian expansion into Northern California, see Lydia T. Black, *Russians in Alaska, 1732–1867* (Fairbanks: University of Alaska Press, 2004), 181–183. A northern passage from the Atlantic to the Pacific was discovered in the mid-nineteenth century, but no one successfully navigated it until the early twentieth century. Commercial traffic through the passage began in 1969 and continues to grow as the Arctic ice melts. See "What is the Northwest Passage?" <http://geology.com/articles/northwest-passage.shtml>.

<sup>26</sup> Kotzebue, *Voyage*, 2: 41–83.

<sup>27</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 10–11.

Ever since his Latin American trip, Humboldt had called for an artist who could do justice to America. Now Choris had that opportunity. In choosing Choris for this task, Krusenstern recognized the importance of the illustration to scientific endeavor, “the descriptive word wedded to accurate image,” an undertaking, says art historian Barbara Stafford, “whose very existence and popularity is based on an ardent yearning for facts rather than fictions.” In this, Bacon’s ideal that our trained senses can provide a replica of the real world “elevated [art] to the task of picturing reality.”<sup>28</sup>

## VOYAGE OF THE *RURIK*

Malm finished the *Rurik* on schedule, and Kotzebue sailed from Abo, Finland, in May 1815. He proceeded to Kronstadt, where Count Romanzoff and Krusenstern came to see him off. On July 17, less than a month after Napoleon’s defeat at Waterloo, he saluted the Count with thirteen guns, the crew gave three cheers, and the *Rurik* cast off. Kotzebue stopped at Copenhagen Roads to pick up Chamisso and Wormskjold, and at Santa Cruz de Tenerife, where they took on wine and fresh food. Less than a month and a half later the vessel was in the harbor at St. Catherine’s Island off the coast of Brazil. It took forty-five days to round Cape Horn and reach Talcahuano, Chile, arriving in February 1816. Sailing in a northwesterly direction, they crossed the Pacific, reaching the Kamchatka peninsula on the Asian coast of the Bering Sea on June 7, and spent the next month probing the Alaskan coastline. As they crossed the Arctic Circle, they encountered a large inlet not shown on Cook’s charts and explored it, sailing eastward until bad weather drove them back.<sup>29</sup> Their documentation of this region may be their most important contribution to geographic knowledge of the northwest. The Alaska place names Chamisso Island and Choris Peninsula in Kotzebue Sound, are cartographic reminders of their visit (Fig. 2.4).

While waiting for a storm to clear around the Sound, Choris demonstrated his talent for the natives, sketching the features of an old man, then holding it up for their approval. “The son held his sides with laughter when he saw his father’s face drawn in the book,” recalled Kotzebue. Kotzebue found that the natives of Alaska appreciated Choris’ watercolors as much as had those of the Pacific, specifically acknowledging the accuracy of his drawings with regard to Indian costumes<sup>30</sup> (Fig. 2.5).

Leaving the far north, Kotzebue moved down the coast to San Francisco in October. “Our chief task,” the naturalist Chamisso recalled, “was to escape the northern winter. I do not consider that the stupidest thing I have done in my life...” Of course, they also wanted to provision and repair the vessel for the coming trip to the Sandwich Islands and the south Pacific, where they would spend the winter. The Russians had been granted permission to call at San Francisco, so Kotzebue found a welcoming but almost comically inept garrison under commandant José Darío Argüello and a Spanish presidio and mission in a dreadful state of neglect, having not received a supply ship in several years because of the revolutionary turmoil in Mexico. As he approached the harbor, Kotzebue raised the Russian flag and saluted the fort, which raised its flag and returned the salute. Then he waited for more than an hour as “the whole military contingent had left the fort and taken up position on the shore opposite our ship.” He finally remembered George Vancouver’s 1793 comment that the garrison did not have a boat and sent two men ashore to announce his arrival to the commandant. After the formalities, he sent one of the *Rurik*’s sailors to repair the rope on the little-used flagpole, because no one in the presidio could climb the pole, and later dispatched Dr. Eschscholtz to treat two soldiers who were injured as they fired the fort’s worn-out cannon to announce the arrival of Governor Pablo Vicente Solá from Monterey.

<sup>28</sup> Humboldt apparently felt that German artist Johan Moritz Rugendas (1802–1858), who painted in both South America and Mexico, provided the kinds of pictures that he called for. See Renate Löschner and Xavier Moyssen, *El México luminoso de Rugendas* (México: Edición Privada de Cartón y Papel de México, S.A. de C.V., 1985), 13–14, 24–28, 96–102; and Stafford, *Voyage into Substance*, xx, 445 (quote).

<sup>29</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 90–91; N. A. Ivashintsov, *Russian Round-the-World Voyages*, 23–31; Andrei L. Isotoff, “Russian Contributions to the Geographical Knowledge of Alaska and the Adjacent Islands and Seas” (Unpublished MA Thesis, University of Oregon, 1942), 101; *The Northwest Coast: A Century of Personal Narratives of Discovery, Conquest & Exploration from Bering’s Landfall to Wilkes’ Surveys, 1741–1841* (New York: Edward Eberstadt & Sons, n. d.), 22; Bancroft, *History of Alaska*, 496–497.

<sup>30</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1, 175, 230, 281. Later critics have called Choris “probably the most talented of the early documentary artists” to visit California. Mills, ed., *Early Paintings of California*, 19.



Fig. 4. Drawn and on stone by Louis Choris, *Vue des Glaces dans le Golfe de Kotzebue*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Kamtchatka section, Plate IX. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 1/4 x 11", image. The figure standing in the center, with the sketchbook under his arm, is probably Choris. William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 5. Drawn and on stone by Louis Choris, *Habitans du Golfe de Kotzebue*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Kamtchatka section, Plate II. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 5/8 x 11 3/8", vignette. When portraying indigenous peoples, Choris included full-front, profile, and three-quarter views to document their physiognomy. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 6. On stone by Victor Jean Adam after Louis Choris, *Vue du Presidio S<sup>te</sup> Francisco*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822) California section, Plate II. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 ¾ x 12", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

The scientists went about their collecting, and Choris his sketching (Fig. 2.6). Chamisso lamented how Spain had neglected northern California, which, he thought, could be the “granary and market of the northern coasts” if it were opened up to trade. The padres kept the local Indians, whom he concluded were “far beneath” those farther to the north and to the interior, in virtual slavery and treated them with contempt, and they were dying at an astonishing rate. Choris observed that the *Rurik* was only the third non-Spanish vessel to visit San Francisco in some time, although he was told that perhaps as many as 250 American ships annually conducted smuggling operations up and down the coast.<sup>31</sup>

Governor Solá took the opportunity to complain to Kotzebue that the Russian-American Company had infringed upon Spanish territory and had declined even to reply to the Viceroy’s letters. Although he had no authority in the matter, Kotzebue stirred a minor diplomatic spat when he naïvely promised, in a written document, that he would submit the matter to the authorities upon his return.<sup>32</sup>

With the *Rurik* repaired and provisioned, Kotzebue and crew departed for Hawaii on November 1, ushered out of the bay by the barking of the sea lions on what is today known as Seal Rocks. With them was a Portuguese-English adventurer, John Elliot de Castro, who had joined the Russian-American Company in an attempt to make his fortune but had been arrested by the Spanish authorities for illegal trading. Elliot, who had also spent time in Hawaii as King Kamehameha’s physician and member of his court, “possessed much natural understanding,” and his “society... was very agreeable to us,” Kotzebue wrote.<sup>33</sup> His experience in Hawaii and acquaintance with the king would prove to be helpful.

<sup>31</sup> Chamisso, *Voyage Around the World*, 98 (quote), 99–110, 244–245; August C. Mahr, *The Visit of the “Rurik” to San Francisco in 1816* (Stanford University, CA: Stanford University Publications, University Series, Vol. 2, No. 2, 1932), 103; and Edward Mornin, *Through Alien Eyes: The Visit of the Russian Ship Rurik to San Francisco in 1816 and the Men Behind the Visit* (Bern: Peter Lang, 2002), 8; Hubert Howe Bancroft, *History of California, 1801–1824* (6 vols.; San Francisco: A.L. Bancroft & Company, Publishers, 1885), 2: 278–279.

<sup>32</sup> Bancroft, *History of California*, 2: 309–310; Kotzebue, *Voyage*, 1: 277, 288;

<sup>33</sup> Mornin, *Through Alien Eyes*, 20–21; Kotzebue, *Voyage*, 1: 292.

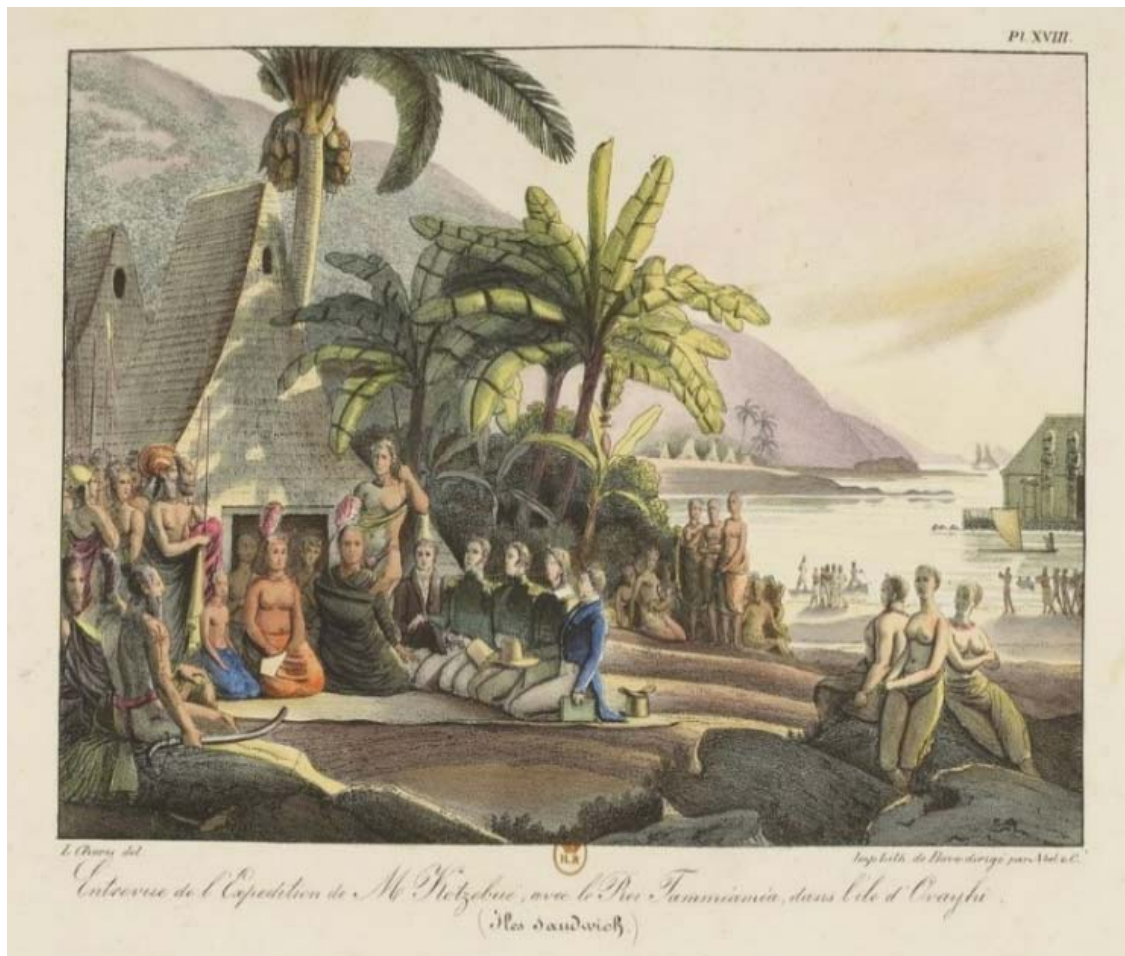


Fig. 7. Louis Choris, *Entrevue de l'Expédition de M. Kotzebue avec le Roi Tammeamea dans l'île d'Ovayhi (Îles Sandwich)*, from Choris, *Vues et paysages des régions équinoxiales* (Paris: Paul Renouard, 1826) Plate XVIII. Hand-colored lithograph by [Jean-Marie-Joseph] Bove dirigé par [Francisque] Noël & C., 8 1/16 x 10 3/8", image. Choris placed himself in the foreground of the line of kneeling Europeans, wearing a blue coat, sketchbook in hand, top hat behind him. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

A peaceful reception in Hawaii was not a foregone conclusion because King Kamehameha I, who had unified the islands and established the kingdom of Hawaii in 1810, had recently expelled Dr. Georg Anton Scheffer, an associate of the Russian-American Company. Scheffer had arrived in Hawaii to reclaim the cargo from a company ship that had beached in a storm and to establish a foothold for the company, but had aligned himself with one of the king's competitors and had threatened that Russian ships would soon arrive in his support. As was his practice, Kotzebue sent Elliot and the "scientific gentlemen" of the party ashore first, and Chamisso recalled seeing "a large crowd of armed men" waiting for them on the shore. Chamisso continued: "The old king, before whose residence we landed, sat on a raised terrace surrounded by his wives and dressed in his native costume, the red maro [*malo*, or loincloth] and the black tapa [a cloak of bark cloth, or *kapa*]. His shoes and his light straw hat were the only articles he had borrowed from the Europeans."<sup>34</sup> Elliot assured him that the Europeans came in peace and the name of science, and Kamehameha welcomed them (fig. 2.7). The scientists left to explore the island, while Choris set to work painting a portrait of the king. When he arrived on shore, Kotzebue quickly assured Kamehameha that the Russian Tsar did not condone Dr. Scheffer's belligerent and subversive acts.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Chamisso, *Voyage Around the World*, 114–115.

<sup>35</sup> For the background on the Russian-Hawaiian situation before Kotzebue's arrival, see Glynn Barratt, *The Russian View of Honolulu, 1809–26* (Ottawa: Carleton University Press, 1988), 16–22; Richard A. Pierce, *Russia's Hawaiian Adventure, 1815–1817* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965), 16–19; Gavan Daws, *Shoal of Time: A History of the Hawaiian Islands* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1974), 29–60; and James L. Haley, *Captive Paradise: A History of Hawaii* (New York: St. Martin's Press, 2014), 28–30.

After three weeks on Oahu, resupplying and repairing the *Rurik* and Choris sketching all the while, Kotzebue sailed in a southwesterly direction, discovering a series of small islands in the Marshall Island chain. Then, in March 1817, he turned northward to continue the search for the northern passage. The effort was cut short when they encountered a storm that exacerbated an earlier injury that Kotzebue had sustained and caused him to fear for the survival of his ship. At St. Lawrence Island, approximately 170 miles south of the Bering Strait, and well short of the point that Cook had attained, the lieutenant ordered the crew to turn around. Chamisso received the news “with painful outrage” and felt from the “silent, downcast faces” that the other crew members shared his feelings.<sup>36</sup> Sailing southwest across the Pacific, the *Rurik* passed by the Sandwich Islands, the Marshalls, and the Marianas.

An encounter while on Guam, prompted Chamisso to relate another story about how swiftly Choris captured a likeness. He offered to paint the portrait of an apparently vain Don José de Medinilla y Piñeda, the captain general of the Marianas.

The latter went immediately to attire himself in full-dress and came back in gala attire with silk stockings, shoes, and buckles. Choris made only a bust, upon which only his epaulets could be pictured. These epaulets were the target of vicious tongues, which asserted that Don José would not be able to send the picture thus ornamented to his family, for which it was intended, as he had the right to wear them only from himself.<sup>37</sup>

Spending an extra day in the Marianas to enjoy the hospitality, Kotzebue then pushed on to the Philippines and around the Cape of Good Hope, arriving at Kronstadt on July 19, 1818, a little more than three years after his departure.

Those associated with the expedition immediately proclaimed it a success, and Kotzebue was soon promoted to captain. But Count Romanzoff received his report with little or no comment, nor did the Naval Ministry respond with the usual patriotic statement. Kotzebue could not have known that his return coincided with particularly intense criticism of the Russian-American Company, which ultimately resulted in the government taking control of the company, and that two of his actions during the voyage had reflected directly on the company: The officials at the ministry were probably concerned that his conference with the Spanish officials at San Francisco would focus further attention on the company’s encroachment into Spanish territory, and his disavowal of Scheffer’s machinations in Hawaii had revealed a dispute between the government and the company, of which Kotzebue’s sponsor, Count Romanzoff, was a share-holder. Nevertheless, admiral Krusenstern added an essay to Kotzebue’s official report, published in Russian, German, and English in 1821, and Dutch the following year. Krusenstern elaborated upon *Rurik’s* “service towards the extension of geography.” While no “north-east” passage had been found, as the Russians termed the prospective passage, he pointed to geographic and scientific information that had been added to the cumulative record, including several newly-discovered islands in the southern Pacific.<sup>38</sup>

For years the Kotzebue expedition received little attention, perhaps because of its modest accomplishments, but, in addition to the discoveries that Krusenstern mentioned, it resulted in three classic publications: Kotzebue’s official account (1821), Chamisso’s journal (1836), and Choris’s *Voyage pittoresque*, which, insofar as North America is concerned, may be seen in the same context as the later, better known works of artists George Catlin and Karl Bodmer, but precedes them by almost two decades and includes dozens of early eyewitness images of people and places along the northwest coast and Hawaii that they did not see.<sup>39</sup> Krusenstern himself, in his essay, called attention to Choris’s accomplishment by stating,

---

<sup>36</sup> Kotzebue, *Voyage*, 2: 176–177; Chamisso, *Voyage Around the World*, 174.

<sup>37</sup> Chamisso, 204.

<sup>38</sup> *The Quarterly Review*, 26 (Jan. 1822), 343, 363; Kotzebue, *Voyage*, 2: 176–177; and Jacques Brosse, *Great Voyages of Discovery: Circumnavigators and Scientists, 1764–1843*, trans. Stanley Hochman (New York: Facts on File Publications, 1983), 130. For information on the various editions of Kotzebue’s report, see David W. Forbes, comp., *Hawaiian National Bibliography, 1780–1900* (4 vols.; Honolulu: University of Hawai’i Press in Association with Hordern House, Sydney, 1999–2003), 1: entries 525, 526, 527, 528, 529, 551, and 609; and Valerian Lada-Mocarski, *Bibliography of Books on Alaska Published Before 1868*, intro. by Archibald Hanna Jr. (New Haven: Yale University Press, 1969), 282–289. The Russian edition includes an atlas.

<sup>39</sup> The Kotzebue voyage has received attention from Glynn Barratt, *The Russian View of Honolulu and Russia in Pacific Waters*, and in the more recent work of Harry Liebersohn of the University of Illinois, Urbana-Champaign, who has published several works including *The Travelers’ World: Europe to the Pacific* (Cambridge: Harvard University Press, 2006), 15–76; “Images of Monarchy: Kamehameha I and the Art of Louis Choris,” in *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Nicholas Thomas and Diane Losche, eds., (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 44–64; “Images of Monarchy:

“the richness of the portfolio which he has brought home and the praise which has been bestowed upon him by the most celebrated artists of St. Petersburg, as well as by the president of the Petersburg Academy, fully justify the choice of this young and deserving artist.”<sup>40</sup>

## CHORIS IN PARIS

Count Romanzoff did not claim ownership of Choris’s sketches, as Prince Maximilian would of Karl Bodmer’s a little more than a decade later, and, after a serious illness, Choris left Kronstadt for Paris in August 1819, with the intent of publishing his paintings, though he did consult Krusenstern as to whether he should publish them separately or as a part of Kotzebue’s narrative.<sup>41</sup> The newly restored Bourbon monarchy had found some stability after Napoleon’s defeat and exile, the Academy of Sciences had been reestablished, and those interested in travel research organized the Geographical Society of Paris in 1821. The young artist brought with him a number of utensils and natural history objects that he had collected on the expedition and donated them to local museums, a gesture that won him many friends among French academics, and he became a virtual protégé of the scientific elite. He was not the earliest artist to visit the northwest coast of North America, nor even the first whose work resulted in a published eyewitness picture. That honor may go to Lieutenant Sven Waxell, a member of Vitus Bering’s 1741 crew, who produced a sketchy image of an Aleut man in a small, skin boat as a map illustration; John Webber and the artists who accompanied James Cook on his voyages; and/or the cartographic artists of the Vancouver expedition.<sup>42</sup> But no collection similar to his had been published, and Choris proved to be in the right time and place to take advantage of his opportunity. He met Chamisso’s friend, the ethnologist and explorer Julius Klaproth, provided Dr. Franz Joseph Gall, a German neuroanatomist credited with founding phrenology, with a skull from the Bering Strait, gave the naturalist and zoologist Baron Georges Cuvier three new species of birds for his museum, and showed his paintings to Alexander von Humboldt. He studied further with artists Jean-Baptiste Regnault and François Gérard, and learned how to draw on a lithographic stone.<sup>43</sup>

## VOYAGE PITTORESQUE AUTOUR DU MONDE

Encouraged by the compliments of his friends and the academy, Choris began work on his book. Soon after his arrival he published a short summary of the voyage – the first published information on Kotzebue’s trip – in *Nouvelles annales des voyages*, a journal that focused on exploration and discovery.<sup>44</sup> He then set to

---

Kamehameha I and the Art of Louis Choris,” *Voices: The Quarterly Journal of the National Library of Australia*, 6 (Dec. 1996), 95–110; and “Zur Kunst der Ethnographie. Zwei Briefe von Louis Choris an Adelbert von Chamisso,” *Historische Anthropologie*, 6 (1998), 479–491. See also Bancroft, *History of California*, 2: 280; Louis Choris, *Voyage pittoresque*, 2; and Adelbert von Chamisso, *A Voyage Around the World*, 190, 340n. Conrad Malte-Brun, a Danish geographer and political writer in Paris, reviewed the book in “Varietes,” *Journal des débats politique et litteraires*, Nov. 6, 1821, 2–4.

<sup>40</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1, 24.

<sup>41</sup> Choris, *Journal des Malers*, 353. The Choris-Krusenstern correspondence is in the National Archives of Estonia in Tartu. See Barratt, *Russian View of Honolulu*, 402. For a discussion of the Bodmer watercolors, see Maximilian, Prince of Wied, *The North American Journals of Prince Maximilian of Wied*, ed. Stephen S. Witte, ed., Marsha V. Gallagher, trans., William J. Orr, Paul Schach, and Dieter Karch, 3 vols. (Norman, OK: Arthur H. Clark Company in cooperation with the Joslyn Art Museum, 2008–2012), 1: xxxii.

<sup>42</sup> Klaus Mehnert, *The Russians in Hawaii, 1804–1819* (Honolulu: University of Hawaii Occasional Paper Number 38, 1939), 58–59; Robin Fisher, “George Vancouver and the Native Peoples of the Northwest Coast,” in *Enlightenment and Exploration in the North Pacific, 1741–1805*, edited by Stephen Haycox, James K. Barnett, and Caedmon A. Liburd, (Seattle: University of Washington Press, 1997), 201; Andrew David, *The Artists on Vancouver’s Voyage to the Northwest Coast of America* (Burnaby, British Columbia: The Vancouver Conference on Exploration and Discovery, Simon Fraser University, 1991); and Alexey Postnikov and Marvin Falk, *Exploring and Mapping Alaska: The Russian American Era, 1741–1867*, trans. Lydia Black (Fairbanks: University of Alaska Press, 2015), 61–62.

<sup>43</sup> Choris to Chamisso, Paris, April 3, 1820, in Liebersohn, “Zur Kunst der Ethnographie,” 486–488; Michael Twyman, *Lithography, 1800–1850: The Techniques of Drawing on Stone in England and France and Their Application in Works of Topography* (London: Oxford University Press, 1970), 48 n3. Gérard had studied lithography in Munich.

<sup>44</sup> Louis Choris, “Extrait de la campagne de M. Otto de Kotzebue dans le Grand Océan,” *Nouvelles annales des voyages, de la géographie et de l’histoire*, 4 (1820), 393–409.

work on a complete illustrated account of the expedition, published as *Voyage pittoresque autour du monde, avec des portraits de sauvages d'Amérique, d'Asie, d'Afrique, et des îles du Grand Océan*. Choris based the text on the extensive journal that he kept during the trip but secured help from such notables as Baron Cuvier, Dr. Gall, the herpetologist Achille Valenciennes, and his friend and compatriot on the expedition, Chamisso, for more learned comments on certain of the images. Chamisso also supplied several watercolors of plants for the book. French was not Choris's first language, so Jean-Baptiste-Benoit Eyriès, co-editor of *Nouvelles annales des voyages*, assisted him by smoothing his prose.<sup>45</sup>

Paris was one of the centers of lithography by 1820. Invented by the Austrian actor and playwright Alois Senefelder around 1798, this new method of printing quickly spread throughout Europe. It is a planographic, chemical process using a fine-grained limestone surface, as opposed to the centuries-old relief processes of engraving and etching on wood and metal. Artists could draw directly on the stone with a greasy crayon, and the resulting printed impressions were so faithful to the original (albeit reversed) that artists referred to them as multiple originals. Although lithography was still in its infancy, printers had produced some substantial illustrated works by the time Choris arrived in Paris, for example, the *Voyage dans le Levant* (Paris, 1819), and the first volume of *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (Paris, 1820-78).<sup>46</sup> Both works showed that lithographers had made significant advances in the ability to reproduce an image, with the additional advantage that the process was faster and significantly less expensive than copper-plate engraving, up until then the preferred method for fine art printing. Kotzebue's publishers illustrated his volumes with engravings, but Choris chose the relatively new method of lithography for his personal account of the voyage.

Choris's ability to draw directly on the lithographic stone gave him a huge advantage over most artists, who had to depend on an intermediary, a lithographic artist, to translate their paintings into prints. Lithographic draftsmen were a continual source of frustration to artists, because, as talented as they were, mistakes inevitably found their way into the finished print. Lithographic artists unfamiliar with native physiognomy, for example, often made their faces appear more European, which could change the entire tone of a scene, or mislead naturalists such as Blumenbach and Gall, who depended upon the accuracy of the image for their research and conclusions. The artist Frederic Remington cursed the "infernal wood engravers... who invariably made my drawings say things I did not intend them to say," and Cook biographer John C. Beaglehole observed that the purpose of the "professional" writers who helped many expedition leaders bring their journals to print was to "polish the style"; he might have made a similar observation about the engravers and lithographic artists who prepared expeditionary artists' sketches for publication.<sup>47</sup> Sensitive to these issues, the Danish political writer and geographer Conrad Malte-Brun, real name Malte Conrad Bruun, co-editor of the newly-revived *Nouvelles annales des voyages*, attacked the images published in "fine editions" of the voyages of Captain Cook, Comte de Bougainville, and other eighteenth-century explorers because in these illustrations "every native islander of Otahiti becomes an Apollo, a Hercules, a Venus or a Diana."<sup>48</sup> But Choris had more control over his prints, especially the portraits, perhaps the highest priority of the stay-at-home naturalists who would evaluate his work.

Although Choris drew more than ninety of the plates on stone himself, several other lithographic artists, including Jean-Augustin Franquelin, who drew three plates, Jean Pierre Norblin, who drew five plates, and Jean Victor Adam who drew three plates, and the painter/lithographer Jean-Henri Marlet occasionally assisted him, especially with the most complicated scenes. Franquelin, Marlet, and Adam had

<sup>45</sup> Liebersohn, "Images of Monarchy," 47; Hubert Howe Bancroft, *The Native Races of the Pacific States of North America* (New York: D. Appleton and Company, 1874), 1: 46n; Liebersohn, *Travelers' World*, 90-93.

<sup>46</sup> Twyman, *Lithography*, 41-57; Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century* (New York: R. R. Bowker Company, 1974), 39-44.

<sup>47</sup> Perriton Maxwell, "Frederic Remington - Most Typical of American Artists," *Pearson's Magazine*, 18 (October 1907), 403; J. C. Beaglehole, *The Life of Captain James Cook* (Stanford: Stanford University Press, 1974), 456-471.

<sup>48</sup> Malte-Brun, "Varietes," 4. For a biography of Malte-Brun, see Charles Knight, *Biography, or Third Division of "The English Cyclopaedia"* (6 vols. plus supplement; London: Bradbury, Evans, & Co., 1866-1872), Supplement, 849. See also Kesler E. Woodward, "Images of Native Alaskans in the Work of Explorer Artists, 1741-1805," in *Enlightenment and Exploration in the North Pacific, 1741-1805*, edited by Stephen Haycox, James K. Barnett, and Caedmon A. Liburd, (Seattle: University of Washington Press, 1997), 161-162, 170-173; and John Frazier Henry, *Early Maritime Artists of the Pacific Northwest Coast, 1741-1841* (Seattle: University of Washington Press, 1984), 146-147. Engravers were guilty of the same kind of alteration in preparing a work of art for the printing press. See Smith, *European Vision*, 74-75.

also studied with Regnault and were, no doubt, Choris's friends. The well-known lithographic firm Joseph Langlumé, located at rue de l'Abbaye, number 4, printed all but two of the images.<sup>49</sup>

Choris began issuing *Voyage pittoresque autour du monde* in parts in December 1820. Each part, called a fascicule or *livraison*, was approximately seventeen by ten inches and contained five plates along with text; the ultimate size of the book depended upon the binding. In an effort to attract a wider audience, he issued the plates of California and Hawaii first, explaining that the owners could place the fascicules in the correct order, to match the expedition's itinerary, before binding them. He initially announced that the final work would include "from 12 to 15 *livraisons*" and would be available in three states: uncolored (7 francs 50 for each part), with the natural history plates colored (9 francs per part), or with all plates colored (15 francs per part), accompanied by a map showing the route of the voyage. But his vision for the book increased as he worked, and he continued to add plates until the completed publication comprised twenty-three fascicules containing 105 images plus two charts. Pierre Didot, the printer of *Voyages Pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, produced the letterpress on wove, or Vélin, paper, and Firmin Didot, one of the major publishing houses in Paris, distributed the book. It was the first major pictorial document of exploration to be printed by lithography.<sup>50</sup>

## CALIFORNIA

Perhaps Choris thought that the California section would have immediate interest because Mexico was in the process of winning its independence from a Spain still not recovered from the Napoleonic wars. He began with profiles of the landforms surrounding San Francisco, Point Reyes, the Golden Gate, and the Farallones Islands, then included a landscape of the presidio (Fig. 2.6), several genre scenes (Fig. 2.8), portraits (Fig. 2.9), implements (Fig. 2.10), a grizzly bear (Fig. 2.11), and a young sea lion. He wrote that he considered the port well-defended, although acquaintance with the officers and soldiers would later bring that judgement into question. Kotzebue, for example, found that Vancouver's more than two-decades-old description of mud-brick buildings and dangerously old cannons was still accurate. Choris recounts that, coming ashore, he passed by Fort San Joaquin, now Fort Point National Historic Site, which the Spaniards had established in 1794 on the spit of land jutting out into the bay. He then walked up the hill about a mile and sketched a view of the San Francisco presidio, with a few horses and riders in the foreground and a fenced-off area, perhaps a garden, in the lower left-hand corner of the image (fig. 2.6). He probably did not employ the camera lucida in the landscape views, for he had tried it before they left Copenhagen and found it problematic. The presidio is in the left-center of a panorama that shows the hills behind and the mountains in the distance across the Golden Gate, with the *Rurik* resting at anchor in the harbor.<sup>51</sup> He described the presidio as being "square in form and has two gates which are constantly guarded by a considerable company of men ... [with] windows on the side towards the interior court only."<sup>52</sup> Victor Jean Adam drew the image on stone after Choris's landscape, producing a considerably more complicated composition, adding a number of soldiers supervising groups of Indians who march to and fro in apparent military style with packs on their

---

<sup>49</sup> E. Benezit, *Dictionary of Artists* (Paris: Gründ, 2006), 1: 95, 5: 1031, 8: 431, and 10: 434-35; Michael Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, ed. by Robert Edmund Graves (2 vols.; London: George Bell and Sons, 1886, 1889), 1: 5, 522, and 2: 109, 215; See Twyman, *Lithography*, 56, 136-137, 230-233. It is possible that the P. Langlumé who immigrated to New Orleans and established a lithographic press for the New Orleans *Bee* in 1837 was related to Joseph Langlumé, who continued to issue imprints in Paris into the 1840s. See Priscilla Lawrence, "A New Plane: Pre-Civil War Lithography in New Orleans," in *Printmaking in New Orleans*, edited by Jessie J. Poesch (Jackson: University Press of Mississippi and The Historic New Orleans Collection, 2006), 121-122.

<sup>50</sup> Choris, *Voyage pittoresque autour du monde*, iv. See the prospectus for the book at <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6544937w/f3.item.r=Choris>. Two copies of the book in the Western Americana Collection of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University have the horizontal plates bound in an opposite manner. One copy has the plates bound with the bottom toward the gutter. The other has the bottom of the plates facing the right-hand edge of the book. One of the Yale copies also contains Choris's portrait of Chamisso (ZZc86 822c COPY 1).

<sup>51</sup> Choris, *Journal des Malers*, 47; Joachim Rees, *Die verzeichnete Fremde. Formen und Funktionen des Zeichnens im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770-1830* (München: Wilhelm Fink, 2015), 329. Original watercolor in the collection of the Bancroft Library, University of California, Berkeley.

<sup>52</sup> Mahr, *Visit of the "Rurik,"* 93. There are several translations of the California portion of the journey, including Mornin, *Through Alien Eyes*, 14.

backs while another group near the center of the image gathers around a fire. Adam was only nineteen, but he came from an artistic family, his father was an engraver, and his assistance on this plate probably indicates that Choris was not yet comfortable undertaking the more complicated scenes himself.

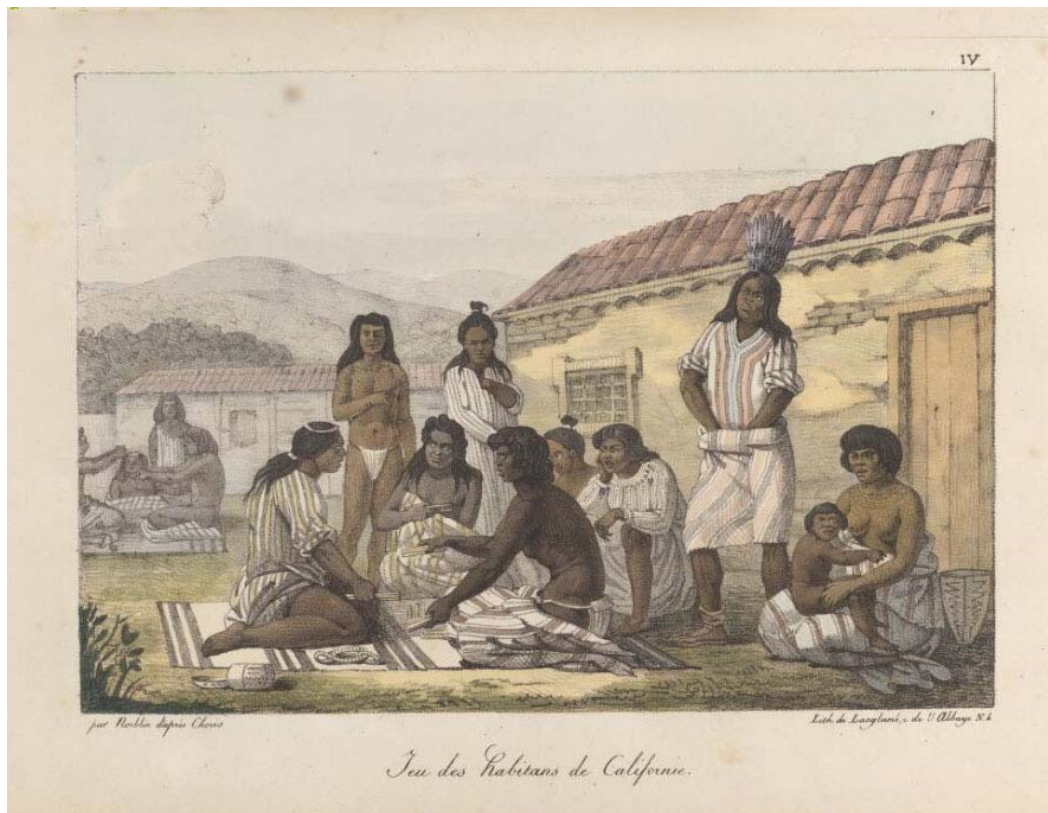


Fig. 8. On stone by Jean Pierre Norblin after Louis Choris, *Jeu des habitans de Californie*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate IV. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 7 3/8 x 10 1/2", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 9. Drawn and on stone by Louis Choris, *Coiffures de danse des habitans de la Californie*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate XII. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 1/4 x 10 5/8", vignette. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 10. Drawn and on stone by Louis Choris, *Armes et ustensiles de Californie*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate VIII. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 3/8 x 11 5/8", vignette. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 11. Drawn and on stone by Louis Choris, *L'Ours gris de l'Amérique Septentrionale (Ursus griseus. Cuv.)*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate V. Hand-colored lithograph, printed by Joseph Langlumé, 4 1/2 x 9", vignette. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

Two days after *Rurik's* arrival, the Spanish hosts treated the visitors to the celebration of the feast of Saint Francis at the San Francisco de Asís Mission, also known as Mission Dolores because of the nearby Arroyo de los Dolores (Creek of Sorrows), which was located about an hour's horseback ride from the presidio. Having just come from the Russian settlements to the north, Kotzebue and the scientists had become aware of the poor living conditions of the natives and found them equally deplorable at the mission. Choris reported that, out of the thousand who lived there, three hundred natives would die each year and concluded that they were "too unskilled and too lazy to hunt." He did not realize that the Indians were still suffering from the collapse of their complex community systems and that relationships had been rendered dysfunctional with the arrival of the Spaniards and the imposition of the mission system. As they were about

to leave the mission, a small but imposing stone church that dominated the settlement, two groups of Indians arrived and began performing what Kotzebue interpreted as a war dance, which Choris sketched (fig. 2.12) and described.

When the service is ended, the Indians gather in the cemetery, across from the missionary's house, and begin to dance. Half of the men adorn themselves with feathers and with girdles ornamented with feathers and with bits of shell that pass for money among them, or they paint their bodies with regular lines of black, red, and white. Some have half their bodies (from the head downward) daubed with black, the other half red, and the whole crossed with white stripes, and some powder their hair with bird down. The men commonly dance six or eight together, all making the same movements and all armed with spears. Their music consists of clapping the hands, singing, and the sound made by striking split sticks together which has a charm for their ears; this is finally followed by a horrible yell that greatly resembles the sound of a cough accompanied by a whistling noise. The women dance among themselves, but without making violent movements.<sup>53</sup>

Kotzebue reported that "Mr. Choris ... was busy painting" the following day, and the artist returned alone to the mission to watch the Indians dance again and spent the night there. "I slept well that night," he recorded in his diary.<sup>54</sup>



Fig. 12. Louis Choris, *Danse des Californiens*, dance of native Californians at San Francisco de Assis Mission, California, 1816.

Watercolor and pencil on paper, 6 7/8 x 11 1/2". Robert B. Honeyman Jr. Collection of Early Californian and Western American Pictorial Material [graphic], BANC PIC 1963.002:1312—FR. Courtesy of The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

<sup>53</sup> "Port San-Francisco et ses habitants," Choris, *Voyage pittoresque autour du monde*, 4. Choris's book was issued in parts, or fascicules, and he numbered each part separately. See also Mahr, *Visit of the "Rurik,"* 97; and Malcolm Margolin, *The Ohlone Way: Life in the San Francisco-Monterey Bay Area* (Berkeley: Heyday, 1978), 29–35. David Igler, *The Great Ocean: Pacific Worlds from Captain Cook to the Gold Rush* (New York: Oxford University Press, 2013), 140–143, focuses on the Spanish subjugation of the Indians and sees in Choris's picture "a large population that retained elements of its indigenous culture and also possessed the vigor for violent rebellion." For a similar interpretation, see Claire Perry, *Pacific Arcadia: Images of California, 1600–1915* (New York: Oxford University Press and the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, 1999), pp. 15–16.

<sup>54</sup> Choris, *Journal des Malers Ludwig York Choris*, 206.

Choris again left the final composition of this complex scene on the stone to another of his younger classmates from Regnault's studio, Jean-Augustin Franquelin, who, judging from a self-portrait done this same year, was also a more advanced painter than Choris.<sup>55</sup> In his sketch, Choris emphasized the architectural and ethnological details, rendering a bit more detail in the church's façade as well as the body paint of the dancers. Franquelin added details, such as Indians keeping time with sticks at the left and priests at the church gate (Fig. 2.13). He provided faces for Choris's faceless dancers and impressive muscles for the almost emaciated figures in his sketch, bringing to mind Malte-Brun's criticism of the illustrations published in earlier expeditionary accounts. But he did not include as much of the details of the dancer's body paint as Choris did in his sketch, although, to be fair, the details of the body paint probably were omitted from the lithograph and intended to be finished with hand-coloring.<sup>56</sup>



Fig. 13. On stone by Jean-Augustin Franquelin after Louis Choris, *Danse des habitants de Californie à la mission de S. Francisco*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate III. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 7 x 12", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

The exotic and, given the limits of scientific endeavor at the time, scholarly documentation of Choris's brief California stay includes three group portraits of various natives (e.g., Fig. 2.9); a genre scene of a gambling game that involved tossing a handful of sticks on weaving spread on the ground and betting whether they fall in even or odd numbers, or, in another version, on a rounded or flat side (Fig. 2.8), and full-length portraits of two Tcholovonis (Cholvon) men hunting (Fig. 2.14). Choris described and painted their "facial traits" as "rather pleasant [in] appearance," probably unaware that Kotzebue would later characterize the "physiognomy of these Indians as ugly, stupid, and savage."<sup>57</sup> Choris also commented on their "very beautiful weapons" and depicted a long, graceful bow, a quiver probably made of a wolf or dog skin, and arrows "decorated with very artistically carved stones."<sup>58</sup> He described and painted "lovely vessels and

<sup>55</sup> Franquelin's self-portrait, which is in a private collection, was included in a 2011 exhibition, "Eye to Eye: European Portraits, 1450–1850," at the Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, MA.

<sup>56</sup> Details of the body paint may vary from lithograph to lithograph, but I have not seen enough of them in direct comparison to be able to reach a conclusion.

<sup>57</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 282. Mornin, *Through Alien Eyes*, 17, offers a slightly different translation – "ferocious" instead of "savage."

<sup>58</sup> Travis Hudson and Craig Bates, *Treasures from Native California: The Legacy of Russian Exploration*, ed. by Thomas Blackburn and John R. Johnson (Walnut Creek, CA: Left Coast Press, Inc., 2015), 88–89.

watertight vases made from the petals of various climbing plants” woven into “elegant shapes” with “pleasant drawings in the fabric” and decorated “with pieces of shells and feathers” (Fig. 2.10). He also documented three Tcholovonis in a reed canoe (Fig. 2.15), two of them paddling with long oars that were pointed at both ends: “When one steps in, they fill halfway up with water, so that, when seated, one is in water up to the calf,” he reported.



Fig. 14. On stone by Jean-Augustin Franquelin after Louis Choris, *Tcholoventis à la chasse dans la baie de S<sup>t</sup> Francisco*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate XII. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 7 3/8 x 9 1/4", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 15. On stone by Jean Pierre Norblin after Louis Choris, *Bateau du port de S<sup>t</sup> Francisco*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), California section, Plate IX. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 3/4 x 10 1/8", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

Choris's friends again executed three of the more complicated scenes on the lithographic stone: Norblin drew *Jeu des habitants de Californie* (fig. 2.8), and *Bateau du port de S<sup>t</sup>. Francisco* (fig. 2.15), while Franquelin drew *Tcholovonis á la chasse dans la baie de S<sup>t</sup>. Francisco* (fig. 2.14). Chamisso was generally complimentary of Choris's prints – “an estimable series of portraits” – but took exception to *Tcholovonis á la chasse*, which shows one warrior holding a quiver made of a fox or some similar skin while the other has laid his quiver and arrows on the ground as he prepares to shoot an arrow at a target outside the composition. Noting that Choris painted it in his Paris studio after his return, Chamisso concluded that “anyone knows that the bow is not used the way it is pictured there.”<sup>59</sup> He did not acknowledge that the published work was Franquelin's interpretation of Choris's picture, nor did he explain the correct procedure for using the bow. Choris's composition does document that the Indians generally wore no clothing, a frankness that he did not employ in a Hawaiian dance scene (fig. 2.20).



Fig. 16. After Louis Choris, [Two Indians from New Albion], from Kotzebue, *Puteshestvie v Tuzhnyi Okean i v Beringov Proliv dlia otiskaniia Sŕevero-vostochnago morskago prokhoda, predprinŕiatoe v 1815, 1816, 1817 i 1818* (St. Petersburg: Nik. Grecha, 1821[-1823]), vol. 2, facing p. 12. Hand-colored engraving, 11 5/8 x 9 1/4", page size, approximate. Courtesy Russian State Library, Rare Books Department, Moscow.

The *Rurik* had been in port for two weeks when Governor Solá arrived from Monterey to join commandant Argüello in welcoming the visitors and, before their departure for Hawaii, the Spaniards staged a local spectacle. Apparently, a fight between a bear and a bull was commonly organized as a treat for the rare visitors to the presidio, for Argüello would have arranged such an event for Georg Henrich von Langsdorff during his 1806 visit, had not the bear died before the fight began. Kotzebue reported that bears were “so numerous” that one only had to go a mile or so into the woods “to meet them in great number” and found “the combat ... remarkable.” But the poet Chamisso viewed it as another example of Spanish inhumanity: “Forced to fight against their will and constrained as the animals were, there was nothing grand or sublime about the spectacle. You can only pity the poor creatures that are used so shamefully.”<sup>60</sup> Choris commented only that the Spaniards considered such a fight to be an amusement and took the opportunity to paint the portrait of the first grizzly bear he had ever seen (Fig. 2.11). Baron Cuvier wrote a lengthy caption to accompany the plate.<sup>61</sup> Kotzebue used only one of Choris's California pictures, *Two Indians from New*

<sup>59</sup> Chamisso, *Voyage Around the World*, 102, was referring to plates 10 and 12.

<sup>60</sup> G. H. Von Langsdorff, *Voyages and Travels in Various Parts of the World, During the Years 1803, 1804, 1805, 1806, and 1807*, 2 vols. (London: Henry Colburn, 1813–1814), 2: 181; Mornin, 20, 28–29.

<sup>61</sup> “L'Ours Gris de l'Amerique Septentrionale,” Choris, *Voyage pittoresque*.

*Albion* (Fig. 2.16), in the Russian edition of his book, and none in the German, Dutch, or English editions. He used three in the abridged English edition in 1822.<sup>62</sup>

## HAWAII

Choris's portrait of King Kamehameha, which Kotzebue used as the frontispiece of his official report (Fig. 2.17), proved to be one of the more troublesome images as well as, probably, the most famous picture that he produced. Once he was assured that the visitors were traveling in the name of science, Kamehameha had received them at his home at what is today Kailua-Kona, on the west side of the island of Hawai'i. Choris later painted and lithographed the scene (Fig. 2.7) for his second book, *Vues et paysages des régions équinoxiales, recueillis dans un voyage autour du monde* (Paris: Chez Paul Renouard, 1826). The king in his black cloak is the center of attention, with members of his court at his right, and the visitors at his left. Kamehameha's temple may be seen at the far right, with the eight-feet-tall idols standing near it. Choris depicted himself in a blue coat, with his sketchbook in his left hand and his top hat on the ground behind him. Next to him is his friend Chamisso, the expedition naturalist, wearing an open collared shirt in the style of Lord Byron, and next to him is Eschscholtz, the ship's doctor. The man immediately to the king's left is Elliot, his friend who had returned on the *Rurik*, and between Elliot and Eschscholtz Choris has pictured Kotzebue, who was not there – he was still on the ship waiting to be told that it was safe to come ashore.<sup>63</sup> Kamehameha invited the visitors to a meal of baked pig, but they demurred until Kotzebue arrived. Chamisso and Eschscholtz asked permission to go botanizing around the island, and Choris requested permission to paint the king's portrait, to which he readily assented.

Choris wanted to paint Kamehameha just as he was, dressed in a red malo (loincloth) with a large black tapa (bark cloth) cloak around his shoulders. But the king retired to his room and emerged wearing blue trousers, a red waistcoat, a clean white shirt, and a yellow silk necktie. The artist was surprised at his appearance: "I begged him to change his clothes, but he absolutely refused, and insisted upon being painted as he was dressed." The artist and art historian Jean Charlot has suggested that Kamehameha's choice was not whimsy, that it was diplomatic and "disarming in its simplicity." Perhaps he chose the sailor suit so as not to appear either subservient before the Europeans or provocative to them.<sup>64</sup> Choris set to work and produced a good sketch. He probably also used the occasion to paint portraits of other members of the king's court.

When Kotzebue arrived onshore, he probably did not know of the earlier sitting and he also asked that the king consent to a portrait. Kamehameha initially refused, agreeing only when Kotzebue "represented to him, how happy our emperor would be to possess his likeness." Kotzebue also expressed surprise at the king's dress, "for I had formed very different notions of the royal attire."<sup>65</sup> Choris probably made a quick tracing of his earlier sketch and spent the second sitting coloring the outline; hence, Kotzebue's astonishment that "M. Choris succeeded in taking a very good likeness of him, though Tamaahmaah [*sic*], in order to embarrass him, did not sit still a moment, and made all kinds of faces, in spite of my entreaties."<sup>66</sup> Chamisso agreed, noting that, "Everybody recognized it and took pleasure in it." Kamehameha and Choris apparently did not reveal that Choris already had a good portrait in his sketchbook. Choris later copied the painting several times and traded a copy to American merchants who took it to the "Chinese painting factories" where they had it reproduced in large numbers for the trade. Chamisso remarked that by the time they reached Manila the following year they found reproductions already in circulation and that Choris bought one for his portfolio.<sup>67</sup> Choris provided Kotzebue with a copy of the portrait for use in the official account, and it appeared in all four translations as well as the abridged English edition (Fig. 2.17). For his own book, he reworked it, replacing the red vest, white shirt, and yellow tie with Kamehameha's black cloak, and added a stylized landscape with the *Rurik* and another ship, the *Brutus*, in the background, to produce the image (fig.

---

<sup>62</sup> Mornin, *Through Alien Eyes*, 15–16, 18; Lada-Mocarski, *Bibliography of Books on Alaska*, 282–285. The Estonian History Museum in Tallinn holds a watercolor that may be the study for *Two Indians from New Albion*. See Thomas Blackburn, "A 'New' Choris Watercolor," *Journal of California and Great Basin Anthropology*, 21 (No. 2, 1999), 154–157.

<sup>63</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 281. See also Perry, *Pacific Arcadia*, 15–16; and Jean Charlot, *Choris and Kamehameha* (Honolulu: Bishop Museum Press, 1958), 16.

<sup>64</sup> Choris, *Voyage pittoresque*, 59; Charlot, *Choris*, 11; Schweizer, "'At Last He Fell Asleep'" in *Across the Oceans*, edited by Rauch and Moore, 21.

<sup>65</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 301.

<sup>66</sup> Kotzebue, *Voyage*, 1: 314–315.

<sup>67</sup> Chamisso, *Voyage Around the World*, 123–124.

2.18) that appears in *Voyage pittoresque autour du monde*. In producing the finished plate, Choris recalled that Vancouver had been surprised during his second visit, in 1793, to see how the “years had tempered the ferocity” and that Kamehameha’s “face bespoke honesty, intelligence, goodness and generosity,” words that could have come from Lavater’s pen.<sup>68</sup>

After meeting with Kamehameha, Kotzebue sailed on to Oahu, where Elliot advised him that there was a little-known safe harbor where he could take on supplies and repair the ship. As he approached Honolulu, he found dangerous coral reefs extending for a mile or more out to sea, but “behind these, nature has formed the beautiful harbor of Hana-rura, which is protected by reefs on the sea side..., and might be called the first in the world, if the entrance were not too shallow for large ships.” The passage was so narrow and dangerous that the *Rurik* had to wait until the next day, when eight double canoes, each with sixteen to twenty rowers, came out and towed the ship into the harbor.<sup>69</sup> Choris’s two pictures of Honolulu are the first published views of the port. *Vue du port hanarourou* (Fig. 2.19) shows their approach to the harbor, with several vessels at anchor, native canoes in the foreground, and the fort and the village lining the shore in the middle distance. The second view, *Port d’hanarourou*, shows the harbor from behind the fort and a number of triangular prism-shaped structures, with several foreign vessels at anchor and many native canoes crowding the harbor.



Fig. 17. After Louis Choris, [Kamehameha, King of the Sandwich Islands], frontispiece to volume 2, Kotzebue, *Puteshestvie v Ĭuzhnyĭ Okean i v Beringov Proliv dlia otiskaniia Siĕvero-vostochnago morskago prokhoda, predpriniate v 1815, 1816, 1817 i 1818* (St. Petersburg: Nik. Grecha, 1821[-1823]). Hand-colored stipple engraving, 11 5/8 x 9 1/4", page size, approximate. Courtesy the Russian State Library, Rare Books Division, Moscow.

<sup>68</sup> Charlot, Choris, 23, 31; and Choris, *Voyage pittoresque*, 23 (quote). See also George Vancouver, *A Voyage of Discovery to the North Pacific Ocean, and Round the World...Performed in the Years 1790, 17901, 1792, 1793, 1794, and 1795* (London: G. G. and J. Robinson, 1798), 2:122; Cummins E. Speakman, Jr., and Rhoda E. A. Hackler, “Vancouver in Hawai’i,” *The Hawaiian Journal of History*, 23 (1989), 44. See also Barratt, *Russian View of Honolulu*, 322. The original portrait of Kamehameha in the cloak is now in the collection of the Honolulu Academy of Arts. John Coffin Jones Jr. presented a copy of the painting to the Boston Athenæum on June 18, 1818, before the *Rurik* had returned home. See <https://www.bostonathenaeum.org/about/publications/selections-acquired-tastes/kamehameha-great-king-sandwich-islands-ca-1816>.

<sup>69</sup> Kotzebue, *Voyage*, 322 (quote), 326–327.

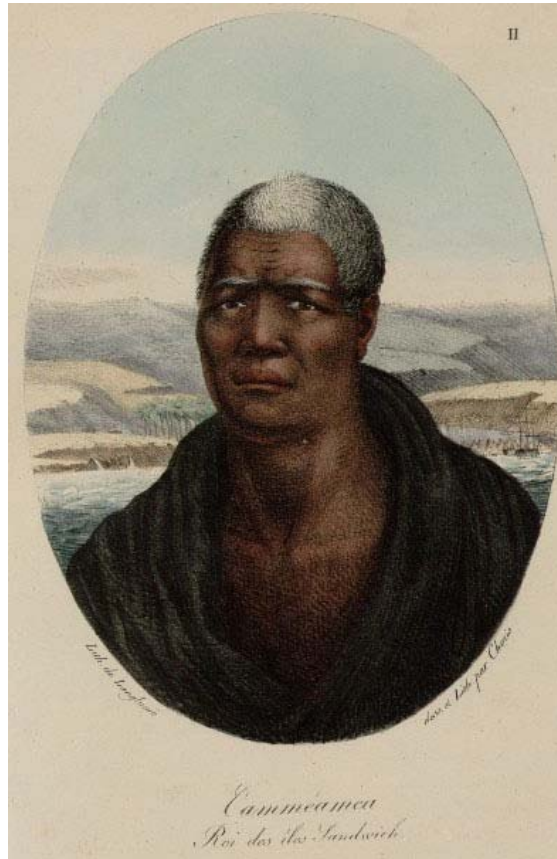


Fig. 18. Drawn and on stone by Louis Choris, *Kaméamea/ Roi des îles Sandwich*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Hawaii section, Plate II. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 8 1/4 x 6 1/8", oval. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

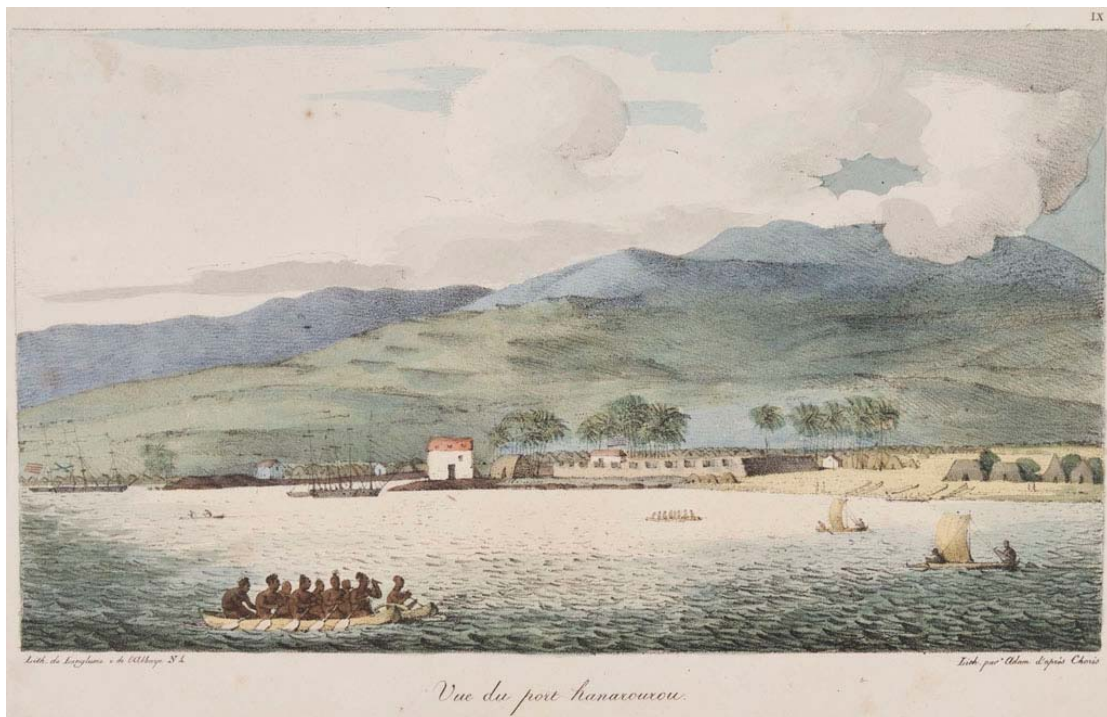


Fig. 19. On stone by Jean Victor Adam after Louis Choris, *Vue du port hanarourou*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Hawaii section, Plate IX. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 7/8 x 12", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

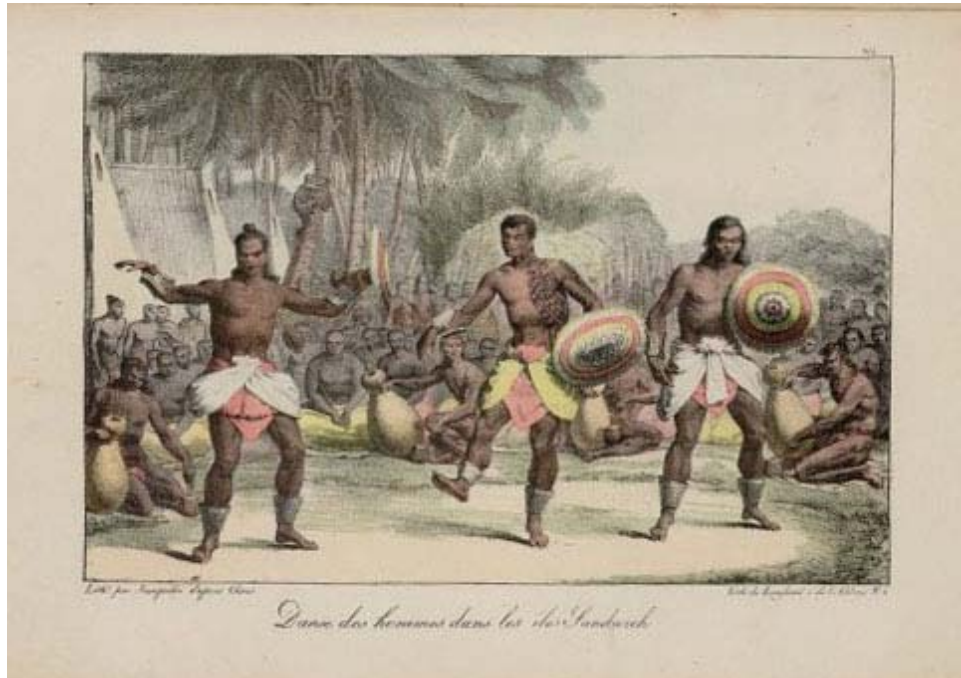


Fig. 20. On stone by Jean-Augustin Franquelin after Louis Choris, *Danse des hommes dans les îles Sandwich*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Hawaii section, Plate XII. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 7 1/2 x 11 1/4", image. Choris wrote that the professional male dancers performed naked except for bracelets on their arms and ankles. The loincloths he added in his drawing were copied by subsequent artists. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

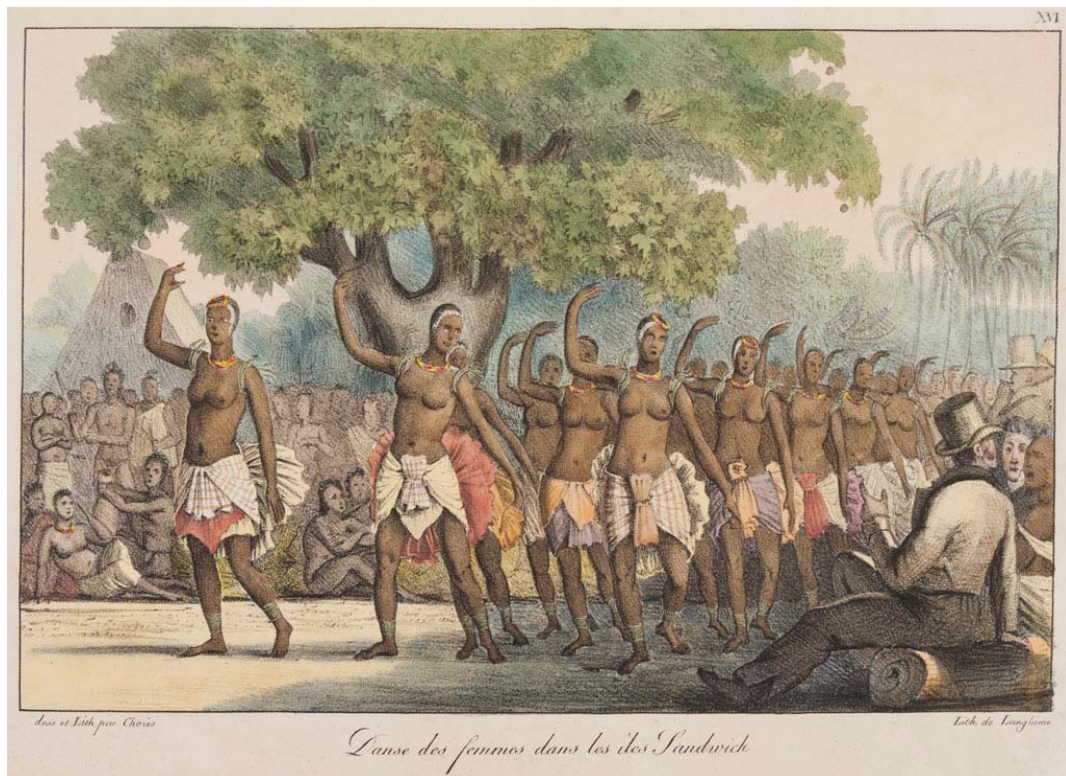


Fig. 21. Drawn and on stone by Louis Choris, *Danse des femmes dans les îles Sandwich*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Hawaii section, Plate XVI. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 7 1/4 x 11 3/4", image. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas.

Kotzebue had requested that he see a dance, and Governor Kareimoku of Oahu arranged for one at his house. "The islanders' dance, especially the men's, is extremely graceful," Choris wrote. He explained that

the men, who perform naked except for bracelets on their arms and ankles, were paid professionals who traveled from island to island, but he pictured them, in both his painting and in the lithograph (Fig. 2.20), wearing colorful loincloths. The women, by comparison, danced for their own amusement in large groups of up to fifty. Choris sketched both dances, and Franquelin drew them on the stone, producing two different versions of the women's dance. In one, Franquelin pictured the women facing to the right with two native men lounging on rocks at the left watching the performance. In a second version, he showed the women facing to their left, while at the right Choris, clearly identified by his top hat and sketch pad in hand, sits on a log watching the performance (Fig. 2.21) – thereby continuing something of a tradition among expeditionary artists who included themselves in the picture, perhaps to document the fact that they were eyewitnesses to the scenes they depicted.<sup>70</sup>

## OBSERVATIONS ON THE ACCURACY OF THE PUBLISHED IMAGES

As soon as the California and Hawaii *livraisons* came off the press, Choris sent them to Chamisso for his “serious and not euphemistic” comments. Taking on the role of an “old strict well-meaning friend,” Chamisso prefaced a personal letter, writing that “I have written in my life a fairy tale, but I am careful in science,” he then proceeded with a candid, plate by plate critique of the pictures, “which I regard as the actual text.” He accepted the images as “harmless, very nice, useful in many respects,” a “desired work” that filled a void. He liked the view of San Francisco (Fig. 2.6), “Bravo! ...a charming picture – that's nature! This is California! The light in the middle, the shadows on both sides hold the image together,” reminding him of a “simple landscape by Rembrandt.” He also noted that Kotzebue was not including it in his volumes. Color, however, was a problem throughout the images, which he assumed was because Choris had not taken a color chart with him, as was the practice with many expeditionary artists, especially botanical illustrators, as Chamisso would have well known. He criticized the landscapes as having a northern European light rather than equatorial light and, more importantly, doubted that Choris and the lithographic colorists had accurately portrayed the skin color of the various natives. He wondered if the portraits of three Californians with jewelry (Fig. 2.9) was intended more to document the jewelry than the individuals – “they are not characteristic” – and suggested that the fern-like plant in another image (Fig. 2.14) was “conceived and drawn and painted in Paris,” not by Choris at the scene.<sup>71</sup>

Chamisso especially disliked the plates of the Hawaiian dancers (Figs. 2.20 and 2.21). “Do not look at the two [three] poor sheets that deface Choris's atlas,” he later wrote in his published journal. “Dancing cannot be painted, and may the genius of art pardon him for what he painted here.”<sup>72</sup> He probably realized that Choris's surviving watercolor of the male dancers, now in the Honolulu Museum of Art, is only a sketch and that the lithographic artist had altered and added significantly to the composition. Still, his poet's soul was offended by the stiff and forced appearance of the male dancers, which he compared to the rigid figures in David's *The Oath of the Horatii*, not a far-fetched allusion in that artists frequently consulted classical paintings and sculptures for time-honored poses. He suggested that more people should be shown in front of the royal temple (Fig. 2.22), because “the country is more populous than that.” Nor did he like Choris's view of the port of Honolulu (Fig. 2.19), “which gives us neither the reef nor the extent of the harbor, nor the volcanic city, nor the sunny fringe of the island, nor the shapes of their green mountains with the silver leaves of the masses of lucui [*sic*] tree [*Aleurites trilobal*].” He approved of Choris's portrait of Kamehameha (Fig. 2.18) as a “beautiful head,” endorsing his depiction in the black robe, and, with a nod toward the science of the day, concluded, “the more heads the better.”<sup>73</sup>

<sup>70</sup> See Greppi's discussion of “on the spot” sketching by expeditionary artists in “On the Spot,” 23–24.

<sup>71</sup> Chamisso to Choris, Mar. 7, 1821, is reproduced and analyzed in Monika Sproll, “Das ist Natur!” – Adelbert von Chamisso's Bildkritik an Ludwig Choris' Voyage pittoresque zwischen ästhetischem und wissenschaftlichem Anspruch,” in Roland Berbig, et al., *Phantastik und Skepsis: Adelbert von Chamisso's Lebens- und Schreibwelten* (Göttingen: V&R unipress, 2016), 151–153 (quotes), 154–163, 167 (quote), and 168 (quote). For information on expeditionary artists use of color charts, see the “Painting by Numbers?: An 18<sup>th</sup> Century Flower Show” at <http://www.vam.ac.uk/blog/conservation-blog/painting-by-numbers-an-18th-century-flower-show>. Rees, *Die verzeichnete Fremde*, chapter 4, discusses the use of color charts by expeditionary artists, especially botanical artists.

<sup>72</sup> Chamisso, *Voyage Around the World*, 125.

<sup>73</sup> Chamisso's letter is reproduced in Sproll, “Das ist Natur!” 166–171, 168–169 (quotes).



Fig. 22. On stone by Jean Pierre Norblin after Louis Choris, *Temple du Roi dans la baie Tiritatée*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Hawaii section, Plate V. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 6 7/8 x 12 1/4", image. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.

One observation that Chamisso did not make was that the images he criticized most severely – the dances, and the landscape views of Honolulu – were those drawn on the stone by Choris's colleagues, and one must wonder if the hyper-sensitive naturalist might have detected a diminished authenticity or visual glibness in them that was perhaps inevitable given the production process.

Both Chamisso and Choris realized that the portraits represented the most direct evidence that the artist could present concerning the looming scientific question of the day – the origin of the different races – and Chamisso later commented publicly on them, noting that Choris had assured their reliability by transferring them to stone himself, that they were “in general, of great fidelity,” and that they “deserve the full confidence of the anthropologist.”<sup>74</sup> In this context, Choris's inclusion of the elegant portrait of the *Femme des Iles Sandwich* (Fig. 2.23) seems almost an abdication of the scientific endeavor. He risked his credibility by whole-heartedly embracing what artist and art historian Jean Charlot called a “Rousseauesque idea of the noble savage... that borders on the fabulous.” Choris did some of his “best crayon work modeling the navel in full light,” Charlot noted. Was the final version of the print, no doubt conjured from his exotic memories of Hawaii now shrouded in romanticism, an effort to appeal to the presumed tastes of his learned European audience or a playful joke? Suffice it to say that there is no sketch for this figure among Choris's known work. Charlot theorized, based on two watercolors now in the Honolulu Museum of Art (Fig. 2.24) and a plate in the Russian edition of Kotzebue's book (Fig. 2.25), that Choris developed the portrait by combining the three images into one goddess-like figure.<sup>75</sup> Neither Chamisso nor any other reviewers apparently commented on this portrait.

Chamisso's comments remained private between the two friends, and Choris fared much better with the professional critics, such as the editor and geographer Malte-Brun at *Journal des débats politiques et littéraires*. Malte-Brun judged that Choris's style “inspires confidence.” “It is simple, clear, and precise.” Then, speaking with reference to the scientific issues of the day, he claimed that, “We are shown the children of nature with their dirty skin and their fierce look; but it seems that few travelers have seized as well as Mr. Choris the essential physiognomy of the South Sea Islanders...”<sup>76</sup> Choris published a four-page prospectus

<sup>74</sup> Adelbert von Chamisso, “Correspondenz,” *Flora oder botanische zeitung*, 15 (April 21, 1823), 225.

<sup>75</sup> The complete story of the portraits, including quotes, is told in Charlot, *Choris*, 1–6.

<sup>76</sup> Malte-Brun, “Analyses Critiques,” *Nouvelles annales des voyages de la géographie et de l'histoire*, 8 (1821), 166–171. Malte-Brun was an editor of the journal, which had also published an extract of Choris's text in volume 4 (1820), 393–409.

for the book reprinting Malte-Brun's entire review and estimating that the final work would contain twenty parts, each with five plates and text.



Fig. 23. Drawn and on stone by Louis Choris, *Femme des îles Sandwich*, from Choris, *Voyage pittoresque autour du monde* (Paris: Firmin Didot, 1822), Hawaii section, Plate 17. Hand-colored lithograph printed by Joseph Langlumé, 10 5/8 x 6", vignette. Courtesy William S. Reese, New Haven, CT.



Fig. 24. Louis Choris, *Femmes des îles Sandwich*, 1816 or 1817. Watercolor on paper, left figure 11 1/8 x 7 1/4 "; right figure 11 x 7 1/4 "; mount 15 7/16 x 21 5/16". Honolulu Museum of Art, Gift of the Honolulu Art Society, 1944 (12157ab).



Fig. 25. *Sandvichanka* [Woman of the Sandwich islands], from Kotzebue, *Puteshestvie v Juzhnyĭ Okean i v Beringov Proliv dlia otiskaniia Sĭvero-vostochnago morskago prokhoda, predpriniatoe v 1815, 1816, 1817 i 1818* (St. Petersburg: Nik. Grecha, 1821[-1823]), vol. 2, facing p. 38. Hand-colored stipple engraving, 11 5/8 x 9 1/4", page size, approximate. Choris apparently combined elements of the two watercolors in figure 24 into this portrait, which then evolved into *Femme des iles Sandwich* (fig. 23). The artist and art historian Jean Charlot thought this to be a more believable portrait of a native woman. Courtesy Russian State Library, Rare Books Department, Moscow, and the Library of Congress, Washington, D.C.

### CRITICAL RECEPTION OF KOTZEBUE'S REPORT

Shortly after Choris issued his first *livraisons*, the various editions of Kotzebue's book, titled in English, *A Voyage of Discovery, into the South Sea and Beering's [sic] Straits, for the Purpose of Exploring a North-East Passage, Undertaken in the Years 1815–1818*, began to appear in 1821, first in Russian, then in German and English, and in Dutch the following year. Kotzebue used only twenty-one of Choris's images as engravings in his various editions: eight in the German edition; an additional six in the Russian edition, including the portrait that is a combination of two of his watercolors (Fig. 2.25); and seven more in an abridged, two-part English translation. Four of the illustrations in the abridged English edition are copied from the first fascicules of Choris's *Voyage pittoresque autour du monde* that had appeared earlier that year.<sup>77</sup> Malte-Brun called Kotzebue's contribution "very interesting," but the British were much less complimentary. Perhaps John Barrow, Secretary of the Admiralty in London, felt that Kotzebue's venture threatened British interests in the Northwest, for he observed in the *Quarterly Review* that the expedition failed in its primary goal of discovering an Arctic passage. Kotzebue had not even gone as far north as had Cook, and his "abrupt abandonment was hardly justified under the circumstances stated." The gallant Cook had given his life! "It would not be tolerated in England..." Barrow insisted. Admitting, nevertheless, that science and exploration had been served, Barrow, probably with the Russian-American Company in mind, then questioned the expedition's purpose: "We should not be disposed to detract from the merit which...

<sup>77</sup> Raymond John Howgego, *Encyclopedia of Exploration, 1800 to 1850: A Comprehensive Reference Guide to the History and Literature of Exploration, Travel and Colonization Between the Years 1800 and 1850*, 5 vols. (Potts Point, NSW: Hordern House, 2003–2008), 2: 329–331, lists the various editions of Kotzebue's book. Chamisso stated that he would recognize only the German text as the correct one. Various critics have pointed out that his precaution was wise, for the English translation contains a number of errors. See, for example, Hubert H. Bancroft, *History of Alaska, 1730–1885*, in *The Works of Hubert Howe Bancroft* (San Francisco: A. L. Bancroft & Company, Publishers, 1886), 33, 503, 26.

would be justly due to the Russian government, if we could persuade ourselves that the extension of geographical knowledge, for its own sake and for the benefit of mankind, was the prime object of this expedition....”<sup>78</sup>

#### PUBLICATION HISTORY, *VOYAGE PITTORESQUE ATOUR DU MONDE*

Choris, meanwhile, finished his book. He dated his introduction May 1, 1822, but the final part did not arrive at the French National Library until May 3, 1823. The finished work comprises twenty-two parts: twenty-one parts with text and 104 plates relating to the voyage, a portrait of Count Romanzoff, and a final part that contains two and one-half pages of text and two engraved charts. Several copies of the book also contain a portrait of the artist (Fig. 2.1), which was probably produced later and bound in by the owners. One of the copies at Yale also contains Choris’s watercolor portrait of his friend Chamisso (Fig. 2.3).<sup>79</sup> Choris’s book is one of the more extensive treatments of America’s northwest coast as well as of the Hawaiian Islands at that time.

The list of seventy-three subscribers, printed in the final *livraison*, accounts for 188 copies. Prominent patrons included the kings of France (three copies) and Prussia (two copies), the emperor and the empress dowager of Russia (ten copies), the French Minister of the Interior (twenty copies), the French Minister of Public Instruction (twenty copies), various titled persons, a number of booksellers, and the Sèvres porcelain works, doubtless anticipating possible use of the images on their porcelains. There are two different title pages, one dated 1820, probably issued with the first number, and one dated 1822, as Choris was bringing the project to a close.<sup>80</sup>

The announced price of the finished book was 160 francs (uncolored), 200 francs (with the natural history plates colored), and 320 francs (fully colored). It is difficult to say how much that would be worth in today’s money, but it probably would be somewhere in the neighborhood of \$340, \$425, and \$680 respectively. In 1821, London booksellers offered the first four *livraisons* for twelve shillings (approximately \$32) and, in August 1823, they listed the finished book uncolored for £6 5 shillings (\$332), and colored for £12 10 shillings (\$665). The difficulty of estimating the price in today’s dollars, even taking into consideration the fluctuations over the years, becomes clearer when one realizes that Choris apparently was charging substantially more than the approximately \$120 that Prince Maximilian would permit Karl Bodmer’s magnificent hand-colored engravings of the Midwestern Indians with a much larger text to sell for two decades later, but less than the approximately \$1,000 that John James Audubon charged in the 1820s and 1830s for his considerably larger double elephant folio *The Birds of America* with 435 plates and five volumes of text.<sup>81</sup> H. C. Carey & I. Lea in Philadelphia advertised Choris’s book for sale, but they did not list a price.<sup>82</sup>

After *Voyage pittoresque* was published, Choris presented it to the newly-established Société de Géographie of Paris and was elected a member. He remained in Paris, “living for art” as his friend Chamisso put it in 1825, all the while hoping for a government position, perhaps as a botanical illustrator. He soon began work on a second book, *Vues et paysages des régions équinoxiales, recueillis dans un voyage autour du monde* (Paris: Impr. de P. Renouard, 1826), which, as the title suggests, contains twenty-four landscape

---

<sup>78</sup> Malte-Brun, “Varieties,” 3; [Sir John Barrow,] “Art. III. – *A Voyage of Discovery*,” *The Quarterly Review*, 26 (Jan. 1822): 341–364 (quote on 363). For John Barrow’s identification as the reviewer of Kotzebue’s book, see Jonathan Cutmore, *Contributors to the Quarterly Review: A History, 1809–25* (London and New York: Routledge, 2008), 167.

<sup>79</sup> Forbes, comp., *Hawaiian National Bibliography*, 1: 376–377. See Choris, *Voyage pittoresque autour du monde*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (ZZc86 822c COPY 1).

<sup>80</sup> Forbes, comp., *Hawaiian National Bibliography*, 1: entry 541, 373–378.

<sup>81</sup> There are a number of Internet sources that offer estimates of the value of money over time, sometimes providing radically different answers. I have used the World Coin Price Guide (<https://www.ngccoin.com/price-guide/world>) and “Early 19<sup>th</sup> Century French Currency” (<http://tenlittlebullets.tumblr.com/post/54856540503/resource-post-early-19th-century-french-currency>), among others, in reaching these estimates. See also Ron Tyler, “Karl Bodmer and the American West,” in Brandon K. Ruud (ed.), *Karl Bodmer’s North American Prints* (Lincoln: University of Nebraska Press and Joslyn Art Museum, 2004), 23; and Ron Tyler, *Audubon’s Great National Work: The Royal Octavo Edition of The Birds of America* (Austin: University of Texas Press, 1993), 46.

<sup>82</sup> “Splendid Books,” *Aurora and Franklin Gazette* (Philadelphia), Dec. 9, 1824: 4.

views of scenes from the *Rurik* voyage. The volume's dedication to Humboldt acknowledges that Choris was responding to the great naturalist's call to provide visual and scientific documents of nature.<sup>83</sup>

## LEGACY

By publishing his images, Choris joined other artists and naturalists who shared their research with the scientific world by means of beautifully illustrated, documentary accounts of their expeditions. The great illustrated book had been the preferred method of preserving and transmitting scientific information ever since the sixteenth century, and Choris's *Voyage pittoresque autour du monde* found its place among the notable works on the New World by Theodore De Bry, Mark Catesby, James Cook, and Baron Alexander von Humboldt, among others.<sup>84</sup>

Ready for another adventure, on February 16, 1827, he proposed to the president of the Société de Géographie a trip to other areas of the New World – to Mexico, Guatemala, Quito, Chile, and Patagonia via New York, as a further response to Humboldt's call for research on the pre-Columbian cultures. The multi-talented Edme-François Jomard, editor of *Description de l'Égypte* (1809–1829), the series of publications resulting from Napoleon's Commission of the Sciences and Arts, replied on the Society's behalf with what amounted to a validation of Choris's work. He suggested that the artist might examine and document the native physiognomies and collect among the ancient monuments of Guatemala. Especially important would be the skulls of ancient civilizations and other objects that could be added to European collections. The Muséum national d'histoire naturelle agreed to pay him a wage for his services, and designated him a "Naturalist Traveler" and Correspondent of the Museum.<sup>85</sup>

Choris departed October 6, 1827, on board the *Jeanne d'Arc*. His ship stopped at Fort-Royal, Martinique, Havana, and New Orleans en route, and he sent Baron Cuvier specimens from the Caribbean islands, but his adventure came to an abrupt end when he reached Mexico. Choris and an Englishman named Henderson departed Veracruz for Jalapa on March 19, 1828. Thieves waylaid and robbed them the following day, and Choris died from both a sabre blow and a bullet wound. His traveling companion, although seriously wounded, reached Jalapa to report the incident, and the *alcalde* there oversaw Choris's burial at Plan del Río.<sup>86</sup>

His greatest work is the *Voyage pittoresque autour du monde*. Although it has been known for years among scholars, it has received almost no popular interest or circulation until this century. But those interested in the study of race did notice it. Blumenbach, Humboldt, and the Paris savants were aware of it from inception. The English editor Frederic Shoberl included copies after Choris plates in his *The World in Miniature: South Sea Islands...* (2 vols.; London: R. Ackermann, 1824), as did the English physician and ethnologist James Cowles Prichard in his *Researches into the Physical History of Mankind* (2 vols.; London: John and Arthur Arch, 1826). Professor Heinrich Rudolf Schinz of Zurich copied Choris's portrait of Kamehameha in his *Naturgeschichte und Abbildungen der Säugethiere: nach den neuesten Systemen sum gemeinnützigen Gebrauche entworfen und mit Berücksichtigung für den Unterricht der Jugend* (Zurich, 1824) (fig. 2.26). The French naval officer Jules-Sébastien-César Dumont d'Urville, who followed Kotzebue into the southern Pacific, employed several of Choris's images in his own *Voyage pittoresque autour du monde...* (Paris, 1832–1834). Two of Choris's illustrations of the Hawaiian dance were incorporated into composite views (figs. 2.27 and 2.28) and included among the five hundred engravings in the two-volume atlas that accompanied the great *Bilder-Atlas zum Conversations-Lexicon* (1849–51), edited by Johann Georg Heck and published by Friedrich Arnold Brockhaus in Leipzig. The reviewer for the *Southern Literary Messenger* liked the book and fully embraced its mission:

The Iconographic Encyclopedia has fully maintained to the last, the excellence of its letter press [*sic*] and the exceeding beauty of its steel engravings.... One derives but a feeble impression from reading a paper, however clear and well elaborated, upon any scientific subject, compared with that

<sup>83</sup> Greppi, "On the Spot," 37–42.

<sup>84</sup> Honour, *European Vision of America*, 1–14; Ron Tyler, *Prints of the West* (Golden, CO: Fulcrum Publishing, 1994), 1–22; and Ron Tyler, *Visions of America: Pioneer Artists in a New Land* (London: Thames and Hudson, 1983).

<sup>85</sup> Chamisso, *Voyage Around the World*, 234; E.-T. Hamy, "Le second voyage et la mort au Mexique de Louis Choris," *Bulletin du muséum d'histoire naturelle*, 12 (1906), 353–357; Liebersohn, *The Travelers' World*, 95–97.

<sup>86</sup> "Necrology," *The Foreign Review*, 2, no. 3 (Sept. 1828), 263–264.

which is made upon him by studying accurate diagrams and plates relating to it, and it is precisely upon this principle that the Iconographic Encyclopedia bases its title to general approval. *It writes by images.* In every possible branch of human investigation which is capable of being illustrated, it gives us spirited pictures of the *rationale*.... All are set before our eyes in the most exquisite and life-like engravings.<sup>87</sup>



Fig. 26. Portrait of Kamehameha (left) after Louis Choris, in Heinrich Rudolf Schinz, *Naturgeschichte und Abbildungen der Säugethiere: nach den neuesten Systemen zum gemeinnützigen Gebrauche entworfen und mit Berücksichtigung für den Unterricht der Jugend* (Zurich, 1824). Lithograph by Karl Joseph Brodtmann, 13 x 8 3/4" (page). Courtesy American Museum of Natural History, New York, Image No. 100216045\_1.

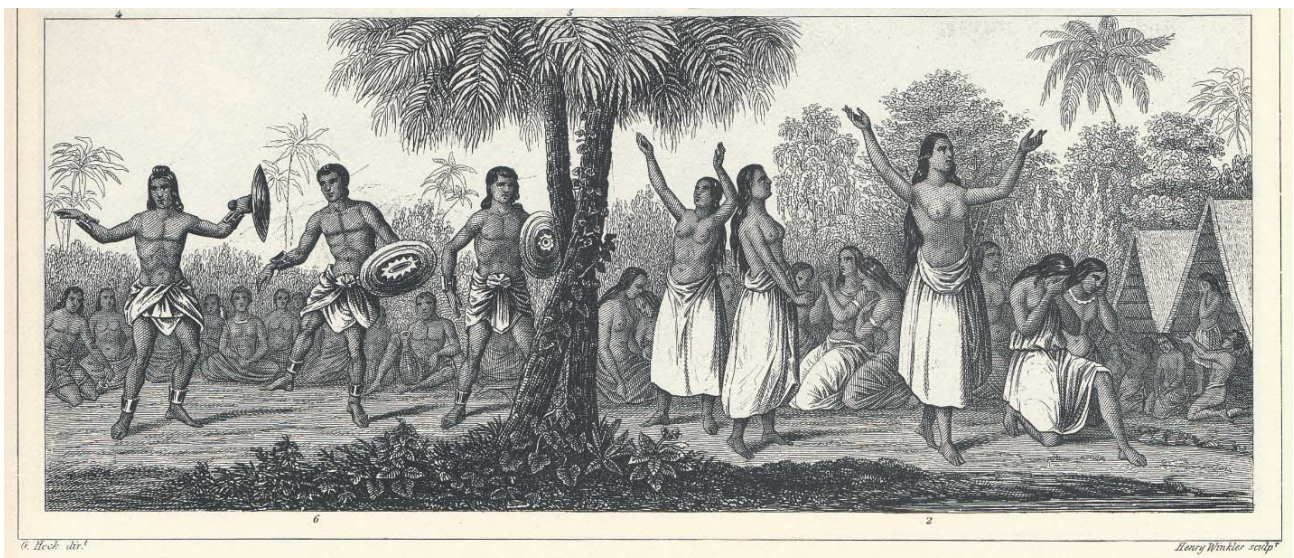


Fig. 27. Drawn by G. Heck and engraved by Henry Winkles after Louis Choris, from Johann Georg Heck, ed., *Iconographic Encyclopedia of Science, Literature, and Art*, trans. and ed. by Spencer F. Baird (New York: Rudolph Garrigue, 1851), vol. 1 Plates, Tab. 38. Figures 27 and 28 combine elements of two pictures of dancers by Choris (figs. 20 and 21. Steel engraving, 3 1/4 x 7 15/16", image; 12 3/8 x 9 5/8 ", page. Hirsch Library, Museum of Fine Arts, Houston.

<sup>87</sup> "Notices of New Works," *Southern Literary Messenger*, 18 (Mar. 1852): 192.

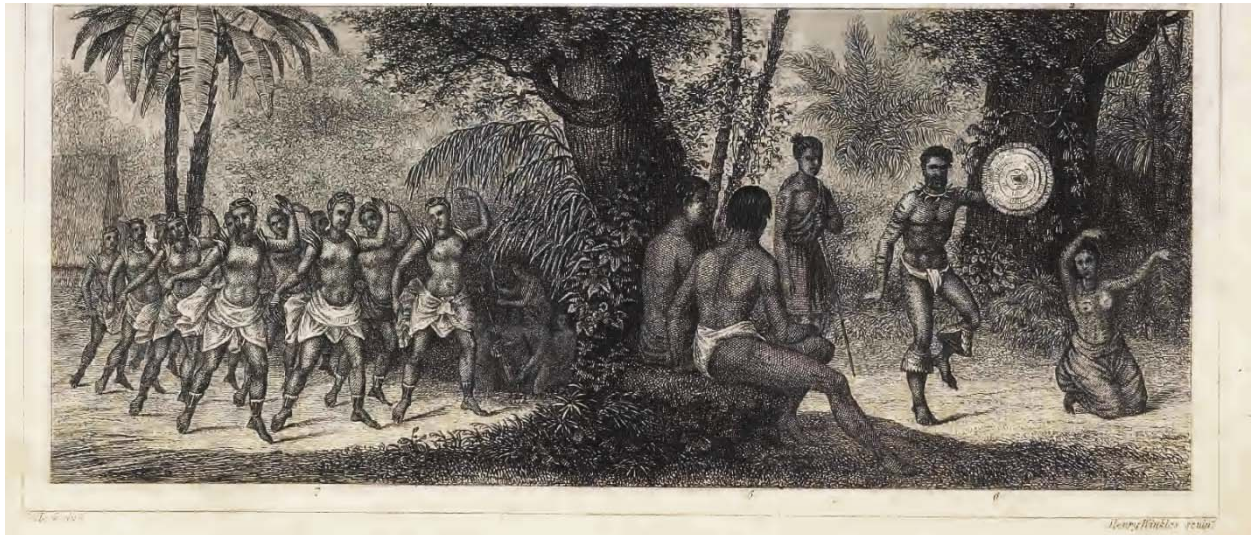


Fig. 28. Henry Winkles engraving after Louis Choris, in Johann Georg Heck, ed., *Iconographic Encyclopedia of Science, Literature, and Art*, trans. and ed. by Spencer F. Baird (New York: Rudolph Garrigue, 1851), vol. 1 Plates, Tab. 41. Steele engraving, 3 5/16 x 7 15/16", image; 12 3/8 x 9 5/8 ", page. Hirsch Library, Museum of Fine Arts, Houston.

But for decades Choris's books seemed to disappear, only to be unearthed in the late twentieth century by a few scholars and collectors of material relating to the Pacific Rim or to his more scholarly friend Chamisso. While various authors have used Choris's California and Hawaii pictures in recent publications, the lithographs of the Pacific islands and the northwest coast are, by comparison, infrequently used. His work has not been translated or published in this century, except in snippets; nor has he attracted a biographer.<sup>88</sup> The more academically oriented Chamisso would have liked for certain of his drawings – generally those composed in Paris – to be more scientifically accurate, but Choris's book is one of the handsomest relating to the Pacific Rim and his illustrations constitute some of the earliest published visual documentation of the people and places of the Northwest Coast of America, the Hawaiian Islands, and islands of the South Pacific.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Jules Sebastien Cesar Dumont d'Urville, *Voyage pittoresque autour du monde resumé général, des voyages de découvertes...*, 2 vols. (Paris: Chez L. Tenré, 1834), esp. 1: 460 and opp. 446, 451, 475, and 478; quote in *Pacific Voyages from the Dr. F. E. Ellis Collection* (Sydney, Australia: Hordern House, 1989), entry 31. See Henry B. Collins et al., *The Far North: 2000 Years of American Eskimo and Indian Art* (Washington: National Gallery of Art, 1973); Jules David Prown et al., *Discovered Lands, Invented Pasts: Transforming Visions of the American West* (New Haven: Yale University Press, 1992); Smith, *European Vision*; and Henry, *Early Maritime Artists of the Pacific Northwest Coast*, for example. The former Imprint Society of Barre, MA, had hoped to publish a translation of Choris's work, but ceased publication before the task was accomplished.

<sup>89</sup> The illustrations of the several artists on the Spanish expedition of Alejandro Malaspina, for example, were not published until the twentieth century in Carmen Sotos Serrano, *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 2 vols. (Madrid: Real Academia de la Historia, 1982).

# L'AMEUBLEMENT DU MARQUIS DE SEIGNELAY : UN APERÇU VIRTUEL

par CĂLIN DEMETRESCU  
(Paris)

**Résumé.** Fils aîné de Jean-Baptiste Colbert (1619–1683), Jean-Baptiste-Antoine Colbert, marquis de Seignelay (1651–1690), obtint la survivance des charges de son père dès février 1669, et fut nommé secrétaire d'Etat à la Marine, fonction qu'il exerça entre 1683 et 1690. Colbert de Seignelay hérita également de l'immense fortune de son père et de ses importantes collections de peintures, sculptures et objets d'art. L'inventaire après décès qu'on dressa en 1690 comptait non moins de trois volumes, aujourd'hui perdus. Deux documents inédits découverts aux Archives nationales de Paris, contenant la liste des reprises matrimoniales de sa veuve, Catherine-Thérèse de Goüyon de Matignon-Thorigny (1662–1699), permettent cependant de se former une image de la richesse de l'ameublement du marquis de Seignelay, ainsi que de faire des rapprochements avec quelques pièces d'art décoratif du temps de Louis XIV, encore conservées.

**Keywords.** Colbert de Seignelay, Domenico Cucci, Boulle-furniture, clockmaker, ormolu.

Dans sa *Description de Paris*, Brice note que pendant sa vie le marquis de Seignelay a fait des embellissements constants dans l'hôtel parisien hérité de son père, rue des Petits-Champs, et que « les meubles y étoit d'une magnificence extrême, & l'on ne trouvoit point ailleurs une plus grande quantité de tableaux rares, avec des bronzes des plus excellents ouvriers, des médailles en très grand nombre ; de même que des pierres gravées, & mille autres choses qui marquoient le discernement délicat du maître »<sup>1</sup>. Vraisemblablement, on ne connaîtra jamais le détail de l'ameublement de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, car son inventaire après décès, commencé le 7 novembre 1690<sup>2</sup>, semble à jamais perdu. On ne peut que le supposer fastueux, même si l'on ne considère que la table représentée sur le portrait du ministre, meuble réalisé vraisemblablement dans les années 1670 par l'ébéniste Pierre Gole (*fig. 1*).

Cependant, un document conservé permet de se former une idée de la richesse de quelques-uns des meubles et des objets d'ameublement qui garnissaient les résidences du marquis de Seignelay. Par analogie entre les descriptions de ce document et des pièces exécutées par les mêmes artisans que ceux cités dans l'acte, nous allons ainsi essayer d'offrir un aperçu du goût des anciens propriétaires de l'hôtel Colbert de Paris, ou du château de Sceaux. Il s'agit de deux états, en date du 20 septembre 1692 : l'un des « Meubles qui ont été delaissez a Madame La Marquise de Seigneley pour le prix de la prisee avec la crue », et le second des « Meubles que Madame la Marquise de Seignelay lez a retenus pour préciput, inventoriez en l'inventaire fait après le décès de Monsieur le Marquis de Seignelay et continues aux articles qui ensuivent », dont nous allons donner une transcription partielle. Mentionnons aussi que les numéros d'ordre figurant dans les deux états sont repris d'après ceux de l'inventaire de Colbert de Seignelay. Hormis les objets précieux, les listes comportent beaucoup de meubles et tissus de qualité courante, quelques pièces de la Chine, enfin un nombre important de meubles meublants, lits et sièges, etc., sur lesquels on n'a pas estimé nécessaire de s'arrêter.

La première pièce qui attire l'attention est « un bureau de bois violet orné d'estain avec ses tiroirs fermant à clef », figurant sous le n° 120 et prisé 70 livres, avec une « petite table à la Dauphine, sur un pied de gueridon de

<sup>1</sup> Germain Brice, *Description de la Ville de Paris*, édition de 1971 [1752], (réédition 1971), Genève-Paris, Droz, p. 444–445.

<sup>2</sup> Archives Nationales, Minutier Central [ensuite AN, MC], XCV, liasse en déficit : la mention de l'inventaire figure à cette date sur le répertoire de cette étude. Il est également cité, avec la date de clôture, le 20 juin 1692, dans une renonciation à la communauté par Catherine-Thérèse de Matignon, veuve de Colbert de Seignelay, *ibid.*, XCV, 720, du 1<sup>er</sup> août 1692. Les deux états des meubles figurent à la date du 20 septembre 1692, sous cette même cote.

bois de rapport ». Un bureau en première partie, conservé au musée du Louvre<sup>3</sup> (fig. 2) et un second, en contrepartie<sup>4</sup> (fig. 2–3), peuvent ainsi évoquer l’austère meuble de travail ayant appartenu au marquis puis à sa veuve.



Fig. 1. Jean-Marc Nattier, d’après Claude Lefebvre, Détail de la table de Pierre Gole représentée sur le *Portrait de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay*, vers 1676, huile sur toile, musée national du château de Versailles et des Trianon, inv. MV 3556.



Fig. 2. Anonyme, Bureau brisé à caissons et à gradin, Paris, vers 1670–1675, marqueterie en première partie d’étain sur placage de palissandre, marqueterie de bois de rapport, bois sculpté et doré, Paris, musée de Cluny, inv. CL 20487, en dépôt au musée du Louvre.

<sup>3</sup> Paris, musée du Louvre, dépôt du musée de Cluny, inv. CL 20478.

<sup>4</sup> Vente, Versailles, hôtel Rameau, 18 février 1990, n° 298.

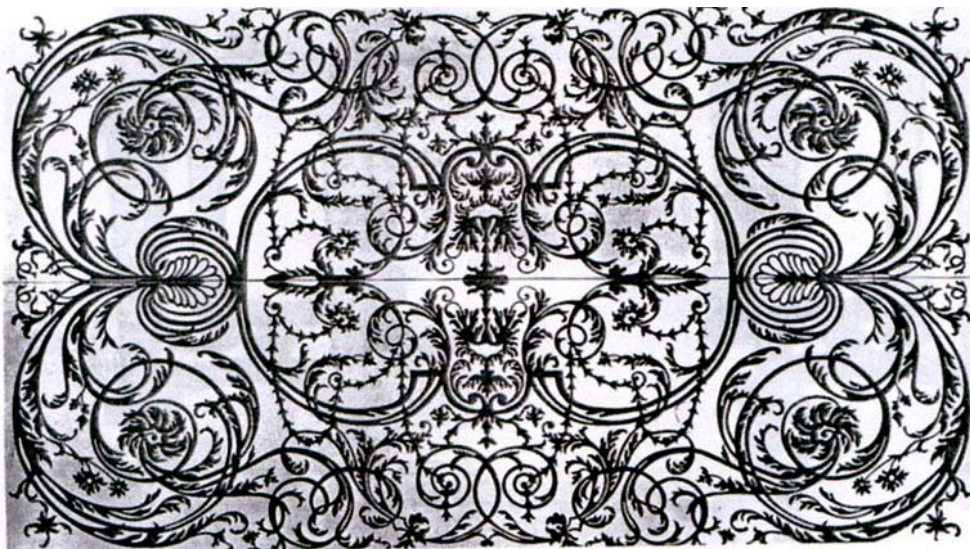


Fig. 3. Anonyme, Plateau d'un bureau brisé à caissons, Paris, vers 1670–1675, marqueterie en contrepartie de poirier noirci et d'étain, marqueterie de bois de rapport, 92,5 × 53 cm, vente, Versailles, hôtel Rameau, 18 février 1990, n° 298.

Ensuite, sous les n<sup>os</sup> 177 et 178 sont décrites, respectivement, « une pendule faite par Baronneau, les heures marquées sur l'email dans sa boeste de marqueterie à colonnes et chapiteaux corinthiens » et « une autre plus grande pendule faite par le mesme Baronneau dans une boeste de marqueterie à pilastre », chacune prisee 200 livres, qui ne manquent pas d'évoquer deux horloges conservées, signées par cet artisan<sup>5</sup> (fig. 4–5).



Fig. 4. Louis Baronneau, Pendule religieuse, Paris, vers 1675, marqueterie en première partie en laiton et étain sur fond d'écaille rouge, bronze doré, 47 × 28 × 13,5 cm, vente, Cheverny, Me Rouillac, 11 juin 2012, n° 35.



Fig. 5. Louis Baronneau, Pendule religieuse, Paris, vers 1675, marqueterie en première partie en laiton, étain et nacre sur fond d'écaille rouge, bronze doré, émail peint, 55 × 31 × 15 cm, Sotheby's, Paris, 9 novembre 2012, n° 46.

<sup>5</sup> L'une vente Cheverny, M<sup>e</sup> Rouillac, 11 juin 2012, n° 351, l'autre, Sotheby's Paris, 9 novembre 2012, n° 46.

La description d'une autre horloge, figurant sous le n° 1065, une « pendulle faite par Gaudron à Paris sur son pied à lantille dans sa boeste à colonnes, le tout de marqueterie de cuivre et estain », estimée à elle seule 400 livres, permet de faire le rapprochement avec un régulateur conservé au musée J. Paul Getty de Malibu (*fig. 6*) dont le cadran est signé par Antoine I Gaudron (vers 1649-1714) et la caisse attribuée à André-Charles Boulle<sup>6</sup> (1642–1732).



Fig. 6. André-Charles Boulle, Antoine I Gaudron, Régulateur, Paris, vers 1680-1690, chêne, marqueterie en première partie de laiton, d'étain, sur fond d'écaille et d'ébène, bois noirci, bronze doré, émail, 246,5 × 48 × 19 cm, Malibu, The J. Paul Getty Museum, inv. 88.DB.16.

Même si, pour cette horloge à cadran signé par Gaudron, André-Charles Boulle n'est pas mentionné explicitement, son nom figure à trois reprises dans l'état des meubles de la veuve de Seignelay. Sous l'article 851 sont décrites « deux cassettes d'Angleterre faits par Boulle de marqueterie de cuivre et estain à une serrure fermant à clef sur son pied de bois doré à quatre termes et l'autre d'écaille tortue de la Chine, aussy à une serrure fermant à clef » prisées ensemble 150 livres. Un coffret des collections de l'Art Institute de Chicago<sup>7</sup>, bien que de dimensions plus importantes, pourrait en donner un aperçu (*fig. 7*).

« Une table de marqueterie faite par Boulle fond d'écaille à compartiments et ornemens d'estain et de cuivre avec des cartouches aux coins sur lesquels sont gravés des devises, posée sur son pied de bois sculpté et doré à quatre consolles, et deux plateaux de mesme marqueterie posez sur un pied en triangle aussy de bois sculpté et doré » furent estimés ensemble, sous le n° 1076, 250 livres. L'association des plateaux marquetés avec des piétements en bois sculpté et doré pour des meubles de Boulle pourrait paraître surprenante ; cependant, on sait que l'ébéniste intervenait sur différentes pièces réalisées en divers matériaux, tel le « carderon ouvrage de Boule de cuivre doré d'or moulu » qu'il avait confectionné pour une

<sup>6</sup> Inv. 88.DB.16.

<sup>7</sup> Inv. 2001.54.

table de marbre violet d'Italie, portée « sur son pied de bois sculpté, doré », qui se trouvait en 1722<sup>8</sup> dans la demeure parisienne de Pierre Gruyn, un autre de ses grands clients. Un dessin du musée des Arts décoratifs de Paris<sup>9</sup> attribué à Boulle lui-même (*fig. 8*) offre une image parlante de ces piétements en bois sculpté très prisés pendant le dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Les plateaux posés sur un pied en triangle ne sont pas sans rappeler le modèle des tables en encoignure exécutées par Boulle pour la Ménagerie de Versailles<sup>10</sup>.



Fig. 7. André-Charles Boulle, Coffret, Paris, vers 1690, chêne, marqueterie en première et en seconde partie de laiton, d'étain, sur fond d'écaille, bronze doré, 44,5 × 73 × 48,3 cm, Chicago, Art Institute, inv. 2001.54.



Fig. 8. André-Charles Boulle, Projet pour une table-console, vers 1700–1705, encre, plume, lavis sur papier, 23,5 × 54,5 cm, Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 725.



Fig. 9 a-b. Anonyme, Paire de guéridons, Paris, vers 1685–1690, marqueterie de bois de rapport, bois sculpté et doré, 108,5 × 39 cm, Sotheby's, New York, 9 novembre 2006, n° 2.

<sup>8</sup> AN, MC, XIV, 255 : inventaire après décès du 16 mars 1722.

<sup>9</sup> Inv. 725.

<sup>10</sup> Dont une paire en contrepartie, d'un modèle similaire, est conservée à Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 1015-1882. Une seconde paire, dont le plateau marqué a été remplacé par une dalle circulaire de marbre vert de mer, vente Paris, M<sup>es</sup> Couturier et Nicolaÿ, 2 décembre 1965, n° 143.

Enfin, le n° 61 fait état aussi d'une table à plateau en marqueterie de marbre, cette fois-ci, « posée sur un pied de bois sculpté et doré », et de deux « gros guéridons de pareil bois et sculpture, le dessus d'iceux de bois de rapport façon de Boulle », le tout prisé 400 livres. Or, une paire de guéridons associant le bois doré et la marqueterie de fleurs de rapport<sup>11</sup>, au demeurant très proches dans leur facture d'autres ouvrages précoces de Boulle réalisés selon cette technique (*fig. 9 a-b*), livre une image assez fidèle de celle qu'auraient pu avoir les torchères reprises par la marquise de Seignelay.

Un lustre en bronze doré à huit branches de la collection Wrightsman<sup>12</sup>, dont le fût central rappelle le dessin pour un balustre de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles (*fig. 10-11*), qui avait été transposé en bronze par Domenico Cucci<sup>13</sup>, évoque à son tour l'article 438 de la liste des reprises de Mme de Seignelay : « Un lustre de bronze doré à huit branches bobèches fait par Cucy prisé la somme de deux cent livres. » Il est, par ailleurs, intéressant de remarquer que les travaux réalisés par Cucci pour l'hôtel parisien et pour le château de Sceaux de la famille Seignelay en 1690 étaient plus importants et mieux rémunérés que les livraisons d'André-Charles Boulle, comme on le constate grâce à un « Estat général de ce qui est deu des ouvrages qui ont esté faits extraordinairement » pendant l'année 1690<sup>14</sup> : « Au Sr De Cussy pour tous les ouvrages de bronze doré qu'il a faits tant pour Sceaux, que pour Paris et Versailles – 18 410 livres », dont on lui avait payé 15 445 livres, alors qu'au « Sr Boule pour ouvrages de bronze doré » ne furent payés que 1 168 livres 15 sols du total de 1 500 livres.



Fig. 10. Anonyme, Lustre à huit branches, Paris, vers 1690-1700, bronze ciselé et doré, 82,2 × 86,4 cm, New York, Wrightsman Collection, Metropolitan Museum of Art, inv. 2013.328.2.

Fig. 11. Anonyme, Balustre pour l'escalier des Ambassadeurs à Versailles, Paris, vers 1680, encre, plume, lavis sur papier, 51 × 16 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2662.

Outre deux paires de bras à deux branches (articles 1075 et 1051) et un chandelier à six branches en cuivre doré (n° 1052), les ouvrages en bronze comprenaient un nombre relativement important de grilles de cheminée à chenets, dont « une grille argentée à quatre pommes » (n° 865), une paire à deux pommes (n° 1068), et notamment « une grille de fer garnie de deux gros vases de bronze doré et deux plus petits » (n° 1050), deux autres paires garnies de « deux grands vases et deux moyens et deux pommes de cuivre doré » (n° 1060), enfin « une grille de fer où sont deux anges tenant chacun un cartouche et deux petits vases

<sup>11</sup> Sotheby's New York, 9 novembre 2006, n° 2.

<sup>12</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2013.238.2.

<sup>13</sup> Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2662.

<sup>14</sup> AN, T 1123, 29 B.

de bronze doré » (n° 1086). Un dessin de chenet aux armes de la famille Colbert par Nicolas Delaunay<sup>15</sup>, acheté à Paris par Daniel Cronström et envoyé en 1693 à Nicodème Tessin le Jeune, à Stockholm, offre un aperçu de cette production, ainsi qu'une paire de chenets en bronze doré attribuée à Nicolas Delaunay, conservée dans une collection privée<sup>16</sup> (fig. 12–13).



Fig. 12. Nicolas Delaunay, Chenet à vase flammé et aux armes de la famille Colbert, signé « *Delaunay fecit* », Paris, avant 1693, mine de plomb, encre, plume, lavis sur papier, 39 × 25 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2109.

Fig. 13. Attribuée à Nicolas Delaunay, Paire de chenets, Paris, vers 1670–1680, bronze ciselé et doré, fer, 84 × 76 cm, anciennement dans une collection privée suédoise.

Mentionnons, enfin, les deux dessins conservés à Stockholm<sup>17</sup>, dont un réalisé certainement par Domenico Cucci, et l'autre signé par René Chauveau (fig. 14–15) représentant les bras de lumière du cabinet et de la chambre de la marquise de Seignelay. Ces bras qui ne sont pas inventoriés dans l'état des reprises de la veuve, furent réalisés en plusieurs exemplaires, dont deux font partie des collections du musée des Arts décoratifs de Paris<sup>18</sup>, et un troisième se trouve au musée J. Paul Getty de Malibu<sup>19</sup> (fig. 16).

Plusieurs différentes pièces de mobilier, des cabinets de la Chine, des porcelaines, un nombre important de sièges et de tentures de tapisserie, des torchères en bois doré, des tables en albâtre, d'autres tables et armoires en bibliothèque marquetées de cuivre et d'étain ou recouvertes en bois de rapport, ainsi que l'argenterie, estimée à plus de 7 387 livres, et quelques tableaux et miniatures complétaient les reprises de la veuve du ministre. Tous ces objets permettent de se former une idée, même si elle est très loin d'être complète, des fastes et du raffinement de l'ameublement et des collections de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, à la veille de son décès en 1690.

<sup>15</sup> Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2109. Un autre projet de chenet, réalisé avant 1672 au crayon, plume, encre noire et lavis gris et brun, conservé dans le même musée, inv. THC 1134 et attribué à Claude Ballin, représente un modèle en argent avec les armes de Jean-Baptiste Colbert et de Marie Charon, son épouse.

<sup>16</sup> Nous remercions M. Christophe Huchet de Quénétain qui nous a aimablement signalé ces objets.

<sup>17</sup> Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2651 et THC. 2148.

<sup>18</sup> Inv.4766 A-B.

<sup>19</sup> Inv.2004.67.

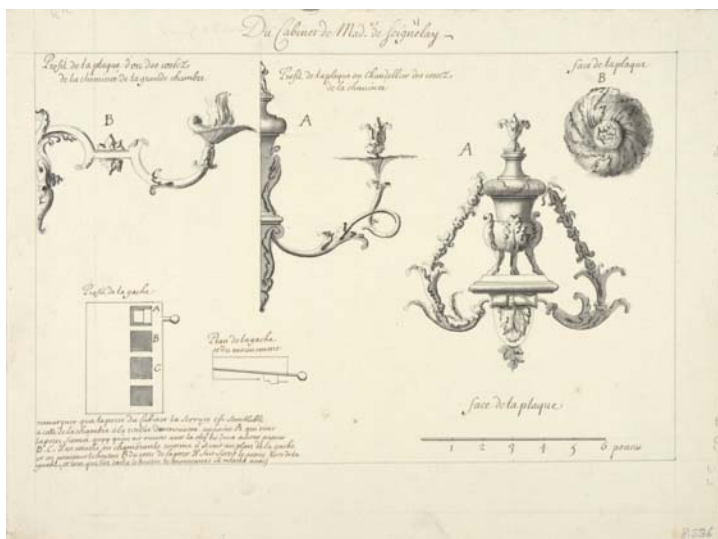


Fig. 14. Domenico Cucci, Bras de lumière portant l'inscription « Du Cabinet de Made de Seignelay », Paris, avant 1690, dessin à l'encre et lavis sur papier, 24x31 cm, Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2651.



Fig. 16. Domenico Cucci, Bras de lumière pour le cabinet ou la chambre de la marquise de Seignelay, Paris, avant 1690, bronze doré, 21,6x12,7x19,1 cm, Malibu, J. Paul Getty Museum, inv. 2004.67.



Fig. 15. René Chauveau, Vue de la cheminée avec les bras et les chenets, portant l'inscription « De la Grande Chambre de Made. De Seignelay », signé « Chauveau fecit », Paris, avant 1690, dessin à l'encre et lavis sur papier, Stockholm, Nationalmuseum, inv. THC 2148.

\*\*\*

20 septembre 1692

Archives Nationales, Minutier Central, XCV, 721

« Meubles qui ont esté delaissez a Madame La Marquise de Seignelay pour le prix de la prisée avec la crue suivant la transaction passée ce jourd'hui en execution de l'avis de Messieurs ses parents

Article Premier - Un mortier de marbre et son pillon de buis [...] VIII lt

Article 11 - Quatre tables de cuisine [...] XV lt

Article 12 - Un grand tournebroche [...] XXXV lt

[Articles 13 à 19 : ustensiles de cuisine ; articles 20, 35-36 : accessoires de voitures]

Article 67 - Six feuilles de paravans de la Chine à fond doré fleurs et oiseaux prisez la somme de cent vingt livres cy C XX lt

Article 83 - Une écritoire de chagrain posée sur quatre pieds à griffes de lion d'argent prisez la somme de douze livres cy XII lt

Article 84 - Une grille, pelle et pincette le tout de fer [...] XX lt

Article 101 - Une grille de fer poly [...] X lt

Article 120 - Un bureau de bois violet orné d'estain avec ses tiroirs fermant à clef et une petite table à la Dauphine sur un pied de gueridon de bois de raport prisez ensemble la somme de soixante-dix livres cy L XX lt  
*[Articles 126, 145, 148, 168 : meubles de qualité courante]*

Article 177 - Une pendulle faite par Baronneau les heures marquées sur l'email dans sa boeste de marqueterie à colonnes et chapiteaux corinthiens prisez la somme de deux cent livres cy II C lt

Article 178 - Une autre plus grande pendulle faite par le mesme Baronneau dans une boeste de marqueterie à pilastre prisez la somme de deux cent livres cy II C lt  
*[Articles 181, 217, 228, 239, 242, 327, 329 : meubles de qualité courante et diverses pièces de tissu]*

Article 346 - Deux miroirs de trente-neuf pouces de haut sur vingt-neuf poulces de large chacun garni de leurs bordures à rainceaux taillez à fond bleu prisez ensemble la somme de six cent livres cy VI C lt

Article 361 - Une tenture de tapisserie de Damas de Turin cramoisy à grand desein en sept pièces contenant quarante lez de damas sur deux aulnes trois quart de haut chacune piece garnie de molet d'or fin autour doublée de toille prisez la somme de huit cent livres cy VIII C lt

Article 367 - Un bois de lict à pavillon [...] L lt

Article 375 - Un teste à teste et quatre tabourets de bois doré couverts de leurs housses de velours rouge et brocard [...] C lt

Article 377 - Un lict de repos de damas rouge et bois doré garni de crin [...] II C lt

Article 379 - Deux rideaux [...] C lt

Article 390 - Deux couvrepieds de satin des Indes [...] XVIII lt  
*[Articles 391, 392, 403, 404, 405, 407, 431, 442 : meubles de qualité courante ou pièces de tissu]*

Article 440 - Un Cabinet à livres à quatre quichets fermans à clef dont ceux du haut sont à fil de latton doré ledict cabinet de bois de Bresil à fleurons de marqueterie d'estain garny de deux rideaux de satin blanc prisé la somme de trente livres cy XXX lt

Article 457 - Six feuilles de paravant de la Chine de six pieds et demy de haut prisez la somme de soixante-quinze livres cy LXXV lt

Article 466 - Deux matelas de laine [...] XL lt

Article 484 - Un Termomettre et un baromettre dans des quadres de bois doré prisés la somme de quatre livres cy IIII lt

Article 575 - Un tableau représentant Madame la princesse de Conty [...] XII lt

Article 590 - Un tableau représentant Madame la Dauphine [...] XV lt

Article 604 - Le portrait de la feue Reine [...] XV lt

Article 606 - Une estampe de M. Le Brun représentant le plafond du Cabinet de l'Aurore [...] XII lt

Article 623 - Un tableau de mignature représentant N.S. à la Samaritaine copié d'après Carache [...] XXX lt

Article 624 - Un tableau de mignature représentant St. Jean l'Evangéliste copié d'après M. Le Brun [...] XII lt

Article 626 - Un autre tableau représentant la tour de Babel [...] X lt

Article 645 - Un plateau de Siam et un cabaret tel quel sur un pied en forme de guéridon [...] II lt  
*[Articles 650, 651, 653, 654, 655, 656, 660, 661, 663, 664, 665, 666, 668, 782, 805, 836, 840 : diverses pièces de tissu, tapisseries, etc.]*

Article 821 - Un grand fauteuil de quatre pieds et demy [146,16 cm] de long de noyer sculpté cannelé garny de crin couvert de brocard d'or et argent et bas à bordure de panns à fleurs rayée prisé la somme de vingt livres cy XX lt

Article 842 - Une table de noyer à colonnes tournées et une table brisée de toilette, une petite couche [...] LX lt

Article 847 - Un petit bureau de marqueterie garny de ses tiroirs fermant à clef avec un tapy de cuir vert prisé la somme de cent livres cy C lt

Article 849 - Un canapé de bois de noyer cannelé garny de crin couvert de brocart vert à fleurs d'or [...] XX lt

Article 851 - Deux Cassettes d'Anglettere faits par Boulle de marqueterie de cuivre et estain à une serure fermant à clef sur son pieds de bois doré à quatre termes et l'autre d'ecaille tortue de la Chine aussy à une serrure fermant à clef prisez ensemble la somme de cent cinquante livres cy C L lt

Article 859 - Une table de marbre sur son pied de bois sculpté et doré prisé la somme de cent livres cy C lt

Article 865 - Une grille argentée à quatre pommes une pelle une pincette et une tenaille [...] XX lt

Article 867 - Une couche à haut pilliers de noyer de six pieds de large sur dix pieds ou environ [...] XII C lt

Article 868 - Un sopha ou banquette de noyer garny de crin couvert de brocart fond vert à fleurs dorées [...] XX lt

Article 874 - Deux tabourets couverts de damas rouge dont un à pied chantourné et l'autre de noyer tourné [...] V lt

Article 883 - Un bureau d'ebeine à fleurons de filets de cuivre avec son gradin de mesme et leurs housses de cuir rouge prisez la somme de quatre-vingt livres cy IIII XX lt

Article 886 - Une banquette de quatre pieds et demy [146,16 cm] de noyer cannellée garnie de crin couverte de brocart ray, or et argent [...] XX lt

[Articles 895, 917, 919, 983, 994, 1026, 1036, 1042, 1044, 1045, 1045 : meubles de tapisserie de qualité courante]

Article 1054 - Six torchères de bois sculpté, et doré de cinq pieds douze pouces [194,88 cm] de haut chacune prisé ensemble la somme de deux cent livres cy II C lt

Article 1058 - Deux petites tables de bois violet de raport à colonnes à termes prisez ensemble la somme de dix livres cy X lt

Article 1064 - Un grand chandelier de cristal à six bobèches de cuivre doré prisé avec son cordon la somme de huit cent livres cy VIII C lt

Article 1065 - Une pendulle faite par Gaudron à Paris sur son pied à lantille dans sa boeste à colonnes le tout de marqueterie de cuivre et estain prisee ensemble la somme de quatre cent livres cy IIII C lt

Article 1068 - Une grille à deux pommes et deux pincettes prisez ensemble la somme de deux livres cy II lt

Article 1069 - Deux tables de noyer à tiroirs à quatre colonnes torces, une couchette de noyer [...] quatre chaises de noyer garnies de crin [...] C lt

[Articles 1070, 1071, 1080, 1081 : meubles de qualité courante et pièces de tissu]

Article 1088 - Un canapé de bois doré à colonnes à guaisne deux fauteuils et quatre tabourets de mesme ledict canappé [...] le tout couvert de brocart d'or et argent fin de plusieurs manières et broderies [...] II C L lt

Article 1089 - Deux portières en deux parties chacune de brocart d'or et d'argent [...] C lt

Article 1098 - Un tapis [...] XL lt

Article 1099 - Une table fond d'ebeine compartimens de cuivre et estain sur son pied de bois à quatre consolle, deux plateaux à huit pans de pareil ouvrage posez sur leurs pieds triangulaires de bois sculpté et doré prisés ensemble la somme de trois cent livres cy III C lt

[Articles 1107, 1110 : meubles courants]

Article 1112 - Deux tables d'albâtre oriental posez sur leurs chassis à quatre colonnes à guaisne sculptez et dorez quatre grands guéridons de bois ouvrages percez à jour sur leurs pieds en forme triangulaires prisez ensemble la somme de trois cent livres cy III C lt

[Articles 1113, 1114, 1143, 1148, 1149, 1151, 1172, 1310, 1339, 1340 : meubles et tapisseries de qualité courante]

Article 1547 - Un cabaret de la Chine sur son pied de bois doré prisé la somme de dix livres cy X lt

[Articles 1578, 1673, 1674, 1675, 1676, 1682, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1708 : meubles de qualité courante, meubles de cuisine, tapisseries murales sans intérêt]

Somme totale de la vateur des meubles suivant la prisee de l'inventaire dix sept mille deux cent trente une livres qui monte avec la creue à la somme de vingt un mille cinq cent trente huit livres quinze sols

Autres meubles contenus audict Inventaire qui ont este delaissez à Madite dame sur le pied de l'estimation qui en a esté faite à l'amiable attendu que par ledit Inventaire ils ont esté inventoriés et prisés conjointement avec d'autres meubles

Fait partie de l'article 5 - Premièrement six casseroles rondes, etc. [...]

[Ensuite les articles 6, 7, 8, 10, 47, 136, 170, 180, 225, 227 : meubles de qualité courante, ustensiles de cuisine, etc.]

Du 257 - Une cassette d'Angletterre estimée la somme de trente livres cy XXX lt

[Ensuite les articles, 286-287, 438, 456, 464, 474, 657, 667, 750, 773, 785, 827, 855, 876, 879, 959, 1039, 1073, 1141, 1142, 1147, 1567, 1609, 1627 et 1632 : meubles courants, bijoux, vaisselle]

Et quatre-vingt-un marc cinq onces de vaisselle d'argent platte [...] et cent soixante-onze marcs cinq onces cinq gros de vaisselle montée [...] ensemble sept mille trois cent quatre-vingt sept livres six sols sept deniers cy VII M III C IIII XX VII lt VI s VII d

Somme totale du prix des meubles prisés à leur juste valeur onze mille sept cent soixante une livres six sols sept deniers

Meubles que Madame la Marquise de Seignelay a retenus pour son préciput inventoriés en l'inventaire fait après le décès de Monsieur le Marquis de Seignelay et contenus aux articles qui ensuivent :

Article 61 - Premièrement une table de marbre à ouvrages de raport fleurs fruits et animaux posée sur un pied de bois sculpté et doré, deux gros guéridons de pareil bois et sculpture le dessus d'iceux de bois de raport façon de Boulle avec leurs housses de cuir rouge à frange d'or et argent faux prisés ensemble la somme de quatre cent livres cy IIIIC lt

Article 71 - Une grande tenture de tapisserie de Bruxelles dessin de Jules Romain en six pièces [...] IIII M lt

Article 104 - Les Bois de dix huit chaises et de deux banquettes sculptez et dorez à colonnes à guaisnes garnis de crin couverts de toille rouge les housses desdictes chaises et banquettes de velours cramoisy et molets d'or fin deux pourtours de mesme velours garnis de mesme franges doublée de taffetas composez de douze lés, les housses desd. chaises et banquettes de gros de Tours et cramoisy [...] XII C lt

Article 107 - Les bois de cinq fauteuils de deux chaises et de quatre tabourets et deux lits de repos à colonnes à guaisne sculptez et dorez garnis de crin les housses desd. fauteuils chaises et tabourets de velours cramoisy et la garniture des deux lits de repos composé de deux pentes un matelas un traversin et un dossier chantourné et brodé par le haut de mesme velours [...] XV C lt

Article 123 - Un cabinet de la Chine garny de plusieurs tiroirs à guichets sur son pied sculpté et doré faisant partie de l'article cent vingt trois prisez ensemble sept cent livres cy VII C lt

Article 131 - Six grand fauteuils de comodité à colonnes à guaisnes de bois sculptez et dorez garnis de crin couverts de toille rouge avec leurs housses de velours cramoisy composant de plafonds, dossier, careaux et accotoirs [?], un panneau de brocard d'or et argent et soye au milieu desd. carreaux et dossiers garnis de franges molets d'or fin [...] V C lt

Article 135 - Un lit de campagne brisé à haut pilliers [...] II C L lt

Article 229 - Une couverture de toille des Indes [...] C L lt

Article 253 - Une tenture de tapisserie fabrique de Bruxelles dessein de Lucas en sept pièces representant plusieurs figures antiques [...] II M lt

Article 288 - Trois cabinets de la Chine garnis de plaques de cuivre doré sans pieds prisez ensemble la somme de cinq cent livres cy V C lt

Article 339 - Une couverture de satin de la Chine bleue [...] L lt

Article 428 - Un lustre de bronze doré à huict branches bobèches fait par Cucy prisé la somme de deux cent livres cy II C lt

Article 448 - Un miroir de cinquante pouces de glace sur trente de large à bordure et chapiteau de glace fond bleu prisé la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 455 - Un grand bureau de bois violet de noyer de Grenoble et autres garny de plusieurs tiroirs fermans à visse prisé la somme de cinquante livres cy L lt

Article 488 - Vingt tasses de porcelaine [...] LXVI lt

Article 189 - Un chien sur lequel est un siamois de porcelaine [...] XX lt

Article 490 - Neuf autres tasses de porcelaine d'argent [...] XVIII lt

Article 491 - Une grande tasse de porcelaine [...] XV lt

Article 492 - Quatre saladiers deux tasses quatre au[tre]s tasses plus petites dont une godronnée six gobelets garnis de feuilles d'argent, vingt-quatre petites tasses, vingt petits drageoirs ou soucoupes de tasses de caffè, dix tasses de pieds, deux petites urnes, deux tasses hautes et estroites, deux petits pots à thé garnis d'or, deux tasses à jour sept pagodes prisés ensemble la somme de quatre-vingt livres cy IIII XX lt

Article 495 - Trois pots à thé [...] IX lt

Article 637 - Douze pieces de tapisserie fine d'Ivart fonds d'or au milieu de chacune desquelles sont les armes dudict deffunt seigneur et de ladicte dame avec des figures grotesques rainceaux festons fleurs feuillages et animaux [...] lesdictes pieces de tapisserie de trois aulnes 1/8 de haut sur de [lacune dans l'original] de cours prisez la somme de six mil livres cy VI M lt

Article 802 - Un miroir de quarante-cinq pouces de glace sur trente-un pouces de large garny de sa bordure aussy de glace prisé la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 803 - Un miroir de quarante-trois pouces sur trente pouces de large de Venise garny de sa bordure de glace prisé deux cent cinquante livres cy II C L lt

Article 843 - Une grille de quatre pommes pelle pincette et tenaille de fer argenté prisé douze livres cy XII lt

Article 1001 - La garniture d'une chaloupe de damas de Genne cramoisy [...] V C lt

Article 1010 - Une tenture de tapisserie fabrique de Bruxelles en sept pièces grotesques fond rouge à bordure fond jaune repre[sen]tant les arts libéraux [...] faisant vingt-deux aunes de court prisée la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 1037 - Une portier de velours à fond d'argent et fleurs cramoisy [...] XXX lt

Article 1050 - Une grille de fer garnie de deux gros vases de bronze doré et deux plus petits une pelle une pincette une tenaille et deux demy croissants aussy de bronze doré prisé la somme de cent cinquante livres cy C L lt

Article 1051 - Deux bras à deux bobèches chacun aussy de bronze doré prisés la somme de trente livres cy XXX lt

Article 1052 - Un chandelier à six branches et six bobèches de cuivre doré prisé cent cinquante livres cy C L lt

Article 1055 - Le bois de dix huit chaises de noyer tourné sculpté garnis de crin couvertes de leurs housses de velours à fond de satin blanc à fleurs de cramoisy [...] III C lt

Article 1057 - Trois rideaux de fenestre de deux lez chacune [...] XL lt

Article 1060 - Une grille de fer garnie de deux grands vases et deux moyens et deux pommes de cuivre doré une pelle une pincette une tenaille aussy de fer garny aussy de cuivre prisez la somme de cent cinquante livres cy C L lt

Article 1061 - Un miroir à glaces de Venise de cinquante pouces de haut sur trente un pouces de large garny de sa bordure de glace fond violet prisé la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 1062 - Une table de marqueterie fond d'écaille de cuivre et estain posée sur un pied doré à 4 testes et deux gueridons pareils à la table et au pied prisez ensemble la somme de deux cent cinquante livres cy II C L lt

Article 1066 - Deux rideaux de fenestre en quatre parties [...] C L lt

Article 1074 - Une grille garnie de deux grands vases deux moyens et deux pommes de cuivre doré, une pelle, une tenaille et une pincette aussy de fer garny de pommes à vases de pareil cuivre prisée la somme de cent cinquante livres cy C L lt

Article 1075 - Deux bras à deux branches chacun avec leurs bobèches de bronze prisés la somme de trente livres cy XXX lt

Article 1076 - Une table de marqueterie fait par Boulle fond d'ecaille à compartimens et ornemens d'estain et de cuivre avec des cartouches aux coins sur lesquels sont gravés des devises posée sur son pied de bois sculpté et doré à quatre consolles et deux plateaux de mesme marqueterie posez sur un pied en triangle aussy de bois sculpté et doré prisé la somme de deux cent cinquante livres cy II C L lt

Article 1079 - Une tenture de tapisserie de velours de Venise fond blanc à fleurs de six couleurs [...] II M III C lt

Article 1082 - Deux torchères colonnes à jour sculptez et dorez en triangle prisez cinq[an]te livres cy L lt

Article 1084 - Un bois de fauteuil à colonnes à guaisnes et deux tabourets de mesme le tout doré avec leurs housses de plusieurs brocards d'or et d'argent le bord violet et or garny de franges de molet d'or prisez la somme de quarante livres cy XL lt

Article 1085 - Un rideau de fenestre en deux parties [...] L XX V lt

Article 1086 - Une grille de fer où sont deux anges tenant chacun un cartouche et deux petits vases de bronze doré, une pelle, pincette et une tenaille et deux croissans garnis de pareils bronzes prisez la somme de soixante-quinze livres cy L XX V lt

Article 1090 - Un rideau de fenestre de six lez en deux parties [...] L XX V lt

Article 1092 - Deux tables de porphire à bordure de cuivre les pieds à quatre colonnes de bois sculpté et doré prisées ensemble la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 1093 - Dix torchères de bois sculpté et doré cannellé à pieds triangulaires de cinq pieds douze pouces [194,88 cm] de haut prisez ensemble la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 1096 - Trois lict de repos à deux dossiers de bois et pieds à guaisne scultez et dorez un de neuf pieds de long et les deux autres de six pieds chacun garnis de crin [...] II M lt

Article 1101 - Un lustre de cristal à dix bobèches prisé la somme de quatre cent livres cy III C lt

Article 1102 - Deux rideaux de fenestre [...] L XX V lt

Article 1105 - Un grand miroir de glace de Venise de quarante-trois pouces de haut sur trente pouces de large avec sa bordure à rainceaux et guillochis de glace fond violet avec un chapiteau de mesme prisez la somme de trois cent livres cy III C lt

Article 1170 - Quatre Canappés, vingt-quatre chaises et vingt-quatre tabourets de bois à guaisnes scultez et dorez garnis de crin couverts de damas de Gennes cramoisy [...] III C lt

Article 1171 - Quatre tables à pieds à colonnes à termes de noyer dorées dans les extremittez couvertes de velours vert aux pentes autour garnis de frange et galon d'or l'une desd. tables à cinq pans l'autre à trois et les deux autres quarrez et huict gueridons de pareils bois que les tables dorez dans les extremittez le tout ensemble prisé avec leurs housses de cuir doublez de serge la somme de quatre-vingt livres cy IIII XX lt

Article 1225 - Deux tables antiques N° 31 prisé ensemble la somme de quatre cent livrs cy IIII C lt

Article 1707 - Une couche à haut piliers de six pieds de large [...] XIII C L XX lt

Article 1771 - Un miroir de quarante-cinq pouces qui estoit au grand Cabinet de Sceaux prisé trois cent livres cy III C lt

Somme totale trente mille livres

Paraphé suivant l'acte en forme de transaction passé pardevant les notaires soubzsignez [*de Beauvais nn.*] le vingt[ièm]e j[ou]r de Septembre MVICIIIIXX douze »

[*fin de l'acte*]



# LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY: PHOTOGRAPHIC RESEARCH IN THE MODERN ERA

by STEVE YATES  
(Bernalillo Country, N.M.)

**Abstract.** Original research conducted on sites throughout Hungary and Serbia. From private archives, museum collections, unique libraries, schools, historical synagogues, gymnasiums, gravesites and documents in institutions to travel throughout cities, locations to families, scholars, curators, writers and people related to the artist László Moholy-Nagy. Since childhood beginning in 1895 in Bácsborsód to his appointment to the Bauhaus in Germany in 1923.

**Keywords:** proto modern photography, Beaumont Newhall, Mohol, shorthand, Iván Hevesy, Bauhaus.

Since the inventions of photography in the early nineteenth century to new printing technologies in the modern era over the past century, photographic expression has increased in complexity. Photographs inherently indicate a time, a place and further captured information influenced by interpretative processes and resources that depict a wide range of human values. Affected by the viewpoint of the photographer consciously and unconsciously. What and how subjects are selected to photograph, and are rendered by cameras with advanced technologies and processes, are part of the history since photography began in 1839. Expanded exponentially by possibilities in wider ranges of data, engineering and science with today's new century of growing digital technologies.

The quality of information in technology changes with the evolution of the medium along with its greatest practitioners. Some of the most important lessons to better understanding the versatility of photography come from major modern innovators of the medium. Conducting research in libraries, archives, institutional and private collections as well as following biographical trails, their collaborations with contemporaries and family histories, provide countless examples globally.

Historians, scholars, curators and researchers writing original essays and lecturing with unpublished research are further enriched with emerging technologies in the 21<sup>st</sup> century. More choices with fewer limitations than ever before, to investigate, study and provide knowledge from comparative analysis. Borders and restrictions are diminishing along with the limitations of past language and categories. Curators and historians remain central sources of knowledge as well as *raconteurs* and chroniclers for future generations with new tools.

During the afternoon of Thursday, July 23, 1992 a new and extensive research project was born at the encouragement of eminent historian and colleague Beaumont Newhall in his study. After opening a few weeks before the inaugural exhibition with a publication that provided original sources of early modern, or "proto modern" photography as he termed it. From the English word "prototype" in this case, describing pioneers of modern photography who created models and concepts for the future. Discussions continued about the next long-term project after the proto-modern photography research began in similar discussions a number of years before.

"Proto" was a term pencil handwritten on a small piece of paper with a few names in one of his many research files spanning over fifty years of his study. Beaumont requested that I conduct research, curate and write the essay about the question "where did modern photography come from". He continued, "if I could find enough material".<sup>1</sup> With related lessons of far ranging original research introduced primarily from American and European collections, libraries and archives in his first exhibition *Photography 1839–1937* at The Museum of Modern Art. Then encouraged by the first Director Alfred Barr, which subsequently established the museum's Photography Department and collection.

---

<sup>1</sup> Beaumont mentioned that he noted in his diary, July 23, 1992. Research discoveries were released in the exhibition, essay and catalog that opened several weeks earlier as *Proto Modern Photography*, Santa Fe: Museum of New Mexico, 1992.

“What is the next project” under our discussion, he inquired? The first complete retrospective history of the modern master László Moholy-Nagy in all mediums, I immediately proposed. Across the wide diversity of media, not just photographs, including on-site researches about the formative years in Hungary. After the completion of the proto modern research and exhibition, Beaumont encouraged “great idea, let’s begin, go to the files, I will be your assistant”.

He received the first letter from the artist after their meeting in London during research for *Photography 1839–1937*, and subsequently after the exhibition opened in New York, adding some additional history.

*Dear Beaumont Newhall,*

*Thanks and congratulations for your excellent book “Photography 1839–1937”. I think it is one of the best publications about this matter which I ever saw. I found how your catalogue shows it – that the exhibition itself is a wonderful arrangement. I hope and I wish that you have every success! I thank you too for the very nice dedication of your book, I very much enjoyed our conversation in London.*

*Yours sincerely,*

*L. Moholy=Nagy*

*p.s. I would think that photogram is a better name than shadograph because at least in my experiments – I used or tried to use not alone shadows of solid transparent and translucent objects but really light effects themselves e.g. lenses, liquids, crystals, & so on. A second point, I made my first photograms in 1922 and I gave some of them in the same year to the editions of “BROOM”. Mr. Loeb and Mr. Josephson who visited me because they heard from Tzara that I made photograms. I did not know in this time neither about Talbot’s and other’s shadowgraphs nor about Rayographs.<sup>2</sup>*

Moholy-Nagy contributed many forms of modern photography as a theorist and educator in writing, theory and art extensively. Establishing pedagogical standards in teaching at the Bauhaus that later advanced studies that he began when establishing the Institute of Design in Chicago. Working in thirteen mediums especially influenced by photography and photographic processes. An extensive range of documentation exists in sources around the world about his photographic innovations at the center of his oeuvre. For the researcher, photography discovered in so many forms offer immense potentials for interpretation and subsequent histories. Learning from unique and modern sources of photography that is fundamental to enlighten and inform about ideas throughout the arts beyond language.

Born in the Weisz Family in Borsód, Austria-Hungarian Empire (today Bácsorsód, Figure 1) in a four-room house until two years old. He was one of five children, who were Jenő (31 January 1891–30 March 1986), Elza (28 July 1892, died at the age of 2 years), Sándor (23 August 1893 to 19 September 1895), and László (20 July 1895 to November 1946) and Ákos, 19 March 1897). Karolin and her three sons then moved in the absence of their father several times between the home of her mother, Rozália Engelmann in Ada and her brother, Gusztáv Nagy in the Alföld of the Southern Great Plain region of Hungary that is now northern Serbia.<sup>3</sup> The family history provides key fundamentals about research concerning the history and education of László Weisz who became the major modernist with photography in many forms as László Moholy-Nagy.

His first school remains across the street from the original Catholic Church in Mohol as the once nearby synagogue was destroyed by the German Army leaving only a small graveyard left from World War II. Most importantly less than a kilometer away from the school was the first small railroad station that opened at the time of his birth in 1895 (Figure 2). The station and railroad introduced the emerging, modern industrial world that becomes central to his earliest art after poetry. From two to almost ten years old, László Weisz lived with his two brothers Jenő and Ákos in Mohol near his Uncle Gusztáv Nagy who was living in Ada. Such formative years becomes central to his wide-ranging art and photographically related works, teachings and writings. Until his untimely death in 1946 after founding the Institute of Design he envisioned as the “new Bauhaus” in Chicago.

<sup>2</sup> László Moholy-Nagy letter from 7 Farm Walk, London, N.W.11, July 4, 1937.

<sup>3</sup> From the “Chronology for Ákos Nagy” by son Erwin Nagy translated from the German by the younger daughter of the artist Hattula Moholy-Nagy. Special thanks to Erwin Nagy in Germany, the son of László’s younger brother Ákos for support including portraits and history from the early era.



Fig. 1. Home and birthplace of László Weisz, Borsód (today Bácsborsód), Hungary in 1895.



Fig. 2. Railroad station, Mohol, Serbia constructed and opened in Hungary in 1895 near the school and Catholic Church in the village.

Less than a few hours away from the Mohol school is a historical synagogue that was built in 1845 with an independent extraordinary children's library in Baja. The synagogue and library are now part of the Az Ady Endre Városi Könyvtár és Művelődési Központ, the Endre Ady Municipal Library and Cultural Center restored in southern Hungary over a century later in 1980 (Figures 3-4). Grandparents of the young Weisz Family were prominent citizens in the community region. The children's library not only represents the importance of literature to families in the region first established from private holdings. Downstairs the children's books are preserved unchanged in sequence on the shelves since László's childhood when the Weisz family traveled to visit the grandparents. The oldest book published in Hungary printed after the Gutenberg Bible is also part of the main library.<sup>4</sup> Upon entering the First World War, László first sent a drawing of the monument in the center of Baja on a postcard to the family in 1916 where his grandparents lived<sup>5</sup> (Figure 5).

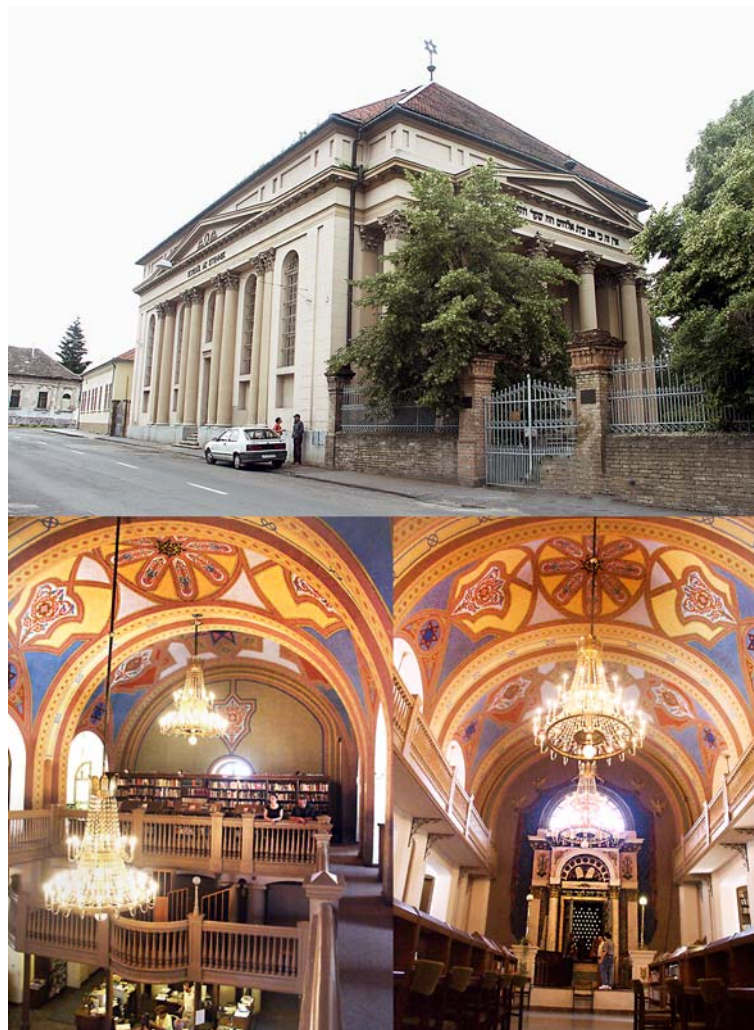


Fig. 3. Bajai Városi Könyvtár, Public Library, Baja, Hungary, historically renovated in 1980 with restored Jewish Synagogue constructed in 1845.

Photographic documents throughout the history of modern photography provide a wide array of perspectives with few parallels for the researcher. The importance of the history during formative years from various sources, family and private libraries across southern Hungary continued during his career into the arts, writing and theory in various ways. Later including early graphic design with various forms of

<sup>4</sup> As noted by the Director of the Bajai Városi Könyvtár to the author traveling to Baja in 2004 with research assistant Zsuzsanna Kemenesi and a colleague. One of László's earliest recollections of books as a youth was by French novelist Jules Verne.

<sup>5</sup> Special thanks to Levente Nagy, son of Jenő the oldest brother of László, for his noted observations and travel to Baja about the postcard drawing in a private collection.

photography leading to his design of fourteen Bauhaus Bücher. Gymnasium records in another nearby city, in the Carpathian Basin in the Southern Great Plain in Hungary near the borders of Romania and Serbia are no less revealing. The annual school courses and grade reports in Szeged include student interests with a diversity of mandatory family religious affiliations. Multicultural histories of the region are archived in the Somogyi-könyvtár, the Somogyi Library in Szeged. Thanks to specially trained librarians and noted experts, other forms of documentation exist.<sup>6</sup>



Fig. 4. Children's Library downstairs in Bajai Városi Könyvtár maintained in original form historically including shelving and sequence of books.



Fig. 5. City monument in Baja found in the drawing on a postcard by László Nagy in 1916 and Weisz grandparents, Jewish cemetery.

<sup>6</sup> Professional thanks to Librarian Eszter Szerdahelyi and Dr. Peter Szerdahelyi for their guidance and thoughtful translations of historical research from the Somogyi Library in Szeged.

László Weisz attended Gimnazium beginning in 1906 until final examinations in 1913. Attending in formative years in the secondary school in Szeged with his older and younger brothers Jenő and Ákos.<sup>7</sup> Annual school reports also display the official government change of the family name from Weisz to Nagy in 1910, directly related to Uncle Gusztáv Nagy, the guardian of the three brothers and godfather who was a lawyer (Figure 6). Also noted in the annual school records was the emerging world of shorthand that began in education. The symbolic writing method and system known as stenography increased the speed of writing in abbreviated forms. So popular that student groups competed regularly at the Gimnazium. László Nagy is noted in his last years of study as an elected officer of the stenography group (Figure 7).



Fig. 6. Portrait of Ákos with László Nagy before Gimnazium graduation by László, c1911–1913, Private Collection, and older brother, Jenő later on a brief return to Budapest in 1936; Levente and Editke Nagy with research assistant Dr. Zsuzsanna Kemenesi in Budapest, July 14, 2004, photograph by author.

K i m u - t a t á s														
a szegedi j. k. r. k. m. gimnáziumban 1913. évi június hóban megtartott érettségi vizsgálatról.														
Sorszám	A tanuló neve, születési helye és ideje, vallása	Magyar nyelv			Latin nyelv			Történelem			Nyelvgyűjtés			Megjegyzések
		Előzetes megismerés	Ismeret	Értékelés	Ismeret	Értékelés	Értékelés	Ismeret	Értékelés	Értékelés	Ismeret	Értékelés	Értékelés	
26.	Köcskő Antal, Szeged, 1895. okt. 8., reform.													gyermek és szülői
27.	László István, Szeged, 1895. okt. 19., reform.													gyermek és szülői
28.	Nagy László, Mezőkeresztes, 1895. jún. 20., reform.													gyermek és szülői
29.	Köcskő Antal, Szeged, 1895. okt. 8., reform.													gyermek és szülői
30.	Köcskő Antal, Szeged, 1895. okt. 8., reform.													gyermek és szülői

Fig. 7. Final examination of László Nagy, handwritten entry number 28, 1913 from the Gimnazium, in Szeged.

<sup>7</sup> Special thanks to Erwin Nagy, son of László's younger brother Ákos, documenting observations of family history, travel and portraits.

The simplified abstraction of language and its distinctive abbreviations in meaning relates not only to the development of modern art in following years. From family history and the Gymnasium in Szeged, achieving high marks throughout coursework including classes in art, literature and the beginnings in writing poetry, the formative years are realized throughout school records into the final examination. Later forming related abstract visual translations in photography and art that expanded influences and characteristics into thirteen mediums with seminal theoretical writings. Innovations of modern photography expanded into many forms, mediums and styles included documentary contributions that broke new ground historically (Figure 8).



Fig. 8. Főgimnázium Épülete, Gymnasium Library and Art Classroom in Szeged, Hungary, 1910, Collection Hungarian Academy of Sciences, Budapest; recent view of Szeged by the author, and subsequent early abstract work and *Collage I K 33*, collage, ink, watercolor and tempura, 1920-1, Berlin Neue National Galerie.

Following a brief period as artillery observer during World War I, returning with injured thumb from a hospital in Odessa, he continues University in studies of Law in Budapest that he began in 1913 before being called away to the Russian Front. Meeting members of the avant-garde and encouraged in modern art studies by Iván Hevesy who wrote his first university dissertation concerning early modern cinema, “The Movie Drama” in 1913. “I went to an adult art class to draw nudes every evening, while during the day I kept diligently drawing: landscape, figure, portrait. The regular exhibitions of MA group and their intellectual movement became my determining scale. Discussions with Uitz, Nemes Lampérth were helping me to clarify mistakes and to make half-thoughts complete”.<sup>8</sup>

At this time in 1917, Hevesy was Editor-in-Chief of the new revolutionary periodical *Jelenkor* of literature and critics, which included some of Nagy’s poetry that he began during Gymnasium studies. He also served on the editorial board and in a letter to Hevesy October, 25, 1917, before *Jelenkor* began, he wrote: “you, being the Editor-in-Chief of *Napló* at that time, were the kind protector of my early poems that I wrote as a high

<sup>8</sup> Zoltán Szelesi, “Moholy-Nagy emlékezete” (*The Remembrance of Moholy-Nagy*), *Délmagyarország*, Vol. 60, No. 168, 1970, 7.

school boy". His first poem was published in Szeged's *Napló* on October 6. Hevesy subsequently wrote "Futurist, Expressionist and Cubist Painting" for another avant-garde journal *MA* two years later.<sup>9</sup>

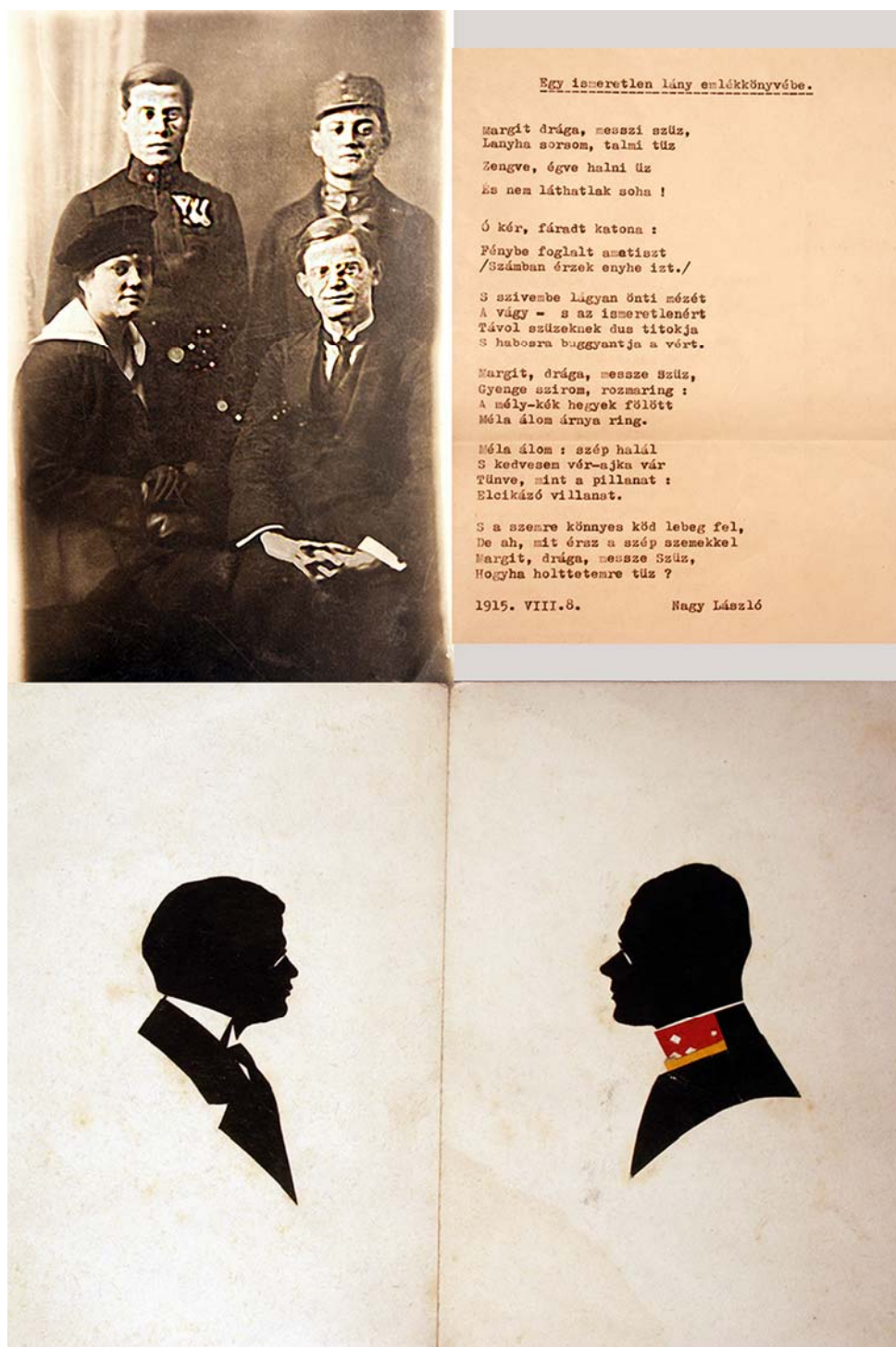


Fig. 9. László Nagy in military uniform with art and film historian Ivan Hevesy, sister Margit and brother, c1917, Private Collection; painted silhouettes of Iván Hevesy with László Nagy in military uniform, c1917 and poem by László to Margit, 1915, Hungarian Academy of Sciences, Budapest.

<sup>9</sup> From András Lengyel: Moholy-Nagy és Móra. In: "Közkatonái a tollnak...": Vázlatok Szeged sajtótörténetéhez. Bába Kiadó, Szeged, 1999, 231–234 and, Editor Sándor Kozocsa, "Hevesy Iván élete és irodalmi munkássága (Bibliográfia)", Fotóművészet, Vol. 9, No. 1–2, 1966, 19–32.



Fig. 10. László Nagy, *Erszi Landau*, crayon drawing, 1919, Musée National d'Art Moderne, Paris; Erszi Landau, *László Nagy*, gelatin silver photograph, c1919, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC; 1918-1919 Budapest flat with view from kitchen window of Buda Hills, photographs by author; László Nagy, *Hills of Buda*, oil painting, 1918, Private Family Collection; Self Portrait, watercolor and pencil, 1919, Private Collection, Budapest; 1919; World War I artillery observer binoculars and military portrait of László Nagy, Private Family Collections, Budapest.

Close to Hevesy and his Family for several years including various portraits in military uniform with Ivan, his sister Margit with brother Béla included a poem to Hevesy's sister in 1915 (Figure 9). Enrolling in an independent art course at the University, he is introduced to photography by Erszi Landau who makes his portraits while he makes drawings of her. Drawing expanded his military postcard sketches as he began to move into painting and related arts. The oil painting "Hills of Buda, 1918" contains a view similar from his modern apartment's, third-story kitchen window (Figure 10). He exhibited early work in Szeged with another artist, sculptor Sándor Gergely at his atelier before leaving through Vienna to Germany at the end of 1919. "After the fall of the Hungarian Soviet Republic, László Moholy-Nagy came to Szeged. The young artist who was sympathizing with *Ma* wanted to escape the vengeance of counterrevolution. He was staying at Gergely's atelier where he met Gyula Juhász and soon they became friends".<sup>10</sup> The exhibition was reviewed by friend and older colleague, poet Gyula Juhász, who graduated from the University of Budapest in 1906 (Figure 11).

*We can state, our city never had art of such a European value and importance ever before what we can now see packed in this modest atelier in Szeged. One can see the great, brave and striking result of the purest and the earnest contemporary artistic tendencies here. One who has a heart and sense toward high artistic values, has to raise the hat seeing such artistic honesty, talent and braver.*

*László Moholy-Nagy is seeking new problems of drawing and painting and has already come to daring solutions. His portraits are filled with characteristic energy. He is a superior and conscious artist who has also reached peaks of humor.*

*A new artistic religion because Gergely's and Moholy-Nagy's art was born from a new social and cultural ideology and in this young, striking and brave art the heart of a new world is pounding.*<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Ferenc Apró, "Rekviem egy műteremért" *Magyar Hírlap*, Vol. 12, No. 115, 1979, 6.

<sup>11</sup> Miklós Tóth, "Moholy-Nagy László Szegeden", *Délmagyarország*, Vol. 57. No. 1, 1967, 6 and László Péter, "The Young Years of Moholy-Nagy", *The New Hungarian Quarterly*, No. 46, 1972, noting excerpts from Gyula Juhász reviews in the October 31, 1919 issue of *Szeged és Vidéke* (Szeged and Area newspaper) and November 4 *Délmagyarország* (Southern Hungary, newspaper), 2.



Fig. 11. Atelier of Sándor Gergely in Szeged, photographer unknown, Hungarian Academy of Sciences, Budapest.

In the earliest extensively detailed correspondence of April 5, 1920 to Hevesy after first arriving in Berlin, after travel through Vienna, his initial days of life in Germany are critically documented right before he met Lucia Shultz from Prague.

*My dear Iván,*

*I have written to you quite long ago, so I can give you an account of what has happened. I could have done so earlier but had Spanish flu and pneumonia, that still makes me cough, and this surely delayed my report. I spent about 6 weeks in Vienna. As a matter of fact, I was rotting there, since it seems to me that nobody was able to do anything else but the same. By now the whole MA is there... Tihanyi was my dear good man in Vienna. I spent a great deal of time in his company, I really got to love him, deeply. The museums brought little surprise, however, some private collections were splendid. Van Gogh, Cézanne, Manet, Renoir, Greco, Tintoretto, Kokoschka. In your letter (when Máriás traveled, received) you wrote that one should break with all past rotten etc. I think the central problem is that you have to be a better man than those working before you. The expression itself will be different by this. For example, there are Van Gogh, Kokoschka, Picasso (Tihanyi in our case), with their individual systems.... With their different, more intense nerve-lives, they can only irritate and excite us, but to influence us the way Cézanne did, they cannot. Or do you think we can discard Cézanne? Or should we? Or is it worth while doing that? The achievements of the cubists, of the futurists (their tossing out of everything was, in reality, not quite that) we degraded in the hands of the epigones into a desperate impotency. In the latest exhibition of the Sturm, a man called Kurt Schwitters is exhibiting pictures made from newspaper articles, luggage labels, hair and hoops. What's the point? Are these painterly problems?... Yes, I too feel that one has to produce something different, different from what has been produced until today; however, the only way this could be made possible is if I am different from those who had been working before me...*

*Art life is cliquish here, too. Herwath Valden [Walden], the organizer of Sturm has become a millionaire, he has a splendid collection of paintings, which he got free, and topping this he is affecting the airs of a prince. If you want to talk to him, you have to make an appointment with his*

secretary first, and while you are visiting his collection, they announce your name loudly as it would be announced by the lackey, etc. etc. Just as a Dadaist journal correctly stated: He is enriching and decorating his financial genius with plundered intellectual rags, and art serves him as a disguise in making money...

Although I sold a painting to a Danish woman writer for 1000 Marks in Copenhagen. I have already received 500 Marks, await the other 500 by mail. But now there is a revolution or what taking place there also. Otherwise I work. Made a big landscape composition, drawings, lithographies, painted portraits (not for order). For the boarding-house (room, board) I have to pay 600 Marks a month. My room is splendid. Big, bright. Meals? Well, good. But not too good. And not much. Write to me in details.

Hugs,

your Laci.<sup>12</sup>

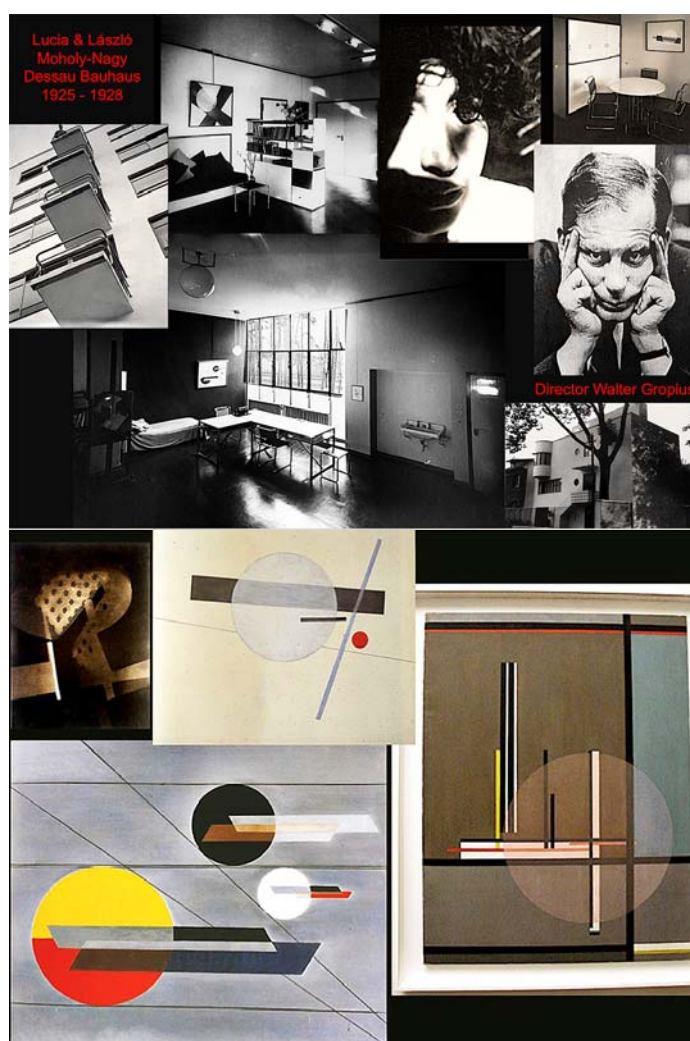


Fig. 12. László and Lucia Moholy-Nagy, Dessau Bauhaus, 1925–1928: her photographs of their atelier and modern architecture by Gropius and his portrait; his portrait of *Lucia*, 1925, Metropolitan Museum of Art, New York, and looking up at *Bauhaus Balconies*, 1926, George Eastman Museum, Rochester; Lower: untitled, photogram, 1925–28, Museum Folkwang, Essen; *G5*, oil and pencil on Galalith, 1923–1926, Yale University Art Gallery; *The Great Aluminum Picture (ALII)*, oil on aluminum, 1926, Private Collection; *LIS*, oil on canvas, 1922, Kunsthhaus, Zürich.

<sup>12</sup> László Moholy-Nagy letter to Iván Hevesy from Berlin, April 20, 1920, further referenced in András Lengyel: Hevesy Iván és Moholy-Nagy László. Életünk, Vol. 18. No.12, 1981, 1098–1110.

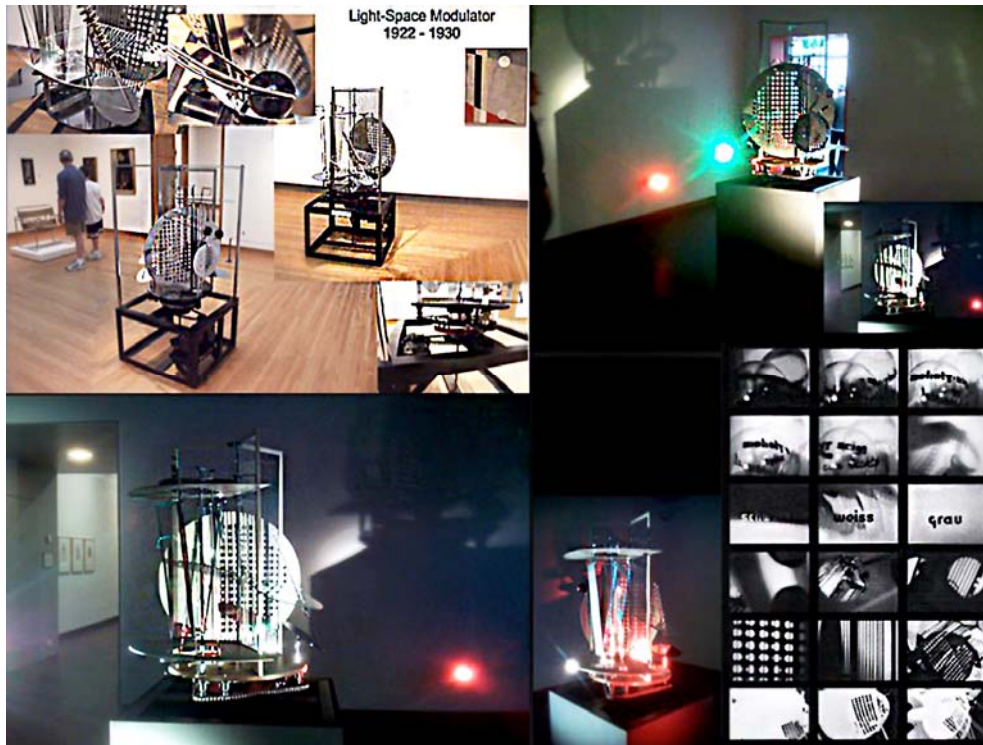


Fig. 13. Digital views of the “Light-Space Modulator”, kinetic sculpture in metals, 1922–1930 with film stills from the moving sculpture and light made into the abstract cinema “ein lichtspiel: schwarz-weiss-grau (light play: black-white-gray)” in 1930. Upper left, original, Busch-Reisinger Museum, Harvard University with on right and lower, 1970 reconstruction, Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven; film stills from original film at George Eastman Museum, Rochester.

The beginnings as a major modern artist unfolding, who would invent new forms of modern photography between thirteen mediums on many fronts thereafter.

After invitation to the German Bauhaus in 1923 by Director Walter Gropius, Moholy-Nagy became a Master instructor as an artist, living, working and writing with photographer Lucia, where he not only began to design the Bauhaus publications but experienced one of the most prolific periods of his oeuvre. His unprecedented experiments with limitless forms of modern photography included photograms (camera-less photographs), modern photomontage and photography combined with printmaking, from modern prints made of ink on paper to lithography and the printing press and books. Also, filmmaking from documentary to abstract styles as well as photographically related contributions combined with painting, drawing, collage, watercolor, sculpture, theatre and exhibition design (Figures 12–13).

The later addition of “Moholy” to the Nagy name before Germany appeared during the last years in Hungary at first without hyphenation. The addition of the hyphenated Moholy to Nagy began to appear in art exhibition catalogs in Budapest after he served in the First World War. The transformation from Weisz to Nagy additionally to Moholy-Nagy is documented in various published forms. From the Interior Ministry official change of the name in 1910 noted in Gymnasium records, to exhibition catalogs and writings between 1918–1919 (Figure 12). The Nemzeti Szalon” (National Salon) in 1918 is one of first published sources of “Moholy” in Budapest where he exhibited three works while attending the University. Another published source the next year is “Mohoj” added to the Nagy name in the “Revolutionaries Manifesto of the [Hungarian] Activists”, March 25, 1919. Pronounced *mohoy* phonetically in Hungarian.

The complete use of “László Moholy-Nagy” again is printed in the exhibition catalog *Hadviselt Művészek Kiállításának Tárgymutatója* (Index of War-Torn Artists) held in Budapest in 1919. In the case of the added “y” after Mohol, there is an “e” sound in pronunciation as *Mohole*. Likely referring and memorializing his earliest years growing up in the area of Mohol. Hungarians by tradition in their language add an “e” pronunciation sound after their city name when speaking of their first home, place of childhood and birth (Figure 14). The pronunciation continued later in English when the artist moved to Chicago to establish what he first termed the New Bauhaus, becoming the Institute of Design.

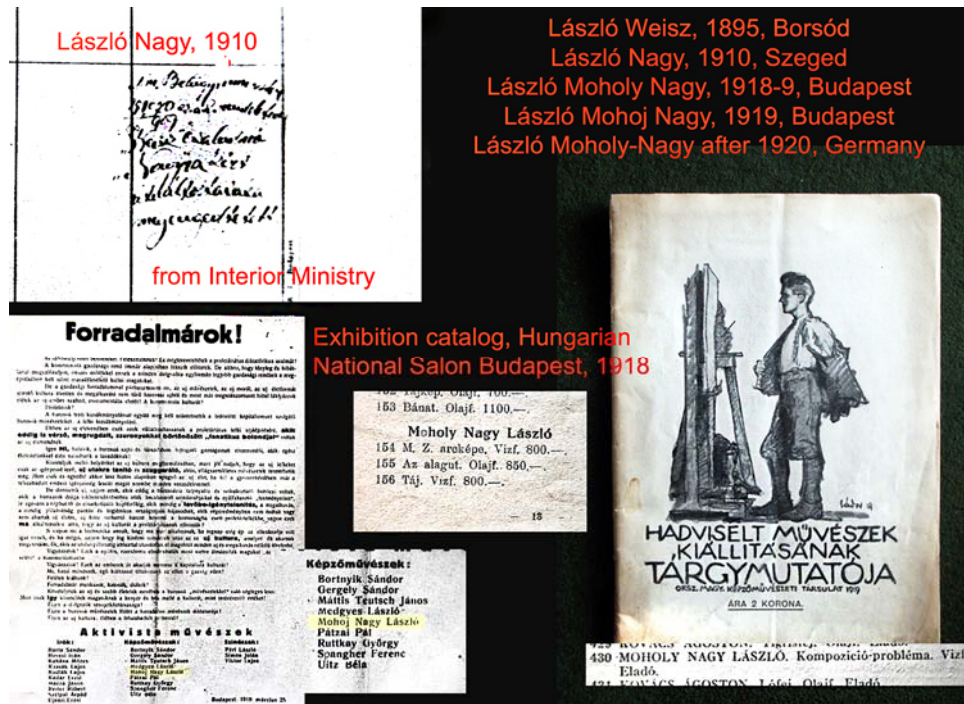


Fig. 14. László Weisz to Moholy-Nagy, 1895–1920.

Moholy-Nagy expanded modern photography beyond past definitions and methods liberating the medium across the spectrum of the arts. Precedents within what he termed the “medium of light” that anticipated more potentials and ideas between media with changing technologies into the future. Modern photography was more than static document of a time and place made with the camera. Offering various means and potentials in visual expression that set the stage for ideas increasingly with further technologies continuing through today’s digital age.



# CÂTEVA OBSERVAȚII PE MARGINEA OPEREI LUI PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÂN (c. 1525 – 1569)

de CORINA TEACĂ

**Abstract:** The article aimed to analyze the instruments of construction of Pieter Bruegel's ethical discourse: human typology, perspective, and their connection to the theater and humanistic culture.

**Keywords:** Pieter Bruegel the Elder, mankind, Northern humanism, blindness theme.

Istoriografia de artă a acordat operei lui Pieter Bruegel cel Bătrân un loc important în ansamblul artei secolului al XVI-lea. Toate discursurile privind unicitatea sa nu au putut evita să dezbată două chestiuni concurente și anume, problema continuității cu epoca imediat anterioară (Hieronymus Bosch), și relația cu ideile filozofice și valorile estetice ale timpului său. Aceste teme apar punctual și în cercetări care nu vizează direct opera lui Bruegel<sup>1</sup>.

Una dintre temele fundamentale ale discursului vizual bruegelian vizează condiția intelectuală și etică a ființei umane. Figura acestui personaj generic – omul bruegelian – a fost interpretată adesea prin raportare la tema nebuniei, temă ce prinde contur cu primele notații ale gestului burlesc pentru a ajunge la forme elaborate de reprezentare a degradării morale și/ori spirituale. Nebunul, „model redus și inofensiv al unei antiumanități exorcizate”<sup>2</sup> și totodată „un îndemn la meditația socratică oferindu-se celor mai lucizi ca o oglindă a adevăratei lor naturi”<sup>3</sup>, cum îl descrie Robert Klein, este prezent atât în conjunctura carnavalescă a *Fête des Fous*<sup>4</sup>, cât și în texte precum *Corabia Nebunilor* (1498) și *Elogiul Nebuniei*<sup>5</sup> (1511). Michel Foucault, într-un remarcabil opus dedicat istoriei nebuniei în epoca clasică, a evidențiat și datele epocii anterioare, schimbarea de accent din perspectiva reacției colective la provocările sorții. „Până în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sau puțin mai târziu, tema morții domnește singură. Sfârșitul omului, sfârșitul timpurilor au chipul ciumelor și al războaielor. Existența umană stă sub semnul acestui sfârșit și al acestei ordini de care nimeni nu scapă. Prezența care amenință chiar în interiorul lumii este o prezență descărnată. Și iată că în ultimii ani ai secolului această mare neliniște pivotează în jurul ei însăși: deriziunea nebuniei înlocuiește moartea și seriozitatea ei. De la descoperirea necesității care reducea fatalmente omul la nimic, s-a trecut la contemplarea disprețuitoare a acestui nimic care este existența însăși. Spaima în fața limitei absolute a morții se interiorizează într-o ironie continuă; ea este dezarmată dinainte; e făcută ea însăși derizorie, dându-i-se o formă cotidiană și stăpânită, reînnoind-o în fiecare clipă în spectacolul vieții, diseminând-o în viciile, cusururile și ridicolul fiecăruia”<sup>6</sup>.

Textul erasmian al *Elogiului Nebuniei*, referință pentru simptomatologia descrisă de reprezentările lui Bruegel, aduce în prim-plan un personaj versatil, sarcastic, convertit în în principiu vital. Adresându-se unui public absent<sup>7</sup>, Erasmus (vocea *Nebuniei*) chestionează legile sociale, instituțiile, sentimentele, puterea

<sup>1</sup> Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, Bloomington, 1984.

<sup>2</sup> Robert Klein, *Forma și inteligibilul*, București, 1977, cap. *Tema nebunului și ironia umanistă*, p. 248.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 248

<sup>4</sup> Cunoscută și sub numele de *Sărbătoarea Inocenților*, aceasta se celebra în zilele de 26–28 decembrie cu participarea clericilor.

<sup>5</sup> A se vedea Thierry Boucquey, *Mirages de la farce. Fête des fous, Bruegel et Molière*, Amsterdam, Philadelphia, 1991.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Istoria nebuniei în epoca clasică*, București, 2005, p. 19.

<sup>7</sup> Blandine Perona, *De la declamation des louenges de folie. Une illustration de la réception de l'Éloge de la Folie en France en 1520*, în *Babel. Littérature plurielles*, no. 25, 2012, p. 171–195 online : <https://journals.openedition.org/babel/2031>

rațiunii, și chiar religia ca ceremonial golit de semnificație, asumându-și postura bufonului căruia i se permite să comenteze liber spectacolul lumii. La dimensiuni universale, *Nebunia* joacă rolul **celui care știe**. Ea devine pe rând, element volatil care se întretese cu viața cotidiană, viciu, halucinație. Textul lui Erasmus ademenește cititorul să se identifice cu diversele chipuri ale *nebulului*, să evalueze mai atent sensul unor întâmplări sau situații de viață<sup>8</sup>. O strategie discursivă ce are darul de a pune la încercare conștiința, disponibilitatea pentru auto-analiză. Prin perspectiva *à vol-d'oiseau* folosită frecvent în tablouri și desene, Bruegel obține un efect similar, de complicitate cu cel ce descifrează imaginea. Ca și Erasmus, Bruegel cultivă ambiguitatea prin raportul labil dintre ironie și gravitate, și totodată imprimă multora dintre imagini energia și adresabilitatea specifică spectacolului. Privitorul este provocat să se întrebe: cine sunt acești oameni? Ce fac? Care este sensul acestor acțiuni? Mă asemăn lor?

Din paleta mijloacelor folosite de artist pentru a descrie existența umană, mișcarea ca expresie a nonsensului este poate cel mai lesne de citit. Într-un studiu asupra operei lui Bruegel, Max Dvořák semnala acest aspect esențial al vocabularului său pictural: mișcarea ca energie vitală, analizată în tandem cu o tematică specifică al cărei motiv central este omul în ipostaza sa anonimă. „De regulă, domnește o învălmășeală nestăpânită, o aglomerare de motive particulare egale ca importanță, ca și cum artistul ar vrea să spună prin aceasta că nu oamenii luați în parte contează, ci fragmentul desprins din realitate, nu o întâmplare sau alta, ci bogăția imensă a vieții care sfărâmă și se revarsă peste toate îngrădirile și construcțiile prestabilite. Acest efect este sporit de mișcarea vie a personajelor. Ea nu se întemeiază pe tipurile de mișcare statuară ale artei clasice și italiene, și nici pe mase compacte în mișcare, ci pe infinita diversitate a acțiunilor vitale, care își găsesc oglindirea în toate zonele tabloului...”<sup>9</sup>. Studiile ulterioare au nuanțat semnificația acestui element. Max J. Friedländer vorbește despre personaje „care acționează sub presiunea impulsului și a instinctului. În imaginile lui se întâmplă întotdeauna ceva. Sensul lor nu este niciodată pur conjunctural. Ologii și orbii săi continuă să se miște cu vioiciune în ciuda handicapurilor și a obstacolelor. Bruegel atinge nivelul absolut al picturii de gen prin dragostea sa pentru spectacol și prin predilecția pentru lucrurile lumești. Termenul de gen ne face să ne gândim la eșecurile vieții de zi cu zi, fără fluctuații turbulente. Oricum, Bruegel, grație temperamentului său, împrumută un fel de emoție picturii de gen”<sup>10</sup>. Nu de puține ori, și nu doar în cazul seriei *Proverbelor flamande*<sup>11</sup>, personajele joacă un rol, gestualitatea lor explicând un scenariu-sursă. Acest atașament față de cuvânt este consecvent și nu poate fi străin de revirimentul limbilor vernaculare, prin editări de culegeri de proverbe, citate și expresii extrase din textele autorilor clasici în limba vorbită. Erasmus a acordat o importanță specială acestui capitol<sup>12</sup>, proverbele fiind prețuite pentru capacitatea lor de a exprima voalat un adevăr (*proverbium est sermo rem manifestam obscuritate tegens*)<sup>13</sup>. Alături de proverbe, istoricii de artă au identificat în imageria lui Bruegel și alte surse, mergând de la citate din *Metamorfozele* lui Ovidiu, până la *Infernul* dantesc<sup>14</sup>, într-o tratare liberă, care lasă loc interpretărilor și suprapunerilor semantice.

Arhitectura proverbului sau a expresiilor utilizate de Bruegel, dincolo de valoarea pedagogică intrinsecă, implică descrierea concisă a unei acțiuni și o aluzie la context. Altfel spus, proverbul încifrează elementele fundamentale ale oricărui tip de reprezentare teatrală: mimica și recuzita scenografică. Discursul vizual bruegelian adoptă acest descriptivism precis, fie izolat, în scene individuale, fie integrat în compoziții cu diverse grade de complexitate. Putem percepe, privindu-i tablourile, privirea sa atentă față de tot ce îl înconjoară, față de cele mai neînsemnate detalii. Svetlana Alpers comentează acest descriptivism în relație cu

<sup>8</sup> „Teoria spectatorului ambivalent permite acestuia să pătrundă în pictură fără totuși a i se acorda dreptul de a deveni personaj printre personaje. Există întotdeauna o distanță creată de planul viziunii din care nu se poate sustrage. Între cel ce vede și ceea ce este văzut există un dute-vino”. În Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. XV.

<sup>9</sup> Max Dvořák, *Scieri despre artă*, București, 1983, p. 390.

<sup>10</sup> Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden, 1976, p. 33–34 (trad. autorului).

<sup>11</sup> Paulo Martins Oliveira, *The Political Consciousness of Pieter Bruegel*, online: [https://www.academia.edu/9045046/\\_Eng\\_The\\_political\\_consciousness\\_of\\_Pieter\\_Bruegel](https://www.academia.edu/9045046/_Eng_The_political_consciousness_of_Pieter_Bruegel) Autorul dă o interpretare ideologizată a imaginilor bruegelien, și consideră că, pe lângă proverbe flamande, Bruegel a folosit adaptări ale unor citate biblice dorind astfel să elogieze valoarea muncii grele și a hărniciei, pe care o contrapune corupției și viciului elitelor.

<sup>12</sup> Prima ediție, intitulată *Collectanea Adagiorum* a fost publicată la Paris în 1500 și conținea circa 800 de intrări. Erasmus a continuat să lucreze de-a lungul vieții la acest proiect. Ediția din 1508 cu titlul *Adagiorum chiliades tres*, apărută la Veneția, conținea în jur de 3000 de proverbe, unele dintre ele însoțite de adnotări consistente.

<sup>13</sup> Margaret Sullivan, *Bruegel's Proverbs. Art and Audience in the Northern Renaissance*, în *The Art Bulletin*, sept. 1991, p. 434. A se vedea și Otto Benesch, *The Art of Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 54.

<sup>14</sup> Rene Graziani, *Peter Bruegel's Dulle Griet and Dante*, în *Burlington Magazine*, CXV, April 1973, p. 209–218.

expansiunea domeniului cartografiei<sup>15</sup>. Atât cele *Douăsprezece proverbe* (1558, Muz. Mayer van den Bergh) dar mai ales panoul *Proverbelor flamande* (1559, Gemälde Galerie, Berlin), condensează atât echivalentul sursei scrise sau orale cât și un sesizant sens teatral. „Farsa învâluie imaginea bruegeliană între aspectele sale scrise și jucate. Cadrul pictural al lui Bruegel este bipolar: el provine de dincolo de textul scris însă trăiește dincoace de piesă. El este decor, scenă, vizualizare și ambianță (mediu)”<sup>16</sup>.

A existat tentația de a corela personalitatea și opera, dar istoriografia încă nu a progresat suficient în cunoașterea biografiei artistului pentru a confirma ipoteza. Este motivul pentru care anumite aspecte din *Schilder-Boek* (1604) sunt privite cu circumspecție de comentatorii moderni și considerate mai degrabă speculații lipsite de fundament documentar. În *Cartea Pictorilor*, Bruegel este prezentat de Karel van Mander ca autor al unor farse amuzante dar lipsite de maliție, în care travestiul îi inventează ocazional o nouă identitate. „Împreună cu acest Franckert se ducea Bruegel adeseori, după ce se deghizau amândoi ca țărani, afară din oraș, printre țărani, la bălciuri sau la nunți, și împărțeau, ca și ceilalți, daruri, sub cuvânt că sunt rude sau cu mireasa, sau cu ginerele. Pe Bruegel îl amuza să-i observe pe țărani, în ceea ce privește felul lor de a mânca, de a bea, de a dansa, de a sări, de a face curte și alte lucruri nostime, pe care se pricepea să le redea apoi, cu multă îndemânare și foarte fidel”<sup>17</sup>. Portretul artistului, descris aici sub semnul ludicului și teatralului, pare într-adevăr construit pentru a justifica unele secvențe ale creației<sup>18</sup>. Nadine M. Orenstein semnalează caracterul evaziv al informațiilor biografice, comparând figura lui Bruegel cu personajele din *Apicultorii*, „bărbați cu prezență palpabilă, a căror identitate nu o putem cunoaște, capetele și corpurile lor acoperite oferă puține indicii despre cine sunt, de unde provin și ce gândesc”<sup>19</sup>. Deși Bruegel-farseurul pare a fi rodul imaginației lui van Mander, creația sa justifică invocarea lumii teatrului sub toate formele sale ca reper pentru modul de configurare al compozițiilor. Ipotezele referitoare la acest aspect se sprijină pe informația confirmată a legăturilor lui Bruegel cu unii membri ai *camerei de retorică* (*rederijerskamers*) *Violieren*, asociație care se implica activ și în spectacolele de stradă: „Ei construiau care de cavalcadă, adesea alegorice, pictând decoruri festive, orchestrând vesel intrările, participând la nebuniile carnavalești și interpretând piese de teatru în zilele de sărbătoare. Piese de membrilor camerelor de retorică constau mai ales în farse și scenete moralizatoare”<sup>20</sup>. Zona artelor spectacolului este nu doar o sursă de inspirație pentru artist, ci și una care la rândul ei, absoarbe și repune în circuit cu mijloace specifice elemente sau concepte din pictură ori gravură. Se întâmplă în cadrul procesiunii de la Anvers din 1563, unde scena *Vrăjitoarei din Mallagem* este recreată într-un tablou vibrant (*ommeganck*)<sup>21</sup>.

Opera lui Bruegel pune în circulație o tipologie proprie, instrument prin care artistul își clamează propria viziune despre lume<sup>22</sup>. Asemeni lui Rabelais cu care unii comentatori îl și compară, Bruegel crează un monumental portret colectiv al umanității, unde identitatea este intenționat dezactivată de descrieri impersonale. Nici chiar studiile sale după natură (*naer het leven*) nu fac din opera lui Bruegel una descriptivă în sens propriu ci au un rol precis în structura narativă. În plus, în ansamblul creației, portretul realist constituie o excepție (*Pictorul și cumpărătorul*, 1565, desen în peniță, Albertina Museum, Viena), iar tipologia italianizantă la care recurge punctual, este utilizată simbolic, doar în context biblic (*Christ și femeia adulteră*, 1565, Courtauld Gallery, Londra)<sup>23</sup>.

<sup>15</sup> Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983.

<sup>16</sup> Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. XIV.

<sup>17</sup> Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, București, 1977, p. 186–187

<sup>18</sup> A se vedea Joanna Woodall, Stephanie Porras, *Picturing the Netherlandish Canon*, Courtauld Books Online, <https://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2021/04/netherlandish-canon-full-document.pdf>

<sup>19</sup> Nadine M. Orenstein, *The Elusive Life of Pieter Bruegel the Elder*, în Nadine M. Orenstein (ed.), *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, [cat.], New Haven And London, 2001, p. 3.

<sup>20</sup> Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. 58; a se vedea și Otto von Simson, Matthias Winner (ed.) *Pieter Bruegel und seine Welt*. Berlin, 1979. Thierry Boucquey remarcă felul organic în care teatralitatea și sursa scrisă construiesc structura imaginii bruegeliene: „La farce enveloppe le bruegelien entre ses aspects écrits et joués. L'encadrement pictural de Bruegel est bipolaire: il parvient au-delà du texte écrit, mais demeure en deça de la pièce. Il est décor, scène, visualisation et environnement”, în Thierry Boucquey, *op.cit.*, p. XIV.

<sup>21</sup> Walter S. Gibson, *Artists and Rederijers in the Age of Bruegel*, în *The Art Bulletin*, vol 63, 1981, p. 426–446.

<sup>22</sup> A se vedea și Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* Munich, 1999. Müller îl consideră pe Bruegel un tip de artist intelectual, preocupat de chestiuni teologice și avansează ipoteza influenței covârșitoare a ideilor lui Sebastian Franck.

<sup>23</sup> S-a vorbit despre călătoria lui Bruegel în Italia, majoritatea autorilor punând în evidență autonomia pictorului față de arta italiană, refuzul voluntar al formulelor italianizante a căror influență era tot mai puternică în arta neerlandeză a timpului. Studiul lui C.G. Stridbeck nuanțează datele acestei relații arătând modul în care sugestiile formale se convertesc în limbaj vizual personal.

Ținta ironiei bruegeliene este omul brut a cărui existență este maculată de slăbiciuni, vicii, prostie, răutate. Corporalitatea poartă pecetea acestor tare spirituale, handicapul fizic fiind interpretat ca indiciu fizic al degradării.

În textul lui Erasmus, *Nebunia* ia diverse chipuri, schimbă o mască cu alta, este viciu, incapacitate spirituală, orbire, etc., densitate de semnificații pe care o întâlnim și în imaginile bruegeliene. *Elck*<sup>24</sup> (desen, 1558, British Museum, Londra), de pildă, conține aluzii la viciu (avaritia, iubirea de sine) și nebunie/orbire, într-o scenografie halucinantă, ce nu lasă nimic la voia întâmplării.

Înfățișate într-un evantai de ipostaze, de la mutilare corporală până la orbire și nebunie, într-un soi de *dosar arheologic* al bolilor, aceste efigii ale suferinței și pierderii de sine, revin programatic în opera sa, până târziu. În *Ologii/Cerșetorii* (1568, Louvre, Paris), cronologic ultima sa lucrare, există două aspecte care deschid spre modalități multiple de interpretare: infirmitatea asociată unei problematice socio-morale<sup>25</sup> și nondialogul privitor la personaje, descifrabil prin analiza perspectivei. Această ultimă pictură se impune a fi citită ca *pars pro toto* a societății, acuzată de ipocrizie și manipulare (proverbul la care se raportează imaginea, spune: „Minciuna merge precum ologul în cărje”). Prin intermediul atributelor personajelor – mitra papală, pălăria îmblănită a burghezului, căciula țaranului, casca soldatului, coroana nobilului, toate aceste elemente citate ironic ca piese de costum de carnaval – pictorul descrie fiecare strat social al lumii sale. Punctul de vedere înalt și dimensiunile mici ale pânzei (18,5 × 21,5 cm) dau impresia unei imagini privite de ochiul curios al unui gigant, uimit de grotescul acestor ființe. Ceea ce frapează este faptul că personajele sale nu resimt niciun disconfort, ba dimpotrivă, ignoră sau se complac în această stare.

Dintre toate tipurile de maladie citate în opera sa, orbirea este, probabil, cea care apare cel mai frecvent. Uneori, sugestia neputinței de a vedea este redată prin imaginea personajelor cu privirea împăienjenită, sau evocată prin piese vestimentare care ascund ochii: pălării, glugi, măști de apicultor, ori prin instrumente specifice: ochelari, lanterne, etc. Una dintre picturile care au suscitat interpretări dintre cele mai divergente, *Dulle Griet* (1563, Muz. Mayer van den Bergh, Anvers) este o metaforă a nebuliei și, în egală măsură, a lumii. Personajul principal, considerat pe rând personificare a Fortunei, a vrăjitoarei, a femeii posedate, este, asemeni celorlalți ocupanți ai scenei, o victimă. Răsturnarea perspectivală pe care o comite Bruegel prin exagerearea raportului dintre personaje face din ea un personaj paranoic al cărui ego supradimensionat anulează prezența celorlalți. Ea este prizoniera dar și stăpâna infernului dantesc, un infern care trimite atât la universul fantastic al înaintașului lui Bruegel, Hieronymus Bosch.

Bruegel vorbește cu un surâs crud despre degingolada lumii sale și despre brutalitatea eșecului: eșecul luciferic în *Căderea îngerilor rebeli* (1562, Muzeul Regal de Artă, Brussels), eșecul generat de orgoliu în *Turnul Babel* (1563, Kunsthistorisches Museum, Viena), înfrângerea ca vis imposibil în *Peisaj cu căderea lui Icar* (1560, Muzeul Regal de Artă, Brussels), nebunia căutării și sentimentul zădărnicii în *Alchimistul*.

---

Motivele vizuale la care recurge sunt, pe de o parte, prilej de ironie, pe de alta, ele indică un proces de descompunere a elementului eroic din arta italiană și o diminuare a dimensiunii umane. În diverse ocazii, Bruegel amestecă într-o imagine autonomă citate din pictura italiană pe care le integrează unui context cotidian. Subordonate unui stil și unei sfere tematice bine circumscrise, citatele sale privesc poza personajelor, mișcarea și recuzita simbolică, pe care Renașterea nu o abandonează. A se vedea Carl Gustaf Stridbeck, *Bruegelstudien: Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, în *Acta Universitatis Stockholmiensis*, vol. II, Stockholm, 1956, p. 286.

<sup>24</sup> personaj pe care C.G. Stridbeck îl pune în directă legătură cu *Elogiul Nebuniei*, dar și cu textele lui Sebastian Franck și cu *Iconologia* lui Cesare Ripa, care deși posterioară (1595), face referire la un corpus vechi de imagini, cu valoare simbolică.

<sup>25</sup> F. Grossmann, *The Paintings of Bruegel*. Complete edition, London, 1958

# IONEL JIANU ȘI SCULPTURA MODERNĂ

de CORINA TEACĂ

**Abstract.** The article analyses some aspects of Ionel Jianou's activity in France since 1960s. As an immigrant in France, Jianou tried to earn his living by writing on arts. The initial rejection of some French editors determined him to establish his own publishing house. His monograph about Brancusi, the first book he wrote and edited in France, opened up a serie of writings dedicated to the modern sculpture.

**Keywords:** modern sculpture, Ionel Jianou, art history, Romanian diaspora in France.

Sculptura a devenit pentru Ionel Jianu<sup>1</sup> un domeniu de cercetare privilegiat abia după 1961, când, luând viața de la capăt în Franța, a trebuit să își gândească un traseu profesional și totodată să își procure mijloacele de existență pentru sine și familie. Încearcând să publice monografia Brâncuși, se confruntă cu neîncrederea și refuzul editorilor francezi astfel că, pentru a-și concretiza proiectul, fondează propria editură cu ajutorul financiar al fratelui său, arhitectul Virgil Stark. Chiar dacă la prima vedere inițiativa avea aerul unei acțiuni precipitate, ea nu era deloc hazardată. Deși nu avea studii în domeniul artei, Jianu se implicase cu pasiune în viața culturală scriind cronică dramatică și literară și consistente pagini de istorie a artei românești, cu inteligența și talentul unui adevărat reprezentant al generației 1927. Încă din anii de tinerețe Jianu lucrase pentru diverse publicații, înființase unele, și avea experiență în conducerea unei edituri. În 1944 înființase la București Editura Căminul Artei ca element complementar galeriei cu același nume pe care o conducea din 1942 împreună cu Ecaterina Dulfu și Marc Haldner<sup>2</sup>. De asemenea, coordonase secția de artă a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA) unde lucrase ca editor și traducător, iar după aceea, editura Meridiane. Tot acest trecut profesional gira succesul editurii ARTED pe care avea să o patroneze până în anul 1981.

Monografia Brâncuși din 1963, punct de turnură în cariera de istoric a lui Ionel Jianu, a fost și motorul care a pus în mișcare instituția ARTED, succesul acestui prim titlu încurajându-l să persevereze și să se orienteze decis spre studiul sculpturii moderne. Scrisese și înainte despre sculptură, însă contribuțiile cele mai consistente anterioare stabilirii în Franța se refereau în mare parte la pictură<sup>3</sup>. Alegerea subiectului poate fi considerată deopotrivă conjuncturală și afectivă. Admirația sa pentru opera marelui artist a rămas consemnată atât în corespondența personală cât și în textele cu semnificație memorialistică, dar sursele care documentează această conexiune, cu excepția textelor publicate<sup>4</sup>, sunt ulterioare anului 1963. Totuși, ele vorbesc despre diverse puncte de intersecție cu tema „Brâncuși”. În biografia sa<sup>5</sup> Jianu evocă o primă

---

<sup>1</sup> Numele său real era Ionel Stark ( București, 23 octombrie 1905 – Paris, 18 martie 1993). Ca publicist a semnat cu diverse pseudonime: Vivienne Belle, Lungeanu. Ionel Jianu / Jianou, este pseudonimul prin care se face cunoscut în istoriografia de artă și întreaga sa operă din perioada franceză este semnată cu acest nume.

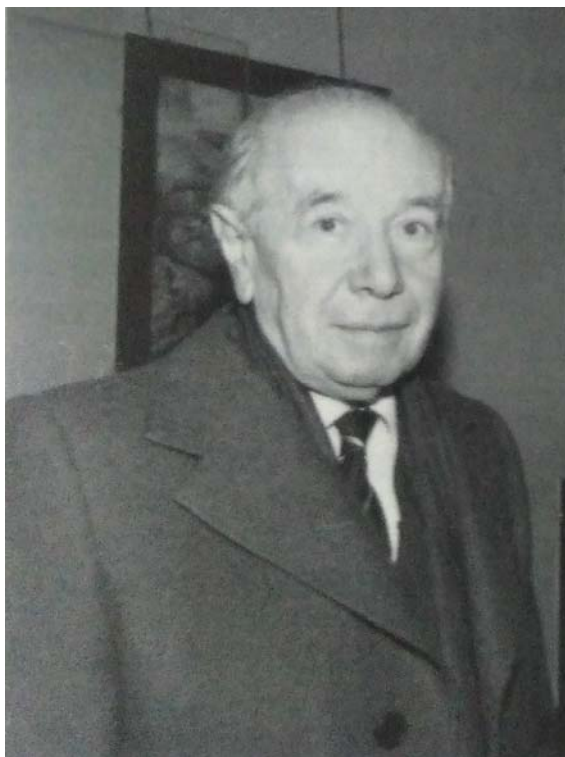
<sup>2</sup> Editura sa funcționase doar câțiva ani fiind naționalizată de regimul comunist. Cum avea să fie și ARTED mai târziu, editura lui Jianu era orientată către publicarea de cărți de artă. Probatetă sa profesională este recunoscută chiar și în timpul regimului comunist, Ionel Jianu primind în 1951, conducerea secției de artă a nou înființatei Edituri de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA).

<sup>3</sup> Încă din anii celui de-al Doilea Război Mondial, Jianu publicase cărți și albume dedicate lui Petre Iorgulescu-Yor (1939), Theodor Pallady (1944), Nicolae Tonitza (1945), Gheorghe Petrașcu (1945), Ștefan Luchian (1946 și 1955, ultima versiune, ce include și un catalog *raisonné*, este scrisă împreună cu Petru Comarnescu), Theodor Aman (1953), Barbu Iscovescu (1956), Nicolae Grigorescu (1957), Ștefan Dimitrescu (1957), etc.

<sup>4</sup> Articolele sale au fost publicate în *Revista Fundațiilor Regale*, *Lumină și culoare*, *Lettres Françaises*, *Criterion*, etc.

<sup>5</sup> Ion Manea, Gabriela Carp, Lionel Scantéy, Silvia Cinca (ed.), *Un om, o viață, un destin: Ionel Jianu și opera lui*, Los Angeles, 1990, p. 350–351.

întâlnire cu sculptorul în anul 1927, în atelierul din Impasse Ronsin, unde fusese introdus de scriitorul Ilarie Voronca, precum și proiectul monografiei Brâncuși ce se profila încă din anul 1938, când Jianu îl întâlnise pe artist la București și discutaseră pe marginea acestui subiect. Gabriela Carp, care îi fusese studentă la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din București, își amintește de cursurile de artă românească ținute de Jianu care instaurau un insolit firesc al vieții în atmosfera ideologizată a acelor ani, unde erau introduse în scenă figurile marcante ale artei naționale, inclusiv Brâncuși. Un alt amănunt biografic ce îl leagă de domeniul cercetărilor brâncușiene ține de poziția sa de editor al ESPLA, când, după propriile spuse, citește și cizelează manuscrisul lui G. Oprescu dedicat sculpturii monumentale<sup>6</sup> intervenind asupra unor formulări excesive referitoare la opera lui Brâncuși, evitând astfel ca Oprescu „să se compromită prea tare”<sup>7</sup>.



Ionel Jianu, Paris, 1976.

Nu putem ignora faptul că intenția sa de a reveni asupra subiectului la începutul deceniului șapte, era încurajată de emulația născută în jurul operei brâncușiene. De la apariția lucrării Carolei Giedion-Welcker *Moderne Plastik*<sup>8</sup>... care reliefase valoarea excepțională a artei lui Brâncuși, renumele artistului crescuse constant. În Occident lucrările sale figurau în prestigioase expoziții, i se dedicaseră volume, studii, eseuri și articole; în România, după cenzura anilor '50, regimul comunist lansase o adevărată ofensivă de recuperare a figurii maestrului, în timp ce sculptura românească contemporană prin George Apostu, Ovidiu Maitec, Vasile Gorduz, Geza Vida, etc., parcurgea un proces de reinventare pornind de la modelul brâncușian<sup>9</sup>. În acest context, o carte despre Brâncuși părea cea mai potrivită alegere în tentativa de a cuceri un loc în cultura patriei de adopție. Probabil o parte din material va fi fost deja strâns înainte de a părăsi țara, dar manuscrisul ajunge la forma definitivă abia după stabilirea sa la Paris (1961<sup>10</sup>) când Jianu actualizează documentarea și interviează diverse persoane care îl cunoscuseră pe artist pentru a completa informația.

<sup>6</sup> G. Oprescu, *Sculptura statuară românească*, București, 1954.

<sup>7</sup> Scrisoare din 18 septembrie 1981 adresată lui Barbu Brezianu, reprodusă în Virginia Barbu, Corina Teacă (ed.), *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu-Barbu Brezianu*, București, 2016, p. 58.

<sup>8</sup> Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich, 1937.

<sup>9</sup> Corina Teacă, *Interpreting Brancusi: Romanian Sculpture between 1960 and 1989*, în Irina Cărăbaș, Olivia Nițiș (ed.), *After Brancusi*, București, 2014, p. 130–135.

<sup>10</sup> În aceeași perioadă Athena Tacha Spear inițiasă, la sugestia lui André Chastel, studiul asupra ciclului *Păsărilor* din repertoriul brâncușian, cercetare care însă avea să fie publicată abia în 1969 (ediția în limba română, 1976).

Textul lui Jianu se situează în continuitate stilistică cu scrierile publicate anterior în România. Un chestionar realizat de Jianu avându-l ca subiect pe Tonitza<sup>11</sup>, păstrat în arhiva istoricului Barbu Brezianu, ne permite să pătrundem în intimitatea spațiului său de lucru și să înțelegem modul în care își concepe cercetarea ori urmărește și dezvoltă diversele paliere ale biografiei și operei. În linii generale, monografiile lui Jianu sunt structurate pornind de la o astfel de schemă, oferind detalii legate de origini, formație, contacte profesionale cu relevanță pentru cariera artistică sau pentru evoluția ideilor estetice, receptarea critică, ecourile asupra mediului artistic, semnificația și valoarea operei, prezentate într-o succesiune evenimentială. Atât în primul text despre Brâncuși cât și în cele ce i-au urmat, este evident că autorul este la curent cu noutățile bibliografice, asimilează problematici ale sculpturii și instrumentarul critic aferent pe care le strecoară în firul narativ, reușind să definească particularitățile stilistice ale fiecărei creații.

În privința propriei scrieri, autorul are percepția unei lucrări încheiate, complete, asupra căreia va interveni relativ puțin în edițiile următoare, cu toate că exegeza brâncușiană absoarbe între timp noi interpretări. Din perspectiva răspunsurilor primite, se remarcă existența mai multor tipuri de discurs despre carte, pe care le-am subsumat câtorva categorii: unul de natură protocolară, care elogiaza generic munca de pionierat, un altul strict tehnic, parțial polemic, legat de conținut, și nu în ultimul rând, o zonă a omisiunii voluntare, independentă de calitățile ori slăbiciunile textului. Toate trei constituie un indiciu al faptului că lucrarea nu trecuse neobservată. Monografia lui Jianu, astăzi depășită, dar contributivă la momentul publicării ca primă tentativă de sistematizare a operei brâncușiene, este încă menționată în bibliografia studiilor ulterioare. Cataloagele a două mari expoziții organizate în Franța în anii 90 – *Constantin Brancusi 1876–1957*<sup>12</sup> (1995) și *L'Atelier Brancusi*<sup>13</sup> (1997), ultimul prin acribia Doinei Lemny, includ în bibliografie atât cele două versiuni franceze ale monografiei (1963 și 1982), cât și articole apărute în diverse publicații, unele puțin cunoscute cum este cel din publicat în *Lumină și culoare*<sup>14</sup>. După cum relatează Jianu însuși, cartea a fost în general bine primită de critică, singurele comentarii negative – de altfel justificate – venind din partea unor specialiști ai operei brâncușiene: Carola Giedion-Welcker, Sidney Geist și Athena Tacha Spear<sup>15</sup>.

Referitor la cronicile favorabile, nu putem ignora faptul că acestea sunt efectul unei chibzuite strategii publicitare. Pragmatic, pentru lansarea cărții, autorul contactase câțiva dintre cei mai influenți critici de artă din Paris oferindu-le exemplare ale lucrării, care la rândul lor, au prezentat cartea în paginile publicațiilor la care colaborau. Totuși, nu era vorba de a condiționa apariția unor cronici encomiastice. Este adevărat că Jianu își întocmise o listă cu nume bine alese de personalități influente în viața artistică cărora le oferise cartea, dar gestul său avea semnificația unei invitații la lectură, făcute desigur cu speranța că acel cititor îi va aprecia munca și va recomanda cartea. Cunoscut în România prin scrierile și activitatea sa dedicată artelor, prin postura de profesor universitar, Jianu era aproape necunoscut în Franța, prin urmare a găsit calea cea mai sigură de a-și prezenta produsul efortului său intelectual. Iar așteptările nu i-au fost înșelate, mai mult, gestul a născut viitoare alianțe în jurul unor proiecte editoriale. Dintre cei implicați în mediatizarea lucrării, criticul și istoricul de artă Waldemar George<sup>16</sup> va continua colaborarea cu Jianu scriind prefața monografiei *Zadkine* publicată anul următor<sup>17</sup>. De asemenea, împreună cu Jianu va fi coautor a două alte monografii: *Henri-Georges Adam* (1868) și *Dimitrie Demou* (1970) ambele sub sigla ARTED.

În textul său introductiv, istoricul francez Jean Cassou<sup>18</sup> comentează lapidar calitățile lucrării, apreciind că este vorba despre o scriere sintetică ce comprimă în mod convingător datele creației și biografiei artistului: „Iată, despre Brancuși, o operă de fervoare, clară și completă, urmată de un catalog al operei sale.

<sup>11</sup> Dosar nr. 105, fila 27 aflat în Arhiva Centrului de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”.

<sup>12</sup> Frederich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876–1957*, Exposition présentée au Centre Georges Pompidou dans la Grande Galerie du 14 avril au 21 août 1995. Le Philadelphia Museum of Art la présentera, à Philadelphie, du 8 octobre au 31 décembre 1995, Paris, 1995 [cat.]

<sup>13</sup> Marielle Tabart, Doina Lemny, *L'Atelier Brancusi*, Paris, 1997 [cat.]

<sup>14</sup> Ionel Jianu, *Mărturii C. Brâncuși*, în *Lumină și culoare*, nr. 1, mai 1946; același articol apare în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 9, septembrie 1946.

<sup>15</sup> Ion Manea, Gabriela Carp, Lionel Scantéy, Silvia Cinca (ed.), *op. cit.*, p. 175–176.

<sup>16</sup> Waldemar George (Jerzy Waldemar Jarocinski, 1893–1970), critic de artă francez cu origini iudeo-poloneze. A se vedea Yves Chèvereffils Desbiolles, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, în *Archive Juives*, vol 41, no. 2, 2008, p. 101–117. Online : <https://www.caim.info/revue-archives-juives1-2008-2-page-101.htm#> (accesat la data de 15 septembrie 2020).

<sup>17</sup> Ionel Jianou, *Zadkine*, Paris, 1964.

<sup>18</sup> În acea vreme Jean Cassou era director al Muzeului de Artă Modernă din Paris, post pe care l-a ocupat până în 1965. În această calitate fusese implicat în procesul de preluare a donației lui Brâncuși care, prin testamentul din 1956 lăsa Statului Francez atelierul din Impasse Ronsin.

Iată, perfect rezumat, tot ceea ce trebuie să cunoaștem despre această operă și despre figura autorului ei, operă și figură care, ele însele, tind spre contopire. Cu acestea suntem, într-adevăr, sub imperiul simplității absolute.”<sup>19</sup> Se poate specula pe seama faptului că Jean Cassou își alege atent cuvintele la adresa acestui autor puțin cunoscut publicului francez<sup>20</sup>, poate întrucâtva stânjenit de ineditul situației prin care un imigrant din estul Europei în vârstă de 58 de ani scrisese prima monografie franceză cu un catalog *raisonné* închinată părintelui sculpturii moderne. Pe Jianu această grăbită privire asupra muncii sale trebuie să-l fi mâhnit deoarece ultimul paragraf din textul introductiv al volumului despre Zadkine, sub semnătura lui Waldemar George, răspunde subtil prefeței lui Jean Cassou. Fragmentul, dedicat prezentării autorului sub forma unei *short bio* care trece în revistă activitatea și realizările sale, pare o adăugire a lui Jianu însuși, în compensație pentru frustra descriere a contribuției sale din volumul despre Brâncuși. Dincolo de această sincopă, cei doi istorici rămân în bune relații iar Jianu, în capitolul intitulat *Le Grand Tournant* din *La Sculpture moderne en France depuis 1950*, nu ezită să elogieze activitatea lui Cassou, menționând rolul acestuia în crearea Muzeului de Artă Modernă din Paris, sprijinul pe care îl acordă vieții artistice franceze și implicarea în organizarea Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA).

În privința criticilor negative, există la prima vedere o seamă de incompatibilități cu textul lui Jianu, legate atât de lectura creației brâncușiene cât și de scriitură. Opiniile critice ale celor trei (Spear, Geist, Giedion Welcker) au fost, fără îndoială, influențate de exigențele cercetărilor personale. La apariția cărții, Athena T. Spear scrisese entuziasmată lui Jianu o scrisoare de felicitare<sup>21</sup> în care îi mulțumea pentru munca sa de pionierat însă pe măsură ce propriile cercetări înaintau, confruntând mai multe surse, autoarea remarcase câteva neconcordanțe pe care le va comenta într-o recenzie<sup>22</sup>. Pe de altă parte, era vorba și de o incompatibilitate de viziune, textul extrem de tehnic al Athenei T. Spear centrat pe analiza formală (tipologie, dimensiuni, material, finisaj,) sprijinită de documente și mărturii menite să clarifice datări și localizări ale lucrărilor, progresia ideii în parcursul operei, se afla din punct de vedere al conținutului și tonului comentariului, la antipodul lucrării lui Jianu. În ceea ce privește raporturile cu Sidney Geist, considerat unul dintre cei mai importanți comentatori americani ai operei brâncușiene, este evident că între cei doi a existat o concurență deschisă de ordin profesional. În viziunea lui Geist cu rădăcini în formația sa artistică, precumpănește atenția acordată obiectului de artă în sine, volumului, suprafeței și contururilor sale, modului de compunere a formei, relațiilor dintre forme, pe care le descrie cu o precizie greu de egalat. Pentru vanitatea lui Jianu, scrierile lui Geist începând cu *Brancusi: A Study of the Sculpture*<sup>23</sup> au reprezentat un punct sensibil. Dacă el deschisese drumul întocmind un prim catalog al lucrărilor lui Brâncuși inclus în monografia din 1963, Geist, reușește la o distanță de câțiva ani, să realizeze un catalog contributiv, prețuit în cercurile istoricilor de artă. La fel ca Athena T. Spear, Geist semnalează anumite inexactități în textul lui Jianu, ceea ce lezează ego-ul profesional al autorului, cu atât mai mult cu cât, spune el, Geist a folosit acest prim catalog ca punct de pornire în propria lucrare. Jianu a simțit acut nevoia de a-și apăra munca ce îi adusese recunoșterea internațională. Într-o scrisoare localizată și datată Paris 23 iunie 1970<sup>24</sup>, adresată

<sup>19</sup> Jean Cassou, [prefață], în Ionel Jianou, *Brancusi*, Paris, 1963, p. 7–9.

<sup>20</sup> Jianu își făcuse deja debutul în presa culturală din Franța; vezi articolul Ionel Jianou, *Brancusi à Bucarest*, în *Les Lettres Françaises*, no. 657, april, 1957, p. 12

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 176, 337 Scrisoare din 10 iunie 1963.

<sup>22</sup> Athena Tacha Spear, *A review of Brancusi by I. Jianou*, în *The Art Bulletin*, XLVI, no. 2, 1964, p. 260–266; idem, *A Contribution to Brancusi Chronology*, în *The Art Bulletin*, vol. XLVIII, no. 1, March 1966.

<sup>23</sup> Sidney Geist, *Brancusi: A Study of the Sculpture*, Grossman, New York, 1968; de asemenea, *Constantin Brancusi, 1876–1957: A Retrospective Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969 [cat.]; Sidney Geist, *Brancusi. The Sculpture and Drawings*, New York, 1975. Ediția în limba română, Sidney Geist, *Brâncuși: un studiu asupra sculpturii*, traducere de Andrei Brezianu, București, 1973.

<sup>24</sup> Reproducem aici textul acestei scrisori, păstrate în arhiva Centrului de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”: „Paris 23 iunie 1970.

Îmi vine greu, Barbule, să-ți scriu această scrisoare. E cea din urmă. Cu ea închei o prietenie în care am crezut timp de 40 de ani. În tot acest răstimp ți-am întins în repetate rânduri o mână frățască de ajutorare, fără a mă bucura din parte-ți de aceeași purtare. Dimpotrivă, m-ai atacat prin presă pentru a-l linguși pe Oprescu, ai urlat cu lupii în ședința penibilă a Academiei în care mi s-a întins o cursă mârșavă. Mi-am spus că ai făcut toate acestea ca să-ți aperi pâinea și că nu se poate cere nimănui mai mult decât poate da.

Ultima infamie săvârșită cu prilejul redactării catalogului Brâncuși întrece însă orice măsură.

Cum e cu puțință ca să citezi în cronologie apariția tuturor cărților despre Brâncuși în afară de a mea? Cum e cu puțință să citezi opiniile lui Deac (!), Hăulică, și a[le] altora care au scris despre Brâncuși și să treci sub tăcere aportul meu?

Nici la bibliografie nu este cinstit pentru că omiți a pomeni de cartea mea chiar la lucrările reproduse în ea ca *Ecorșeul*, *Dărăscu*, *Copilul*, *Cumințenia pământului*, *Muza adormită* (col. A.J. Eddy) și atâtea altele! E inutil să le mai înșir!

prietenului său Barbu Brezianu, Jianu îi reproșează nu doar o serie de atitudini care pun prietenia lor la încercare, ci mai ales boicotul legat de textul din 1963, care nu apare în catalogul românesc al retrospectivei Brâncuși, realizat de B. Brezianu<sup>25</sup>. De o virulență singulară în corespondența și în atitudinea obișnuită a lui Jianu, această scrisoare a creat o breșă adâncă în prietenia lor, care totuși, după un timp, avea să își reia firul. Criticile primite din partea Sidney Geist, Athenei T. Spear și Carolei Giedion-Welcker precum și episodul abia amintit, par să fi cântărit greu în decizia de a reedita volumul.

Ediția din 1982 a monografiei Brâncuși (1983 – ediția în limba română, cu o prefață de Constantin Noica), păstra în linii mari structura primei versiuni, cu adăugirea notabilă a capitolului despre ansamblul de la Tg. Jiu, cu unele redatări pentru lucrări ce figurează în catalogul raisonné, cu minime intervenții de format legate de reamplasarea notelor pe marginea textului și actualizări ale surselor bibliografice. În versiunea din 1982 introduce un mic text explicativ care menționează sursele și bibliografia la care se raportează pentru prezenta ediție revăzută și adăugită, amintind cu deferență contribuția lui Barbu Brezianu legată de repertorierea lucrărilor lui Brâncuși din România (1974). Referitor la aportul lui Sidney Geist, etichetează catalogul acestuia din 1975 drept fantezist și lipsit de spirit critic, și replică în continuare: „un catalog, ca și o operă de artă, nu este niciodată terminat. Considerăm că acest catalog *raisonné*, asemeni primei ediții din 1963, care a însemnat atât de mult fără să fi fost întotdeauna citat cum se cuvine, nu este decât un punct de plecare pentru alte cercetări, o bază pentru studiul serios aprofundat al operei unuia dintre cei mai mari sculptori ai timpului nostru”<sup>26</sup>. Polemica cu Geist continuă și în schimburile epistolare cu Barbu Brezianu<sup>27</sup>, unde Jianu dezaprobă o dată în plus anumite interpretări pe care le consideră discutabile. Deși nu am identificat sursa bibliografică, credităm memoria lui Ionel Jianu care nu uită de reproșurile Carolei Giedion-Welcker referitoare la abundența de citate<sup>28</sup> pe care autorul le inclusese pentru a oferi cititorului măsura personalității lui Brâncuși și a gloriei sale, dar care lasă cititorului mai experimentat o nedorită impresie de fărâmițare.

Un capitol aparte în producția sa istoriografică îl constituie textele scrise la comanda unor artiști. În volumul omagial care i-a fost dedicat, Jianu amintește de o conversație cu sculptorul rus Ossip Zadkine (1888–1967) pe marginea unor chestiuni privitoare la funcționarea și eficiența financiară a proiectelor sale editoriale. Zadkine, care primise un exemplar al primei monografii Brâncuși în vara anului 1963, apreciasse calitățile aceluia volum și comandase ARTED-ului propria monografie. Din perspectiva profilului cititorului există două moduri de receptare: cea a istoricului, ce pretinde informație confirmată documentar și argumentație riguroasă, și cea a artistului pentru care aceeași carte constituie un util instrument de reprezentare, o modalitate de difuziune a propriei opere. Zadkine nu reprezintă un caz singular. În anul 1968 Ionel Jianu publica în condiții similare monografia *Henry Moore*. Sculptorul britanic se bucura deja de o largă recunoaștere internațională, în special în Statele Unite, Italia, Olanda, dar în Franța Jianu este cel care publică prima monografie dedicată acestuia. În anii '60 operele lui Moore au suprimat temporar bariera politică dintre Est și Vest, prin prezentarea lor într-o expoziție itinerantă în câteva dintre țările blocului comunist, la Praga, Bratislava, Budapesta și București (1966). Totuși, nu acest fundal mediatic generează proiectul editorial. Ca și Zadkine, Moore se arată încântat de formatul monografiilor lui Jianu și îi cere acestuia să scrie o carte despre el. Într-o scrisoare din 28 februarie 1968 adresată lui Barbu Brezianu<sup>29</sup>, Jianu anunța o viitoare întâlnire cu artistul la reședința acestuia din Much Hadham. Interviuul a avut loc și a fost publicat în periodice de limbă română din Tel Aviv și Cluj<sup>30</sup>. Cu sprijinul prietenilor și cunoștințelor din țară, adunase între timp material documentar despre receptarea critică a expoziției Moore de la București. Textul despre Moore nu se bazează exclusiv pe surse bibliografice, ci introduce în text vocea autorului, cu frânturi

---

Pentru a face dovada de probitate științifică, trebuia să nu manifesti o discriminare față de opera mea. Dar așa cum ai fost în trecut sluga lui Oprescu, pe semne că crezi de cuviință să lingusești alți stăpâni, nedreptățindu-mi monografia despre Brâncuși, care a primit aprecieri entuziaste din partea unor oameni de talia lui Herbert Read, René Huyghe, André Chastel, [Giuseppe] Marchiori, [Bram] Hammacher și atâția alții.

E inutil să-mi răspunzi, Barbule. Ultima urare pe care ți-o fac e să ajungi la acea cinste sufletească fără de care nu există omenie! Ionel.”

<sup>25</sup> Catalog editat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, cuvânt înainte de M.H. Maxy, București, 1970. Este vorba despre expoziția organizată la Philadelphia 1969 și itinerată la New York, Chicago și București (iunie 1970, Muzeul de Artă al R.S.R.).

<sup>26</sup> Ionel Jianu, *Brancusi*, Paris, 1982, p. 92.

<sup>27</sup> Scrisoare din 28 iunie 1985 reprodusă în Virginia Barbu, Corina Teacă (ed.), *op.cit.*, p. 106.

<sup>28</sup> Ion Manea, Gabriela Carp, Lionel Scantéy, Silvia Cinca (ed.), *op. cit.*, p. 176.

<sup>29</sup> Virginia Barbu, Corina Teacă (ed.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>30</sup> Ionel Jianou, *Întâlnire cu Henry Moore*, în *Viața noastră*, Tel Aviv, 26 aprilie 1968; Ionel Jianou, *Întâlnire cu Henry Moore*, în *Tribuna*, Cluj-Napoca, 1 august 1968.

din interviul amintit, în ideea de a construi un profil uman și profesional autentic. Ca și în cazul altor monografii, Jianu se implică cu seriozitate în editarea ei și include aceleași secțiuni tehnice despre activitatea expozițională, cronologia lucrărilor și bibliografie.

Din perspectiva istoriografiei românești, calitatea majoră a scrierilor lui Jianu este aceea că atrage atenția asupra surselor documentare autohtone referitoare la Brâncuși și țara sa natală, corelându-le cu istoriografia occidentală. Un alt element definitoriu în paginile închinat lui Brâncuși se referă bineînțeles la latura românească a creației artistului. Această racordare la lumea românească nu este singulară în exegeza brâncușiană însă în acest caz ea are și o explicație afectivă. Jianu nu se rupe niciodată de țara natală, ține legătura cu membri ai diasporei românești, primește în casa sa din Paris prieteni din țară și întreține o neobosită corespondență cu cei rămași acasă, se informează permanent cu privire la starea acestora, trimite în țară diverse publicații, etc. este la curent cu viața culturală românească. Se poate bănuși chiar că alegerea unor teme de mai târziu a fost determinată de posibilitatea de a le lega, fie și într-o foarte mică măsură, de Brâncuși și/ori de spațiul românesc. În acest sens trebuie amintit că Jianu scrisese un prim text despre Bourdelle în 1929<sup>31</sup>, la moartea artistului francez, și avea să revină asupra operei acestuia în 1965, cu o prezentare substanțial îmbogățită. Opera lui Bourdelle era o alegere poate previzibilă în economia planului editorial, prin însăși contribuția acestuia la dezvoltarea sculpturii moderne. Dar, în același timp, era și o alegere afectivă, prin trimerile directe la mediul nostru artistic, o seamă de nume mari ale sculpturii românești – Ion Jalea, Oscar Han, Céline Emilian, Etienne Hajdu – formulându-și idealurile estetice prin dialog cu opera lui Bourdelle. Nu în ultimul rând, subiectul oferea prilejul de a integra în discursul istoriografic (secțiunea dedicată bibliografiei) contribuțiile unor autori români și totodată de a face cunoscută o operă a artistului probabil neștiută în Franța la acea dată: portretul colecționarului Anastase Simu. Lectura, prin acest tip de detaliu prezent și în alte texte, transmite un sentiment voalat exprimat, de nostalgie a țării de origine pe care îl evocă în volumul *Un om, o viață, un destin: Ionel Jianu și opera lui*<sup>32</sup>: „Am vrut ca apariția în limba română a ultimei mele cărți *Un om, o viață, un destin...* să însemne întoarcerea mea acasă, împlinirea unui dor nemărturisit care zăcea de mulți ani în adâncul sufletului meu. [...] Știu că Bucureștii aceia cu după amiezi tihnite și răcoarea serilor în grădina părintească nu mai trăiesc decât în amintirea mea. Știu că nu mai sunt în stare să călătoresc de când mi-am pierdut văzul și cobor treptat în lumea umbrelor în anii mei târzii. Dar mai știu că această carte înseamnă pentru mine o întoarcere acasă prin evocarea atâtor amintiri de oameni și fapte care alcătuiesc un capitol însemnat din viața mea.” În relație strânsă cu această nostalgie trebuie interpretat și efortul de a redimensiona statutul artei românești începând cu monografia din 1963, în care autorul alege să amplifice cadrul referențial al formației lui Brâncuși prezentând peisajul artistic românesc, figurile marcante, specificul Școlii de Belle Arte din București, punctele de interferență cu arta occidentală. Înăuntrul acestui metodic ocol discursiv atrag îndeosebi atenția câteva note de final care trimit la un manuscris propriu intitulat *Histoire de l'art roumain depuis l'époque féodale jusqu'à nos jours*, rămas nepublicat, și care poate fi considerat ca proiect inedit al unei lucrări de sinteză despre arta și istoriografia românească. Și tot prin prisma acestui militantism în favoarea culturii și artei românești trebuie privit dicționarul intitulat *Les artistes roumains en Occident* (în colaborare cu G. Carp, A.M. Covrig și L. Scantêye, Paris, 1986) și cărțile despre Apostu (*G. Apostu*, Paris, 1985; *Témoignage sur Apostu*, împreună cu Gabrielle Ionesco, Paris, 1987) ori monografia Etienne Hajdu, în care Jianu elogiază aportul cultural al diasporei românești.

Rolul lui Ionel Jianu a fost definit în cele mai potrivite cuvinte de prietenul și colegul său de generație, filozoful Constantin Noica: „Se întâmplă astăzi ceva impresionant cu marii români plecați. Apusul primește prin doi români, Mircea Eliade și Ionel Jianu, răspunsul la absurdul și deznădejdea pe care i le diagnosticaseră, ca un morb ascuns, alți doi români: Eugen Ionescu și Emil Cioran. Dacă n-ar fi decât aceasta, adică un comentariu [sic!] și o hermeneutică în adâncime a culturii europene, încă spiritul românesc și cultura noastră ar trebui să aibă altă așezare în istoria spiritului european”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Ionel Jianu, *Antoine Bourdelle*, în *Ultima oră*, 5 octombrie 1929.

<sup>32</sup> Ed. Roza Vânturilor, București, 1993.

<sup>33</sup> Constantin Noica, prefața la Ionel Jianu, *Brâncuși*, București, 1983.

## GENEALOGIA UNUI ISTORIC DE ARTĂ: SORIN ULLEA

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

**Abstract.** Sorin Ullea (1925–2012) remains in the historiography of the Romanian medieval art as a prominent name, linked to the study of mural painting in Bukovina. He was a *Kultur Mensch* with an open mind who descended from several Moldavian boyar families, having also a princely Phanariot ancestry. On his father's side, the Ullea family, descendants of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries who wrote their family name with double “l”, pretended to have descended from the quasi – legendary “paharnic” Ulea, of Stephen the Great.

Eduard Ullea was the mayor of Botoșani, and Octav Ullea – the brother of Sorin Ullea's father – was the chief of the Royal Household during the reign of King Michael. The fact that he was first cousin to Lucrețiu Pătrășcanu facilitated the links, before August 23, 1944, between the group of conspirators of the Royal Palace (formed by Mircea Ionițiu, Baron I. Mocsonyi – Stârcea and others) and the leaders of the Communist Party, then a tiny political party, but with a great future...

The wife of Octav Ullea had also an interesting ancestry, having descended from the family of Hagi – Panteli, important Bucharest merchants, founders of the Lucaci Church, in the Wallachian capital.

It is worth mentioning that Sorin Ullea was first married to Olga, born von Stempel, daughter of Baron Nicolai von Stempel, from a well-known noble family of Baltic origin, with Russian and German genealogical roots. They had a son, Dan, who later became an architect, who was adopted by the second husband of his mother, engineer Dan Râșcanu, great – grandson of the revolutionary boyar Toderiță Râșcanu and nephew of Th. Aug. Râșcanu, writer and historical author. As a consequence of this adoption, the blood descendants of Sorin Ullea bore the name Râșcanu and settled in Germany, before December 1989.

**Keywords:** King Michael Reign, Eduard and Octav Ullea, Lucaci Church, Dan Râșcanu, Olga Stempel.

Întâlnirea cu regretatul Sorin Ullea<sup>1</sup> mi-a prilejuit una dintre conversațiile cele mai îmbogățitoare intelectual pe care le-am avut. Nu pot regreta decât că a fost una singură, îndelungată, plină de scripuri din parte-i. Am ajuns la dumnealui acasă, în strada Barbu Delavrancea, la recomandarea unui alt ilustru medievist, stabilit la Atena, fost cercetător și el la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. L-am numit pe istoricul de artă Dumitru (Mitel) Năstase (1923–2013) cu care de altfel făceam nostalgice și interesante plimbări prin vechiul București, atunci când venea în România, de altfel nu prea rar.

Sorin Ullea avea o justificată reputație de om dificil, vindicativ și foarte slobod în aprecieri. Am putut constata și eu acest fel de-a fi – cred de altfel că deseori nemulțumirile și criticile sale erau justificate. Conversația noastră a fost însă centrată nu pe criticarea contemporanilor, ci – în acord cu preocupările semnatarului rândurilor de față – pe genealogia și pe strămoșii săi. Sorin Ullea știa, așadar, de interesul meu pentru ascendența sa și era chiar bucuros de acest lucru – spun aceasta pentru a risipi obiecția posibilă, la modă în zilele noastre – că prin considerațiile mele genealogice i-aș fi violat datele personale. De altfel, fie-mi îngăduit să repet ceea ce am mai afirmat public: confidențializarea datelor personale, în general, va avea drept urmare crearea unei uriașe pete negre în conștiința de sine a societății de astăzi și de mâine. Mă

---

<sup>1</sup> *O personalitate surprinzătoare: Sorin Ullea (3 mai 1925–11 martie 2012)*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 2 (46), 2012, p. 247–254; ca autor este indicat „Sectorul de artă medievală al Institutului de Istoria Artei «G. Oprescu» al Academiei Române”.

îngrozesc la ideea că nu vom cunoaște, de fapt, lumea în care am trăit, de teama să nu-i dezvăluim datele personale. Însăși existența oamenilor riscă să fie trecută sub tăcere dacă le vom pune sub obroc coordonatele. Aș spune că ne paște „pandemia” informațională care nu are o înfățișare mai puțin orwelliană decât cea medicală și care riscă să creeze o amnezie generalizată și sinistă, o pierdere voită a memoriei care să favorizeze perpetuarea puterii și a bogăției între anumite mâini. Transparența informației – firește atunci când nu lezează demnitatea umană – reprezintă o condiție *sine qua non* a democrației și a libertăților cetățenești și, în general, umane.

Acestea fiind zise, să revenim la acel veteran al secției de artă medievală a Institutului Oprescu pe care îmi îngădui să-l evoc astăzi, în fața dumneavoastră, prin intermediul disciplinei pe care o slujesc de mulți ani, genealogia văzută ca știință auxiliară a istoriei<sup>2</sup>. Inclîn să cred că pasiunea lui Sorin Ullea pentru pictura murală moldovenească, preocuparea pentru acest subiect care i-a străbătut întreaga viață, își au explicația și rădăcinile în arborele său genealogic de veche extracție moldovenească<sup>3</sup>. Arbore pe care îl cunoștea, îl prețuia și de care era mândru, fără să se manifeste public. E-adevărat că public, nici nu s-ar fi putut manifesta prea mult avînd în vedere epoca pe care a traversat-o și în care boierii și genealogia nu erau deloc la modă, ba dimpotrivă.

Ei bine, printre numeroșii descendenți, pe linie feminină, ai Movileștilor se număra și Sorin Ullea, ceea ce explică – pe lângă fervoarea sa de istoric al artei – interesul pentru pictura Suceviței<sup>4</sup>. Descendența aceasta, deși nu foarte evidentă, era directă, prin filiația, pe care o amintesc aici de jos în sus: Diamandy – Manu (din Moldova) – Luca – una dintre surorile cronicarului Ion Neculce – și mai sus, tot pe linie feminină, Barnovschi<sup>5</sup> și Movilești<sup>6</sup>. Însăși descendența din Maria Neculce, căsătorită cu Ștefan Luca, îl lega, peste veacuri, pe istoricul de artă de marele cronicar de la Prigoreni. Voi fi, desigur, întrebare pe ce temeii documentar afirm aceste legături genealogice. Descendența poate fi probată istoric pas cu pas. Nu putem însă ști dacă filiațiile atestate documentar sunt cele reale din punct de vedere biologic, dar e-adevărat că la distanța a trei – patru secole, chestiunea genetică aproape că încetează să mai fie relevantă pentru istoricul genealogist. Ce a moștenit regretatul Sorin Ullea de la Ion Neculce și de la Movilești nu poate fi cunoscut astăzi în mod veridic cu mijloacele genealogistului, dar faptul că Sorin Ullea era conștient de această descendență și că probabil ea l-a influențat în alegerea unor subiecte ale sale, aceasta o putem presupune cu un grad mare de probabilitate.

Dacă această veche ascendență este pe linie feminină, la începutul ei rezultând dintr-o mezialianță – Diamandy – Vasilescu<sup>7</sup> –, problema paharnicului Ulea din vremea lui Ștefan cel Mare plutește în ceață. Acesta apare ca personaj în drama lui Delavrancea, *Apus de soare* și iată că – ce coincidență ! – dl Ullea locuia tocmai pe strada Barbu Delavrancea...

Boierul Ulea era în piesa de teatru un opozant al lui Ștefan cel Mare aflat, în ultimele zile ale vieții sale, în fața chestiunii succesiunii la tron. Ceea ce mă duce cu gândul la rolul lui Octav Ullea<sup>8</sup>, mareșal al Palatului (sau șef al Casei Militare a regelui) în perioada premergătoare actului de la 23 august 1944, fiind cel care a făcut legătura între Palat și grupul de comuniști al lui Lucrețiu Pătrășcanu, vărul său primar. Octav Ullea se afla, așadar, de fapt, pe o poziție de felonie în raport cu Conducătorul Statului, Mareșalul Antonescu.

---

<sup>2</sup> Din uriașa bibliografie privitoare la acest subiect, vezi vol. *La généalogie, une passion française*, dirigé par Marie – Odile Mergnac, Paris, Editions Autrement, 2003 (în seria „Autrement”), cap. de Jacques Dupâquier, *La généalogie au service de l'histoire*, p. 101–112.

<sup>3</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *Despre aristocrația românească în timpul regimului comunist*, în vol. *Miturile comunismului românesc*, vol. îngrijit de Lucian Boia, București, Editura Nemira, 1998, p. 336–356. Idem, *Sur l'aristocratie roumaine de l'entre-deux-guerres*, în “New Europe College Yearbook: 1996 – 1997”, București, 2000, p. 339–365. Idem, *Urmașii aristocrației românești*, în „Cuvântul”, nr. 6 (230), iunie 1996, p. 9.

<sup>4</sup> Sorin Ulea, *Un cititor uitat al Mănăstirii de la Sucevița: Teodosie Barbovschi, mitropolit al Moldovei*, în SCIA, seria Artă plastică, VI, nr. 2, 1959, p.241–249. Idem, *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, în RRH, nr. 1, 1963. Idem, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, în vol. *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961. Idem, *Originea și semnificația picturii exterioare moldovenești*, în SCIA, nr. 1, 1963, p. 57–91.

<sup>5</sup> Aurel H. Golimas, *Un domnitor – o epocă*, București, Editura Sport–Turism, 1980, p.28.

<sup>6</sup> Despre legătura Barnovschi – Movilă, vezi și Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova sec. XIV–XVII*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 293.

<sup>7</sup> Asupra descendenței Ullea – Vasilescu – Diamandy mi-a dat lămuriri însuși istoricul de artă Sorin Ullea.

<sup>8</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *În căutarea unor istorii uitate*, București, Editura Vremea, 2011, cap. *Familia Hagi – Panteli*, p. 37–38.



Fig. 1. Palatul Regal din București, ilustrată din anii '40. Aici a funcționat Octav Ullea, unchiul lui Sorin Ullea.



Fig. 2. Biserica Lucaci, București, decembrie 2006, rectitorită de Anghel Hagi-Panteli, ascendentul Charlottei Octav Ullea născută Hagi-Panteli (Foto: Mihai Sorin Rădulescu).

O genealogie interesantă avea și soția lui Octav Ullea, Charlotte (zisă Lolotte) născută Hagi – Panteli, descendentă dintr-o familie de mari negustori bucureșteni, mai precis din Anghel Hagi – Panteli, unul dintre ctitorii bisericii Lucaci din București. Personajul acesta poate fi admirat astăzi – alături de poetul Anton Pann – în

tabloul votiv al bisericii (e-adevărat este vorba de un tablou modern, realizat în anii '70, dar având un aer evocator). Ștefan Hagi – Panteli / Hagi – Pandeale a primit rangul boieresc de pitar, la 23 iunie 1856<sup>9</sup>.

Dar amuzant, aş spune, e faptul că toate pleacă de la o ficţiune literară, căci în realitate, paharnicul Ulea de la curtea ştefaniană nu a existat. După cum m-a surprins şi faptul că arhondologiile şi vidamostiile Moldovei nu consemnează vreo familie boierească cu numele de „Ulea”. Aşadar se poate spune că orgoliul genealogic – pe linie paternă – al regretatului istoric de artă nu era fondat.

În colecţia de *Documente privind istoria României* apar însă câteva personaje cu numele – pe-atunci şi prenume – de „Ulea”, cel puţin două, unul de sex feminin şi un altul de sex masculin<sup>10</sup>. Poate fi considerat boierul Ulea din aceste documente, personajul de la curtea ştefaniană ?

Am întâlnit un doctor Dimitrie Ulea, funcţionând la jumătatea secolului XIX, la spitalul de la Târgu-Neamţ. Iată datele pe care le dădea iatroistoricul Victor Gomoiu despre el: „*ULEA (DIMITRIE)*. Era în 1859, bursier al Moldovei la Facultatea de medicină din Paris. A ajuns doctor, şi a fost medic primar al spitalului Neamţu. În 1877 era medic de bat. cl. II. la Batalionul Neamţu al div. III. miliţii. A murit în 1879”<sup>11</sup>.

Eduard Ulea – sau în ortografia epocii, „Ullé” – a fost primar al Botoşanilor în anii '90 ai secolului XIX şi la începutul celui următor<sup>12</sup>. În acest veac, familia Ulea a fost în Moldova o familie de mici boieri, cu alianţe matrimoniale demne de interes. Intre acestea, poate fi amintită căsătoria lui Laurence Ullea (1900–30.IX.1964) cu Albert Râşcanu (1888–21.II.1968), fiul lui Aurel Râşcanu şi al soţiei acestuia Maria născută Buzdugan (1860–1945)<sup>13</sup>. Aurel Râşcanu era unul dintre fiii boierului revoluţionar vasluian Toderiţă Râşcanu<sup>14</sup>. Laurence Ullea şi Albert Râşcanu au avut un fiu, Răzvan Theodor Sergiu Râşcanu (n. 7.V.1922, Iaşi), aşadar văr primar cu Sorin Ullea. Răzvan Râşcanu a avut din căsătoria sa cu Mariana născută Hristea (n. 8.IX.1923, Bucureşti), o fiică, Anda-Paraschiva (n. 14.X.1960), ingineră şi un fiu, Alexandru (n. 1.III.1962)<sup>15</sup>.

La 1905, Nicolae Râşcanu – care a fost primar al Ploieştiului – avea moşie la Păuleşti, în judeţul Prahova<sup>16</sup>. Nicolae Râşcanu a avut o fiică, Letiţia, căsătorită mai întâi cu un conte Wolff–Metternich şi apoi cu Nicolae Ghika, strănepot direct al domnitorului Grigore al IV-lea Ghika. Acest Nicolae Ghika era frate de tată cu inginerul Ion A. Ghika, tatăl matematicianului Alexandru Ghika.

Dacă este vorba de aceeaşi persoană – ceea ce e foarte probabil –, Nicolae Râşcanu a fost căsătorit cu o soră a Aglaiei Manu, strămoaşa lui Sorin Ullea, ceea ce face ca, iată, încuscrirea spiţei istoricului de artă cu boierii Râşcani să premergea cu câteva generaţii pe cea tocmai amintită.

E posibil că Uleştii să fi avut o origine basarabeană<sup>17</sup>, ceea ce ar explica interesul lui Sorin Ullea pentru Basarabia.

E semnificativ faptul că bunicul patern al acestuia se numea tot „Dumitru”, altă persoană decât medicul menţionat mai sus. Dumitru Ullea, şef de gară la Ungheni, era fiul postelnicului Gheorghe Ullea<sup>18</sup>. Iulia şi Dumitru Ullea au avut şase copii între care pe Octav Ullea, ofiţer, Traian (1900–1987)<sup>19</sup>, ofiţer de cavalerie şi magistrat militar, preşedinte al Tribunalului militar din Iaşi.

<sup>9</sup> Paul Cernovodeanu şi Irina Gavrilă, *Arhondologiile Ţării Româneşti de la 1837*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2002, p. 133. Numele apare sub forma „Hagi Ștefan Pandeale”.

<sup>10</sup> Alexandru I. Gonța, *Documente privind istoria României. A. Moldova. Veacurile XIV–XVII (1384–1625). Indicele numelor de persoane*, ediție îngrijită și Cuvânt înainte de I. Caproșu, București, Editura Academiei Române, 1995, p. 713.

<sup>11</sup> *Adaos la volumul I* (Completare și rectificare de date) din *Repertoriul medicilor, farmaciștilor, veterinarilor din ținuturile românești (înainte de anul 1870)* de Dr.V.Gomoiu cu colab. Farmaciștilor Gh.Gomoiu și Maria V. Gomoiu, București, Tipografia „Cultura”, 1941, p. 155.

<sup>12</sup> Artur Gorovei, *Monografia orașului Botoșani*, ediția Primăriei de Botoșani, f.a., p. 421.

<sup>13</sup> Arborele genealogic al familiei Râşcanu, de Gheorghe Ghibănescu, în volumul acestuia *Surete şi izvoade (Râşcanii)*, vol. X, Iaşi, 1915, cu completări ulterioare de inginerul Dan Râşcanu. Vezi, de asemenea, Mihai Sorin Rădulescu, *Un revoluţionar vasluian din veacul trecut: Theodor Râşcanu*, în „Acta Moldaviae Meridionalis”, VII–VIII, 1985–1986, p. 454. Idem, *O familie boierească din Moldova – Râşcanii*, în „Contemporanul”, nr. 44–45, 10 decembrie 1992, p. 7.

<sup>14</sup> Despre boierul revoluţionar Teodor Râşcanu, vezi Gheorghe Ungureanu, *Frământări social – politice premergătoare anului revoluţionar 1848 în Moldova*, în „Studii. Revistă de Istorie”, nr. 3/1958. Vezi, de asemenea, Dr. Maria Totu (coordonator), Petre Florea, Locot. – col. Paul Abrudan, *Bărbaţi ai datoriei 1848–1849. Mic dicţionar*, Bucureşti, Editura Militară, 1984, p. 227.

Despre ascendenţii lui Toderiţă Râşcanu, printre care se număra şi cronicarul Miron Costin, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *op.cit.*, p. 452, nota 17.

<sup>15</sup> Aceste informaţii privitoare la ultimele generaţii provin de la regretatul inginer Dan Râşcanu, al doilea soţ al Olgăi von Stempel, căsătorită prima oară cu Sorin Ullea.

<sup>16</sup> Irina Gavrilă, *Baze de date istorice*, Bucureşti, Editura Oscar Print, 2007, p. 175.

<sup>17</sup> Gheorghe G. Bezviconi, *Boierimea Moldovei dintre Prut şi Nistru*, vol.II, Bucureşti, 1943, p.206: „Ullea, Români: Nicolae, registrator gubernial, fiu de postelnic”.

<sup>18</sup> *O personalitate surprinzătoare: Sorin Ullea (3 mai 1925 – 11 martie 2012)*, în “SCIA”, Artă plastică, serie nouă, tom 2 (46), 2012, p.247.

<sup>19</sup> *Ibidem*, loc.cit.



Fig. 3. Blazonul familiei Râșcanu (colecția regretatului ing. Dan Râșcanu).

Precizez că dublarea consoanei „l” este specifică ortografiei din ultimele decenii ale secolului XIX. Ea se întâlnește frecvent la nume de familie din epocă, de pildă numele familiei craiovene Vălimărescu care în mod evident provenea de la o „vale mare”, era scris cu dublu „l”, motiv pentru care și astăzi, descendenții acestei familii își scriu numele cu consoană dublă.

Legătura Râșcanu – Ullea avea să fie semnificativă și aproape o sută de ani mai târziu, pentru biografia lui Sorin Ullea, a cărui primă soție, Olga născută von Stempel (n. 24.II.1931), dintr-o familie nobilă baltă – cu multe înrudiri rusești – s-a recăsătorit – după divorțul de istoricul de artă – cu inginerul Dan Râșcanu (1.IV.1923, Iași – 1989), nepot de fiu al lui August Râșcanu, frate al mai sus-amintitului Albert Râșcanu<sup>20</sup>. Între Dan Râșcanu și Sorin Ullea – între ei fiind o diferență de vârstă de doi ani – existau, așadar, legături de rudenie mai apropiate prin alianță și mai îndepărtate de sânge (prin familia Miculescu ș.a.). Într-unul dintre primele articole publicate de Sorin Ullea am dat peste o fotografie făcută de Dan Râșcanu, având următoarea legendă: „Rugăciunea ctitorilor: scenă din naosul bisericii mănăstirii Sucevița (Foto: D. Râșcanu)”<sup>21</sup>. Această fotografie care înfățișează chiar imaginea-cheie a articolului<sup>22</sup>, atestă evident relațiile dintre Sorin Ullea și Dan Râșcanu sr. Este primul articol consacrat de Sorin Ullea, Mănăstirii Sucevița de care era legat, după cum am arătat mai sus, prin vechea ascendență movilească.

Sorin Ullea a avut cu Olga von Stempel, un fiu, Dan (19.II.1958, București), arhitect, care poartă numele de „Râșcanu”, după cel de-al doilea soț al mamei sale. Dan Râșcanu jr. este căsătorit din 31 mai 1982 cu colega sa de facultate Anneliese Sedderz (n. 24.VII.1958), arhitectă. Au un fiu, Bogdan-Theodor Râșcanu (n. 22.VIII.1984), cu toții stabiliți în Germania federală dinainte de Decembrie 1989<sup>23</sup>. Pe vremea comunismului, când i-am cunoscut, locuiau într-un apartament de bloc din Berceni<sup>24</sup>, cu toții împreună, adică laolaltă inginerul Dan Râșcanu și soția sa Olga, arhitectul Dan Râșcanu jr. cu soția sa și cu fiul lor.

Inginerul Dan Râșcanu s-a căsătorit cu Olga von Stempel, fiica ofițerului de marină Nicolai von Stempel. Căsătoria a avut loc la București, în 15 noiembrie 1953. Familia von Stempel are în blazon – „*armes parlantes*” – ce altceva decât o ștampilă...

<sup>20</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogii*, ediția a II-a, București, Editura Vremea, 2018, cap. *O familie boierească din Moldova – Râșcanii*, p.228.

<sup>21</sup> Sorin Ulea, *Portretul unui ctitor uitat al Mănăstirii Sucevița: Teodosie Barbovschi, mitropolit al Moldovei*, în SCIA, Artă plastică, anul VI, 2, 1959, p. 243. Semnalează faptul că extrasul pe care l-am consultat, aflat în biblioteca Facultății de Istorie a Universității din București, poartă dedicația olografă a autorului: „Domnului profesor P.P.Panaiteescu / Cu întreaga mea admirație / Sorin Ulea, / 29. III. 1962”. Biblioteca istoricului P.P.Panaiteescu este înglobată în biblioteca Facultății de Istorie a Universității din București.

Dedicația este, de asemenea, importantă având în vedere atât statura profesională a lui P.P.Panaiteescu, pe-atunci cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga”, cât și legătura de rudenie dintre P.P. Panaiteescu și Sorin Ullea, legătură evocată mai jos.

<sup>22</sup> Ceea ce pune pe gânduri este faptul că Sorin Ullea nu se referă în articol la vreo relație de rudenie dintre Teodosie Barbovschi și neamul Movileștilor, or e de presupus că o asemenea relație exista. Chiar tatăl lui Teodosie Barbovschi purta prenumele de „Eremia”.

Sorin Ullea menționează un pomelnic din secolul XVII: „Pomenește Doamne, ctitorii sfântului lăcaș: arhiepiscopul Gheorghe Movilă, Teodosie, Petru / Domnii Movilești: Petru voevod, Ieremia voevod, Simeon, Constantin, Alexie, Gavril, Ioan ...” Istoricul de artă îl identifica pe „Petru voevod” cu Petru Șchiopul. Propun în cele de față și o altă posibilă identificare: „Petru voevod” ar putea fi și Petru Rareș, cu mare probabilitate bunicul matern al fraților Ieremia, Simion și Gheorghe Movilă.

<sup>23</sup> Informații de la regretatul ing. Dan Râșcanu.

<sup>24</sup> Str. Ornamentului nr. 4, bl. E 9, sc. 3, ap. 45, sect. 4, cod poștal 75599, București.

Să reiterăm faptul că tatăl lui Sorin Ullea era văr primar cu Lucrețiu Pătrășcanu<sup>25</sup>, mamele lor fiind surori, născute Stoika, cu predicatul nobiliar „de Veneția de Jos” (în județul Brașov)<sup>26</sup>. Am mai tratat această legătură de rudenie ocupându-mă de genealogia lui Emil Cioran<sup>27</sup> și a lui Lucrețiu Pătrășcanu, între care exista o îndepărtată consangvinitate. I-am vorbit la Paris cândva lui Emil Cioran despre această înrudire de sânge pe care însă nu o cunoștea – ceea ce mi s-a părut de altfel explicabil fiind vorba de un trunchi comun ce s-a separat în ramuri diferite în prima parte a veacului al XVII-lea. Chestiunea merită însă a fi reținută ca o curiozitate genealogică, dar și ca o expresie a iradierii familiilor boerești românești din ținuturile Amlașului și Făgărașului.

Iulia Ullea născută Stoika de Veneția de Jos, bunica paternă a lui Sorin Ullea era, așadar, nepoata de frate a colonelului Ștefan Stoika<sup>28</sup>, aghiotant domnesc în Țara Românească, unul dintre primii traducători al lui Shakespeare în limba română. La 3 aprilie 1838, Ștefan Stoika a primit gradul de căpitan<sup>29</sup>, apoi în 23 aprilie 1846 a a fost avansat maior<sup>30</sup>. La 13 octombrie 1852 acest personaj a primit rangul de paharnic<sup>31</sup>.

Lucreția<sup>32</sup>, mama lui Lucrețiu Pătrășcanu<sup>33</sup>, căsătorită cu scriitorul D.D. Pătrășcanu (1872–1937)<sup>34</sup>, era fiica lui Dumitru Stoika de la Iași, profesor de limbi clasice la Academia Mihăileană, frate cu colonelul Ștefan Stoika, care a avut patru fii: generalii Nicolae și Ștefan Stoika, avocatul Victor Stoika – cu urmași până astăzi<sup>35</sup> – și Titus Stoika, tatăl poetului – erou Constantin T. Stoika<sup>36</sup>.

<sup>25</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *O genealogie nebănuită: Lucrețiu Pătrășcanu*, în „Istorie și civilizație”, anul I, octombrie 2009, p. 29–31.

<sup>26</sup> I. Cav. de Pușcariu, *Date istorice privitoare la familiile nobile române*, partea a II-a, Sibiu, 1895, p. 371: „*Sztojka séu Stojka de Venicze*, familie foarte numeroasă, numera la 85 pfamilie in Veneti'a inferiôra, și sta în legătură cu familiile de acolo Komanics și Mone.

Ea produce între alte multe documente următoarele:

1) Literale de noua donatiune de la G. Bethlen dto Fogaras 20 aprilie 1628 date lui Dumitru Komanics alias Salamon Stoika, lui Salomon și Sandrin Salamon Mone în privinți'a poss. A. Venicze și Kucsulata.

2) Literile confirmationali de la Leopoldu I. dto Vien'a 24 februarariu 1700 date lui Ioane și Nicolau Stoika de A. Venicze.

3) In a. 1702 asistentu la introucerea lui Boer. in poss. Comana et Margineni.

4) Literile armali de la Carolu VI. dto Laxenburg 14 iuniu 1718 date lui

Ioanne și Stephanu Stoika și fiiloru lui Ioanne anume: Stephanu, Ladislau și Ioanne cu următoarele insemne; pe scutu de colôre celestina unu brachiu tienendu sabi'a scôsa. Din acêsta familie se trage Antonu Stojka jude tablei r. din M. – Vásárhely

5) Sententi'a tabulare din a.1845, prin care pe baz'a diplomeloru citate și a Inquisitioniloru din a.1752, 1772 și 1773 familia nobile Stojka de A. Venicze se absolvă de persecutiunile forului dominale. – v. Boér, Klokotzán, Komanics, Moné, Sztojka, Ztoika deVenicze”.

<sup>27</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *La Généalogie d'Emile Cioran*, în „Généalogie – Magazine”, nr. 140, Paris, august 1995, p. 29 – 33.

Idem, *Genealogii*, ediția a II-a, București, Editura Vremea, 2018, cap. *Despre genealogia lui Emil Cioran*, p. 132–133 (republicat și în vol. *Întâlniri cu Emil Cioran*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2010).

<sup>28</sup> Despre Ștefan Stoika, vezi *Dicționarul literaturii române până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979, p. 816–817.

<sup>29</sup> Paul Cernovodeanu și Irina Gavrilă, *Arhondologiile Țării Românești dela 1837*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2002, p.158.

<sup>30</sup> *Ibidem*, loc.cit.

<sup>31</sup> *Ibidem*, loc.cit.

<sup>32</sup> Însmormântată în cimitirul de la Poiana Țapului (jud.Prahova), unde Lucrețiu Pătrășcanu stătuse în domiciliu obligatoriu în vremea regimului Ion Antonescu.

<sup>33</sup> O bună autobiografie a sa, în vol. lui Lucrețiu Pătrășcanu, *Scrieri, articole, cuvântări 1944–1947*, București, Editura Politică, 1983, p. 170–183.

<sup>34</sup> Despre el, vezi, mai recent, D.D. Pătrășcanu, *Candidat fără noroc*, ediție, studiu introductiv și note de Ilie Dan, Iași, Editura Junimea, 1987.

Documente privitoare la D.D. Pătrășcanu, inclusiv actul său de naștere, în vol. *Documente din arhive ieșene. Documente literare*, vol. III, ediție îngrijită și note de D. Ivănescu, București, Editura Minerva, 1988, p. 175–176.

<sup>35</sup> Publicistul Radu Portocală de la Paris îmi scria în 2019, într-un email, răspunzând la o întrebare a mea privitoare la rudele sale, descendente din familia Stoika de Veneția de Jos și înrudite, așadar, cu Sorin Ullea: „Frații Șerban și Tudor Țovaru îmi sunt veri de gradul doi. Bunica lor maternă, Florica Portocală, soră cu bunicul meu [omul politic liberal Radu Portocală] și cu Mihai Portocală [ginerele profesorului psihiatru Alexandru Obregia], s-a măritat cu Victor Stoika, vărul ei primar.

Djuvara era străbunica noastră comună, mama fraților Florica, Radu, Mihai și Alexandru [Portocală].

Am convingerea că numele Țovaru are exact aceeași origine cu Djuvara – și nu sunt aromâni cum pretinde Neagu [Djuvara]”. Potrivit dlui Radu Portocală, aceste nume de familie – „Djuvara” și „Țovaru” – ar fi de origine bulgară.

Doctorul Șerban Țovaru este profesor la Facultatea de Stomatologie din București având și un cabinet stomatologic privat. Dumnealui mi-a atras atenția prima oară asupra descendenței din familia Stoika de Veneția de Jos.

<sup>36</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogii*, cap. *Despre genealogia lui Emil Cioran*, p. 132–133.

Traian Stoika – frate cu mama lui ... – a fost căsătorit cu Elena (Alexandrina) Milcoveanu, fiica căpitanului Constantin Milcoveanu și a soției sale Iulia născută Prejbeanu<sup>37</sup>. Elena Milcoveanu era soră cu căpitanul Ștefan Milcoveanu, erou din Primul Război Mondial, al cărui nume a fost dat unei artere principale de la Slatina. Milcovenii erau vechi boieri din județul istoric Olt, cu proprietăți funciare acolo. La 1905, Tache și Ofiță [sic] Milcoveanu avea moșie la Buzești, județul Olt<sup>38</sup>. În 1921, cu prilejul realizării Reformei agrare, îl aflăm pe J. Milcoveanu, proprietar la Milcov, județul Olt<sup>39</sup>. Era vorba de magistratul Jean Milcoveanu, tatăl doctorului Șerban Milcoveanu din zilele noastre. De amintit și alianța matrimonială cu familia regizorului Liviu Ciulei<sup>40</sup>, a cărei mătușă, Zoe Ciulei, sora tatălui său, a fost căsătorită cu un Milcoveanu, frate cu Jean Milcoveanu și cu soția lui Traian Stoika (de Veneția de Jos).

Pe linia mamei istoricul de artă apar mari boieri moldoveni, ceea ce explică atașamentul istoricului de artă pentru Moldova, pentru Basarabia și în special pentru Iași. Margareta Ullea născută Vasilescu, mama lui Sorin Ullea, era fiica colonelului Nicolae Vasilescu și a soției acestuia Elisa născută Diamandy. Aceasta din urmă era fiica lui Constantin Diamandy – altă persoană decât diplomatul cu același nume – și a Aglaiei Manu<sup>41</sup>. Bunica sa maternă era așadar din familia Diamandy<sup>42</sup>, cu proprietăți în fostul județ Tutova, în regiunea Bârladului. Familiile Diamandy, Iamandi și Emandi<sup>43</sup> constituiau ramuri – destul de îndepărtate una de alta – ale aceluiași arbore genealogic, de obârșie grecească. Diamandyeștii au dat pe cei doi frați mai cunoscuți, diplomatul Constantin Diamandy și literatul George Diamandy<sup>44</sup>, acesta din urmă membru al grupării „generoșilor”, care au trecut de la social-democrați la liberali, în anul 1899.

Agripina Rosetti născută Diamandy avea moșie în anul 1905 la Poenești, în județul Vaslui<sup>45</sup>. Agripina Rosetti era soră cu Ion Diamandy, tatăl fraților Constantin și George Diamandy.

La 1905, Constantin Diamandy avea moșie la Roșiești, în fostul județ Fălciu<sup>46</sup>, iar I. Diamandy – la Corbeasca, în fostul județ Tecuci<sup>47</sup>. La 1921, cu prilejul realizării Reformei agrare, sunt consemnați următorii Diamandy cu proprietăți funciare mari: Constantin Diamandy, cu moșie în amintitul Roșiești, Ion Diamandy, cu moșie la Ulmeni, în județul Ilfov și Ștefania Ana Diamandy, cu moșie la Corbeasca, în fostul județ Tecuci<sup>48</sup>.

Constantin Diamandy a fost unul dintre diplomații cei mai marcanți din primele decenii ale secolului XX<sup>49</sup>: ministru plenipotențiar în Bulgaria, între 18 iunie 1909–1 noiembrie 1911<sup>50</sup>, în Italia între 1 noiembrie 1911–1 octombrie 1913<sup>51</sup>, în Rusia între 1 octombrie 1913–13 ianuarie 1918<sup>52</sup> și în Franța între 10 decembrie 1924–10 iunie 1930<sup>53</sup>.

Fratele lui Constantin Diamandy, George (1867–1917), s-a numărat printre socialiștii „generoși”, a căror retragere din Partidul Social-Democrat (1899) înființat cu șase ani mai devreme și trecere la liberali, a provocat dispariția temporară a PSD. G. Călinescu îi consacră lui George Diamandy, în a sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, un articol detaliat și elogios. Autor dramatic cu desăvârșire

<sup>37</sup> Arbore genealogic al familiei Isvoranu, de George D. Florescu, descendența Vișoreanu – Milcoveanu. Alți doi frați ai Elenei Milcoveanu căsătorită Stoika de Veneția de Jos, au fost colonelul Constantin Milcoveanu, socrul lui Alecu Cantacuzino și Ioan Milcoveanu, ginerele profesorului chirurg Constantin Dimitrescu Severeanu și tatăl doctorului Șerban Milcoveanu.

<sup>38</sup> Irina Gavrilă, *op. cit.*, p. 52.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>40</sup> Informație de la dr. Șerban Milcoveanu.

<sup>41</sup> *O personalitate surprinzătoare: Sorin Ullea (3 mai 1925 – 11 martie 2012)*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 2 (46), 2012, p. 248.

<sup>42</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *Diplomație și scris: familia Diamandy*, în „Ziarul de Duminică”, nr. 7 (339), 23 februarie 2007, p. 4; supl. cult. al „Ziarului Financiar”, anul IX, nr. 2079, 23 februarie 2007.

<sup>43</sup> Despre familia Emandi, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Taina familiei Emandi* (titlul dat de mine: Familia Emandi), în „Ziarul de Duminică”, nr. 29 (411), 25 iulie 2008, p. 4; supl. cult. al „Ziarului Financiar”, anul X, nr. 2440, 25 iulie 2008.

<sup>44</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 657.

<sup>45</sup> Irina Gavrilă, *op. cit.*, p. 176.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>47</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>49</sup> DANIC, fondul *Constantin Diamandi*, passim. Filofteia Rîzniș, *Arhive personale și familiale*, vol. I, *Repertoriu arhivistic*, București, Arhivele Naționale ale României, 2001, p. 70–71.

<sup>50</sup> Ion Mamina, *Monarhia constituțională în România. Enciclopedie politică 1866–1938*, București, 2000, p. 351.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 353.

uitat astăzi, George Diamandy a fost un personaj al epocii sale. Din căsătoria cu Ștefania Simionescu-Râmniceanu<sup>54</sup> s-au născut două fiice – Georgeta și Anca (zisă Bizi) – și un fiu, Iancușor, mort tânăr. Bizi s-a căsătorit cu aviatorul Constantin (Bâzu) Cantacuzino, fiul omului politic conservator Mihail G. Cantacuzino și al Marucăi născută Rosetti-Tețcanu, recăsătorită, după moartea soțului ei într-un accident de mașină, cu George Enescu. Bâzu Cantacuzino a fost căsătorit și cu Georgeta Diamandy, iar din căsătoria cu sora ei s-a născut viitoarea scriitoare Marioana Cantacuzino, cunoscută sub pseudonimul literar „Oana Orlea”, stabilită în Franța unde a și încetat din viață. De precizat și faptul că Georgeta Diamandy a mai avut încă doi soți – pe Nicolae Stoianovici și pe Adrian Nanu, directorul Societății de Telefoane.

Diplomatul Constantin Diamandy a avut din căsătoria cu Ioana Ghika, trei copii: Marie-Jeanne (1894–1976), căsătorită cu Neculai Bastaki, inginer agronom cu studii în Belgia; Magda (1896–1981), căsătorită mai întâi cu Emil Sturdza (din ramura omului politic Vasile Sturdza) și a doua oară cu George G. Assan, fost ministru plenipotențiar; Ion, necăsătorit, mort la Rio de Janeiro. Magda și George G. Assan au locuit în frumoasa casă Assan din Piața Lahovary, care astăzi găzduiește Casa Oamenilor de Știință.

Din căsătoria lui Neculai Bastaki cu Marie-Jeanne Diamandy s-a născut un fiu, Dinu (n.1916, a încetat din viață acum câțiva ani la Paris), inginer și el, fost asistent la Politehnica din București, unicul nepot direct al lui Constantin Diamandy. Fiind în capitala Franței, în 1992, l-am vizitat de câteva ori, în micul apartament din Avenue Franklin Roosevelt, în care locuise înainte mama sa. Imi amintesc cu plăcere de ospitalitatea sa moldovenească, de un bust al lui Constantin Diamandy și de un tablou pictat de bunicul său vitreg, pictorul Pallady.

Ioana Ghika, soția diplomatului Diamandy – scoborătoare din ramura moldovenească Ghika – Brigadier – s-a recăsătorit cu marele pictor Theodor Pallady, neavând însă copii. Constantin Diamandy a încetat din viață în 1932 la Idrici, în apropiere de Bârlad, unde avea moșie și conac.

Situată pe această linie ascendentă, Aglae Diamandy născută Manu era nepoată de frate a generalului Savel Manu<sup>55</sup>, ministru de Război în timpul domniei lui Cuza și probabil cel mai reprezentativ membru al ramurii din Moldova a familiei fanariote Manu<sup>56</sup>. Hatmanul Manoil Manu (1815–1886)<sup>57</sup> – de la care Sorin Ullea moștenise mult din fizionomia sa – a fost căsătorit cu domnița Sultana Mavrogheni<sup>58</sup>, ceea ce face ca istoricul de artă să fi fost un scoborător direct al domnitorului Nicolae Mavrogheni (1786–1790). Mama hatmanului era născută Sutzu, iar soția amintitului domn al Țării Românești era, după cum se știe, din familia Scanavi. Suntem, așadar, în plină elită a Fanarului, acel „Bizanț trecut prin multă suferință”, după cum îl numea Nicolae Iorga.

Familia Scanavi s-a numărat și ea printre neamurile de elită ale grerității postbizantine. Ei i-au aparținut, după cum se știe, soția lui Ioan Gheorghe Caradja Vodă și bunica maternă a lui Alexandru Ioan Cuza. Nicolae Scanavi, fost mare postelnic, a fost caimacam al Craiovei la începutul veacului XIX<sup>59</sup>.

Manoil Manu – sau „Manolachi Manu”, după cum apare în *Vidomostia* de la 1829 – era în acel an „hatman, cu caftan, născut în Tarigrad, de 47 ani; locuiește în târgul Botoșanii, și la moșia Cucorăni din acest ținut, ce o are cumpărată”<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> Despre familia Simionescu-Râmniceanu, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *La correspondance de la famille Simionescu-Râmniceanu*, în „Analele Universității București. Istorie”, anul XLV, 1996, p. 65–83. Idem, *Memorie și strămoși*, București, Editura Albatros, 2002, p. 209–212.

<sup>55</sup> Desigur că Savel Manu apare în multe documente ale epocii sale. Fie menționat aici, cu titlu de exemplu, un document de la Arhivele Naționale: *Secretariatul de stat al Moldovei. Inventar arhivistic*, București, Direcția Generală a Arhivelor Statului, 1966, p. 368, document din 1856, legat de răzvrătirea unor locuitori de pe moșia Broscăuți din județul Dorohoi a vornicului Teodor Ghica. Pentru examinarea acestui caz a fost formată o comisie formată din colonelul Savel Manu, Mihalache Gherghel și din administratorul ținutului.

<sup>56</sup> Despre originea familiei Mano (Manu), descendentă din blănarul Manolache din Castoria, vezi N. Iorga, *Bizanț după Bizanț*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 228. De asemenea, vezi Constantin G. Mano, *Documente din secolele al XVI-lea–XIX-lea privitoare la familia Mano*, București, 1907.

<sup>57</sup> Despre hatmanul Manoil Manu, vezi *Dicționarul literaturii române până la 1900*, București, Editurii Academiei, 1979, p. 552, articol de Stănuța Crețu. Aici este publicată și fotografia hatmanului Manoil Manu.

<sup>58</sup> Pentru genealogia familiei Mavrogheni, vezi Théodore Blancard, *Les Mavroyéni*, Paris, 1909, arborele genealogic al acestei familii. Vezi și arborele genealogic al familiei Mavrogheni, de Paul Cernovodeanu, în *Istoria românilor*, vol. VI, București, Editura Enciclopedică, 2003 (în anexă).

<sup>59</sup> *Documente privitoare la economia Țării Românești 1800–1850*, culese de I. Cojocaru, vol. I, doc. nr. 86, din 19 iulie 1813, p. 160–161.

<sup>60</sup> Alexandru V. Perietzianu – Buzău, *Vidomostie de boierii Moldovei aflați în țară la 1829 (III)*, serie nouă, 1–2/1995, p. 167, M. 71. Litera „M” se referă la ținutul Botoșanilor. Paragraful în care este menționat Manolachi Manu se intitulează „Boieri greci”.

Paharnicul Constandin Sion scria în a sa *Arhondologie a Moldovei*, în paragraful consacrat familiei Manu: „... Atuncea doamna lui Scârlat Vodă având o soră fată mare grecească, tânără numai de vr-o 40 ani, domnița Soltana negăsând din ficiorii de boeri să o eie, că era și urâtă, au dat-o lui Manolachi Manu, și l-au făcut hatman, și din câștigul hătmaniei, ș-au cumparat moșia Cucorăni<sup>61</sup>”. Hatmanul Manolache Manu era, așadar, cumnat cu soția fostului domnitor al Moldovei Scarlat Callimachi.



Fig. 4. Mormânt Gheorghe Scanavi, M-reă Pasărea, aprilie 2000. Sorin Ullea avea o strămoșă din familia Scanavi (Foto: Mihai Sorin Rădulescu).

Originea familiei Mano (sau Manu), devenită unul dintre neamurile reprezentative ale Fanarului veacului al XVIII-lea, de unde au venit apoi în Țara Românească<sup>62</sup> și în Moldova<sup>63</sup>, trebuie căutată în orașul Castoria din Grecia de nord. Personajul din care descindeau membrii familiei Mano din ambele Principate Dunărene era doctorul Mihail – sau Mihalache – Mano, medicul lui Grigore al II-lea Ghika, pe care se pare că l-ar fi otrăvit cu teriacă cerească<sup>64</sup>.

Ramura descendentă din hatmanul Manolache Manu cuprindea pe „Ioan Manu, colonel de cavalerie, n. la 1844. A luat parte ca comandant în războiul din 77–78. Adjutant al M.S.Regelui, în care grad se află încă. Căsătorit cu Smaranda Crețeanu; – Rodrig Manu, al II-lea fiu al lui Emanuel, născut la 1848, căpitan în rezervă. Căsătorit cu Maria Costaforu (+ 1897) – și 2 surori. – Savel Manu, al doilea fiu al Hatm. Manolache și frate cu Manole, s-a născut la 1824. Fost general și ministru de Răsboi. – Căsătorit de 3 ori, are două fete și pe Mihai n. 1884”<sup>65</sup>.

O coincidență semnificativă face ca Sorin Ullea să fi fost și enoriaș – ca urmare a faptului că locuia pe strada Barbu Delavrancea – al Bisericii Mavrogheni, ctitorie a strămoșului său domnesc. Familiei Mavrogheni, originară din Insula egeeană Paros<sup>66</sup>, i s-a consacrat o carte apărută în anul 1909, de către Théodore Blancard. Neam numeros și puternic implicat în renașterea Greciei din veacul XIX, familia Mavrogheni a rămas legată și de România<sup>67</sup>, prin căsătorii și prin proprietăți funciare. Descendența lui Sorin Ullea din Nicolae Vodă Mavrogheni reprezintă o raritate genealogică, pentru că urmași direcți ai lui Nicolae Vodă Mavrogheni, personaj excentric înconjurat de mister, existau și există foarte puțini la număr.

<sup>61</sup> Paharnicul Constantin Sion, *Arhondologia Moldovei*, Iași, 1892, p. 229–230.

<sup>62</sup> DANIC, fondul familial *Manu*, passim. Filofteia Rânziș, *op.cit.*, p. 109–110.

<sup>63</sup> Despre Scarlat Manu, tatăl hatmanului Manolache Manu, vezi *ibidem*, p. 228–229.

<sup>64</sup> Victor Gomoiu și farmaciștii Gh.Gomoiu și Maria V. Gomoiu, *op. cit.*, p. 262.

<sup>65</sup> Octav-George Lecca, *Familiiile boerești române. Istoric și genealogie*, București, 1899, p.550.

<sup>66</sup> Marcu Beza, *Urme românești în Răsăritul ortodox*, București, 1935, p. 153, 156–161. Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Prezențe culturale românești*, București, Editura Sport–Turism, 1982, fără p., la cap. despre insula Paros.

<sup>67</sup> Vasile Panopol, *Pe ulițele Iașului*, ediție îngrijită de Mihai Sorin Rădulescu, București, Editura Allfa, 2000, p. 114: despre Petrache Mavrogheni (Mavroyeni) și fiicele sale. De asemenea, despre casa Mavrogheni de la Iași, vezi *ibidem*, p. 120.

Urmașii unui frate ai acestui domnitor fanariot au fost foarte vizibili în principatul Moldovei și apoi în România veacului al XIX-lea. Petrache Mavrogheni a fost o figură proeminentă în viața politică și în diplomația epocii. Soția sa Olga Mavrogheni născută Catargi a fost doamnă de onoare a reginei Elisabeta, iar cele trei fiice ale lor, căsătorite în aristocrația moldo-valahă, au avut toate urmași. Petrache Mavrogheni a fost ministru plenipotențiar în câteva capitale europene: la Roma, între 25 iulie 1881–30 septembrie 1882<sup>68</sup> la Istanbul, între 30 septembrie 1882–28 ianuarie 1885<sup>69</sup> și la Viena, între 28 ianuarie 1885–8 aprilie 1887<sup>70</sup>.

După cum se știe, doamna lui Ioan Gheorghe Caradja Vodă era o Scanavi, la fel și bunica maternă a lui Alexandru Ioan Cuza<sup>71</sup>. Un membru al aceleiași familii, Alexandru Scanavi, a fost activ în România interbelică, în calitate de secretar particular al reginei Elisabeta a Greciei, născută principesă de România. Cu toată această lume transplantată la București de pe malurile Bosforului se înrudea Sorin Ullea. Istoricul de artă avea, prin familia Luca<sup>72</sup>, strămoașe născute Miclescu și Canano, ceea ce face să putem stabili legături de rudenie ale sale cu Nicolae Iorga, P.P.Panaitelescu și Constantin Gane. După cum se știe, N. Iorga avea o străbunică, pe linie maternă, din familia boierească moldovenească Miclescu, Catinca Miclescu căsătorită cu Ioan Arghiropol, părinții bunicului său matern<sup>73</sup>.



Fig. 5. Blazonul familiei Miclescu, familie din care provenea atât o strămoașă a lui Sorin Ullea cât și mama ing.Dan Râșcanu.

O altă Catinca Miclescu a fost de această dată soția vornicului Ioan Luca, ei fiind părinții / bunicii paterni ai Elenei Luca<sup>74</sup>, căsătorită cu hatmanul Manolache Manu, străstrăbunici, tot pe linie maternă, ai lui

<sup>68</sup> Ion Mamina, *op.cit.*, p. 355.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>71</sup> Pentru că este vorba de același cerc de familii boierești moldovenești încuscrute între ele, fie amintit faptul că Alexandru Ioan Cuza avea o străbunică pe linie paternă pe nume Tudosica Râșcanu, căsătorită cu spătarul Ioniță Cuza. De asemenea, boierul răzvrătit Toderiță Râșcanu era fiul vornicului Iordache Râșcanu (+ 1828) și al soției sale Paraschiva născută Lambrino. Pe de altă parte, Alexandru Ioan Cuza era prin soția sa cumnat al lui Iordache Lambrino: Doamna Elena Cuza născută Rosetti-Solescu era soră cu Zoe Lambrino născută Rosetti-Solescu, soția lui Iordache Lambrino.

<sup>72</sup> Arbore genealogic al familiei Luca, de Ștefan Cernovodeanu, pentru conformitate Șerban Flondor, fiul lui Iancu cavalier de Flondor.

<sup>73</sup> Ioan C.Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, București, 1919, p. 250.

Ștefan S.Gorovei, Mihai Sorin Rădulescu, *Strămoșii cunoscuți ai lui N.Iorga*, în "Acta Moldaviae Meridionalis", VII–VIII, Vaslui, 1985–1986, p. 427–443.

Arh. Sandu Miclescu, Mihai Sorin Rădulescu, *Micleștii*, în revista „Historia”, an VII, nr. 67, iulie 2007, p. 18–24. Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogii*, ediția a II-a, București, Editura Albatros, 2018, cap. *Completări la genealogia lui Nicolae Iorga*, p. 75–76.

<sup>74</sup> Arbore genealogic al familiei Luca (inedit), de Ștefan Cernovodeanu / Șerban Flondor.

Sorin Ullea. De asemenea, una dintre cele cinci surori ale lui Anastasie Panu – membru al cămăcămiei de trei a Moldovei –, Nastasia Panu, a fost căsătorită cu Costache Luca de la Cucuteni<sup>75</sup>. Mama Nastasiei Panu, a surorilor și a fraților săi, era Elenco Miclescu, soră cu boierul revoluționar Săndulache Miclescu de la Șerbești (jud. Vaslui) și vară primară cu mitropolitul Sofronie Miclescu.

În ciuda numelui de familie comun, familia Luca a fost o familie boierească moldovenească bogată, veche și aliată cu multe alte neamuri din aristocrația acestui principat. Tatăl Elenei Manu născută Luca, vornicul Ioan Luca, locuia în 1829 la Iași<sup>76</sup>. Cu prilejul alcătuirii aceleiași Vidomostii, tot în capitala Moldovei era consemnată existența spătarului Toma Luca<sup>77</sup>.

Istoricul P.P. Panaitescu în a cărui bibliotecă donată Facultății de Istorie a Universității din București, am depistat un articol cu dedicația – din 1963 – a lui Sorin Ullea către medievistul venerabil care pe-atunci fusese reintegrat ca cercetător la Institutul de Istorie „N.Iorga” – istoricul P.P. Panaitescu, așadar, avea și el o străbunică născută Miclescu, pe linie maternă: mama sa Leonia Panaitescu născută Greceanu (din boierii Greceni din Moldova) era fiica doctorului Alexandru Greceanu și a soției sale Ruxandra născută Manu (tot din Moldova), fiica lui Dumitrache / Dimitrie Manu și a Profirei născută Miclescu<sup>78</sup>.

O altă înrudire – prin familia Canano – îl lega pe Sorin Ullea de Constantin Gane, autorul *Trecutelor vieții de Doamne și Domnițe*, fiul lui Ștefan Gane și al soției sale Constanța născută Canano.

Potrivit unui arbore genealogic al familiei Canano, alcătuit de către Al. Băicoianu (în ortografia sa originală, „Băicoiano”) <sup>79</sup>, Smaranda, soția vornicului Ioan Luca, era fiica lui Ioniță Canano, spătar și paharnic, și a soției sale Maria Ruset fiica logofătului Nicolae Ruset. Ioniță Canano era fiul postelnicului Gheorghe Canano și al celei de-a doua sa soții, Maria Calimah (Callimachi) <sup>80</sup>, sora domnitorului Ioan Teodor Calimah. Gheorghe Canano era fiul lui Constantin Canano, paharnic, armaș, căminar și al Tofanei născută Șeptilici, fiica logofătului Gheorghiță Șeptilici. Constanța Gane născută Canano, mama scriitorului Constantin Gane, scobora dintr-o altă ramură a familiei Canano, despărțită în veacul XVIII <sup>81</sup>.

Potrivit paharnicului Constandin Sion, „KANANĂU. Moldoveni vechi, mazili, de la ținutul Botoșani, precum se dovedește și din actul moldovenilor din 8 noemvrie ... în contra grecilor, unde sunt iscăliți câțiva Cananăi maziliți. La boierie s-au rădăcit de vreo 90 ani, și fiind înstăriți s-au încuscrit cu Sturzești, și alte familii de cele mai puternice, au ajuns până la spătar. Iar Ioan Vodă Sturza, pe Iancu Kananău, l-au făcut postelnic, pe Grigorie de la satul Corochiești, ținutul Dorohoiului, agă, și pe Costachi, care șede în Iași, și are casele unde acum este criminalul, în ulița Păcurarilor, l-au făcut iar postelnic deși era un om foarte prost, și pe Constantin Kananău, ce șede la Dolhasca, ținutul Sucevei, l-au făcut ban, macar că era și prost, și bețiv. Iar Mihai vodă Sturza, pe doi ficiori a postelnicului Iancu, fără a fi în slujbi; Șerban și Iorgu, i-au făcut agi; asemenea și pe doi ficiori a banului Costantin” <sup>82</sup>.

Un urmaș spiritual al paharnicului Sion, genealogistul Octav – George Lecca, a cărui operă a fost deseori criticată, de multe ori pe nedrept, nota câteva decenii mai târziu despre aceeași familie Canano: „Originară din partea de sus a Moldovei, din județul Botoșani, această familie s-a înrudit în secolul trecut și cel actual, cu multe din principalele familii moldovene. / Un Cananău era însurat cu Ecaterina, fiica lui Ion vornicul Balș. – La 1762 era Constantin Cananău biv vel paharnic, rânduit ca baș – conacciu etc. (v. Letopiseț). Fiica sa Ecaterina se mărită cu marele paharnic Toma Balș, fiul lui Vasile și văr cu baș – boier Teodor Balș. – Astăzi sunt mai mulți descendenți dintr-însa, printre cari: G. Canano, prefect de Constantza etc. <sup>83</sup>...”

<sup>75</sup> Vasile Panopol, *op. cit.*, p. 23.

Casa vornicului Costache Luca se găsea la Iași, pe Podul Verde colț cu strada Coroi (*ibidem*, p. 127).

<sup>76</sup> Alexandru V. Perietzianu – Buzău, *Vidomostie de boierii Moldovei aflați în țară la 1829 (III)*, în „Arhiva Genealogică”, serie nouă, 1–2/1995, p. 173, R. 21. La momentul alcătuirii Vidomostiei, vornicul Ioan Luca se afla „afară din oraș”.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 174, R. 97.

<sup>78</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogia unui medievist: P.P. Panaitescu*, în vol. *Fațetele istoriei. Existențe, identități, dinamici. Omagiu academicianului Ștefan Ștefănescu*, București, Editura Universității din București, 2000, p. 125–134.

<sup>79</sup> Alexandru Băicoianu era un strănepot direct – dar pe linie nelegitimă – a domnitorului Alexandru Ghika.

<sup>80</sup> Despre Maria Cananău (Canano) născută Călmașul (Calimah, Callimachi), vezi A.D. Xenopol, *Istoria și genealogia casei Callimachi*, București, 1897, p. 160–161. Aici, spița Canano diferă puțin în raport cu cea a lui Alexandru Baicoiano. La A.D. Xenopol, marele jîtnicer Gheorghe Cananău și Maria Callimachi au avut un fiu, Șerban, căsătorit cu o Stur(d)za. Aceștia din urmă au avut ca fiu pe Ioan Cananău, armaș, cu studii la Berlin (*ibidem*, p. 161).

<sup>81</sup> Despre filiația familiei Canano, vezi și Constantin Gane, *Amărâte și vesele vieți de jupânese și cucoane*, ediția a II-a, București, Editura Fundației Culturale Gheorghe Marin Speteanu, 2006, p. 109–110, 261–262.

<sup>82</sup> Paharnicul Constantin Sion, *op. cit.*, p. 129–130.

<sup>83</sup> Octav-George Lecca, *Familiiile boierești române. Istoric și genealogie*, București, 1899, p. 506.

Mai îndepărtate înrudiri existau între Sorin Ullea și Gheorghe I. Brătianu a cărui bunică maternă era Adela născută Sturdza, căsătorită cu Alexandru Moruzi de la Pechea (jud. Galați)<sup>84</sup>. De unele dintre aceste consangvinități, era cu siguranță conștient.



Fig. 6. Ex – libris Al.I. Cuza, castelul de la Ruginoasa. Al.I. Cuza avea o străbunică a lui Sorin Ullea.

Să spunem că au fost câteva circumstanțe poate favorizante în dosarul său de cadre. Era nepot de frate al mai-sus-menționatului Octav Ullea și nepot de văr primar al lui Lucrețiu Pătrășcanu, precum și, prin alianță, al cumnatului acestuia, avocatul și scriitorul Petre Pandrea. Tatăl lui Sorin Ullea, Traian Ullea, procuror militar, a fost șeful cenzurii pe timpul ministeriatului de Justiție al lui Lucrețiu Pătrășcanu<sup>85</sup>. Prima soție a istoricului de artă cu care a avut un fiu, era fiica unui ofițer rus de marină, e-adevărat, din epoca lui Nicolae al II-lea. Poate că aceste conexiuni l-au ajutat pe istoricul de artă să se țină la suprafață în anii regimului trecut, în ciuda originii sale „nesănătoase”.

---

<sup>84</sup> Mihai Sorin Rădulescu, *Genealogia românească. Istorice și bibliografie*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2000, cap. *Cu privire la strămoșii lui Gheorghe I. Brătianu*, p. 180.

<sup>85</sup> Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah. Jurnal 1954–1956*, ediție revăzută și adnotată de Nadia Marcu-Pandrea, București, Editura Vremea, 2011, p. 364.

## BARBU BREZIANU, MONDENUL TRADUCĂTOR AL *KALEVALEI*

VIRGINIA BARBU

**Abstract:** A distinguished intellectual of the Romanian interwar elite, Barbu Brezianu (1909–2008) was a judge, poet, novelist, art history researcher and the most acknowledged Romanian scholar of Brancusi's work. He also developed a sustained activity as a translator which was a special quality of his writer's profile. The paper focuses on his main translation endeavour, the Finnish epic *Kalevala*, from the first idea and edition, in 1938, to the last one, in 1999, sketching some interesting aspects of his personality from the light of time chronicles and archive documents.

**Keywords:** translation, adventure, personality, letter, story.

Parcursul biografic al lui Barbu Brezianu, începând de la profesia de magistrat și activitatea de poet și publicist, până la cea de cercetător al istoriei artei românești și specialist al operei lui Constantin Brâncuși, a înregistrat și o bogată activitate de traducător care adaugă o nuanță particulară profilului său de scriitor. Considerată o artă nobilă, exactă și efemeră, arta traducerii presupune un exercițiu de pătrundere prudentă în mintea unui autor și un act de devotament față de opera acestuia, traducătorul rămânând discret într-o zonă de umbră, trăsătură care-l apropie într-o mare măsură de istoricul de artă. Brezianu a tradus, începând din anii 1930, numeroși scriitori clasici, romantici sau moderniști: Balzac, Molière, Shakespeare, Kipling, Ronsard, Apollinaire, Cocteau, Nodier, Villon, iar în perioada instaurării regimului stalinist, în anii 1948–1953, și-a câștigat existența, ca și alți avocați, făcând traduceri la editurile de stat din scriitori sovietici.

În preajma anului 1934, în perioada în care activa ca magistrat, pasionat de literatura veche și vizitator asiduu al anticariatelor, Brezianu achiziționează mai mult din întâmplare<sup>1</sup> un exemplar din prima ediție, din 1867, a epopeii finlandeze *Kalevala* tradusă în limba franceză de Léouzon Le Duc<sup>2</sup>.

Cu prilejul celebrării centenarului *Kalevalei* în Finlanda, se deschide la Helsinki, în 1935, o expoziție de artă populară românească<sup>3</sup>, context în care guvernul român anunță instituirea unui premiu de către Comisiunea română pentru Cooperare Internațională de pe lângă Liga Națiunilor pentru traducerea epopeei în limba română.

*Expoziția finlandeză de artă decorativă și artă populară* organizată la București în anul următor (1936) a fost evenimentul care a stârnit decisiv curiozitatea magistratului-poet pentru cultura și civilizația „Țării celor o mie de lacuri”. Vizitând Pavilionul Artelor unde era deschisă expoziția, Barbu Brezianu a fost marcat la vernisaj de discursul lui Al. Tzigara-Samurcaș, comisarul expoziției, care vorbea pentru prima oară de afinități între poporul finlandez și cel român, apropieri datorate unor similitudini etnice și geografice, comparând epopeea *Kalevala* cu balada *Miorița*, învecinându-i pe Elias Lönnrot și pe Vasile Alecsandri ca

<sup>1</sup> Lauri Lindgren, *Barbu Brezianu (1909–2008). Traducător al „Kalevalei” și istoric de artă*, în *România literară*, nr. 9, 2008, republicat în *Columna*, nr. 19, 2008, revistă a Universității din Turku, p. 40–42.

<sup>2</sup> Louis-Antoine Léouzon Le Duc (10. 12. 1815, Dijon – 22. 08. 1889, Paris), scriitor, jurnalist istoric și diplomat francez, traduce în proză *Kalevala* după ultima versiune a autorului, Elias Lönnrot, din 1849, *Le Kalevala : épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois*, Librairie Internationale, Paris, Bruxelles, Leipzig, Livourne, 1867.

<sup>3</sup> Expoziția din 1935 de artă populară românească din Finlanda a fost organizată de diplomatul Raoul Bossy (1895–1975), ministrul plenipotentiar al României în Finlanda (1934–1936), eveniment apreciat și marcat printr-o festivitate dedicată României de către Societatea Geografică Finlandeză, v. Alexandru Popescu, *Romanian-Finnish relations*, în *Revista pentru Studii Baltice și Nordice*, No. 1, 1999, p. 117, precum și Raoul Bossy, *Mărturii finlandeze din România*, București, Cartea Românească, 1937.

folcloriști deschizători de drumuri<sup>4</sup>. Aceste paralele pe care le făcea Tzigara-Samurçaș între creațiile literare ale celor două culturi, precum și premiul instituit pentru traduceri de Comisia de Cooperare Internațională, au declanșat ambiția lui Brezianu de a se confrunta cu vechea scriere finlandeză, inaccesibilă în original, descifrabilă însă din lecturi paralele, prin oglindirea mai multor traduceri.

Brezianu se angajează în aventura de a traduce epopeea finlandeză în limba română, având la bază o triplă lectură a *Kalevalei* în limba franceză: ediția din 1867, în versuri, a lui Léouzon Le Duc, versiunea în proză, din 1930, după această primă traducere, a lui Charles Guyot (editată de Piazza, la Paris) și reconstituirea în versuri, din 1931, a lui Jean-Louis Perret (Librairie Stock, Paris), la acestea adăugându-se, prin intervenția „fortunei finlandeze”<sup>5</sup>, descoperirea unui fragment tradus în românește în secolul al XIX-lea<sup>6</sup>.

Întreprinderea sa a fost încununată de succes, astfel încât presa românească din anul 1938 anunța: „Comisia națională română de cooperatie internațională prezidată de prof. C. Țițeica a instituit, cu prilejul împlinirii a o sută de ani dela descoperirea manuscrisului epopeii finice *Kalevala*, un premiu de 20.000 lei pentru cea mai bună traducere în românește a acestei însemnate opere. Prezentându-se la concurs trei traduceri, comisiunea pe baza referatului d-lui Al. Philippide a acordat premiul d-lui Barbu Brezeanu [sic!], hotărând totodată să recomande traducerea d-sale uneia din editurile românești pentru publicare.”<sup>7</sup>

Travaliul bazat pe studiul versiunilor franceze ale traducerii epopeii finlandeze a fost, în chip metodic, completat de documentări paralele: lecturi despre mitologia Nordului, contemplarea unor opere de artă inspirate de *Kalevala*: ilustrațiile pictorului Akseli Gallen- Kallela (1865–1931) sau sculpturile lui Johannes Takanen (1849–1885), precum și străduința de „a pătrunde tainele melosului” finlandez, ascultând poemele simfonice *Luonnatar*, *Fiica Pohjolei*, *Reîntoarcerea lui Lemminkainen*, *Kullervo*, *Lebăda din Tuonela* – „operele acelui «Enescu al Nordului» – Sibelius”.

Ca o mărturie a acestei activități febrile de documentare și a spiritului său sintetic stă exemplarul *Kalevalei* apărut la editura Gorjan în 1942, aflat în „Arhiva Barbu Brezianu” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, ale cărui prime pagini sunt împodobite de către autorul traducerii cu o carte poștală color reproducând una dintre ilustrațiile celebre ale *Kalevalei*, realizate în 1919–1920 de pictorul Joseph Alanen (1885–1920), și cu o mică monedă finlandeză (lipită), datată 1995. Exemplarul este un document al viziunii generoase asupra cărții pe care traducătorul, depășind rolul discret, subordonat al său față de autorul operei, a dorit s-o completeze cu un material vizual ce oferă informație și calitate în plus obiectului.

Temerara întreprindere a lui Brezianu fusese încă o dată vizitată de „fortuna finlandeză”, întruchipată de persoana doamnei Martta Laurikainen, funcționară la Ambasada Finlandei din București, care, spre sfârșitul traducerii, îi oferă *feed-back-ul* din partea unui nativ, cunoscător al epopeii naționale finlandeze. „Minunat de răbdătoarea fiică a Septentrionului” îi citea și recita melodios runele dintr-o „carte frumoasă cât o Biblie”, ajutându-l la stabilirea unor nuanțe subtile ale termenilor, la stilizarea materialului poetic, fluidizarea versurilor metamorfozate într-o proză alertă ce retrăia „abstracta muzică lăuntrică”<sup>8</sup>.

Născută în 1902 la Otrakkala, în Karelia, Finlanda (după 1940, Rusia), Martta Laurikainen-Negrea a copilărit la Sankt Petersburg, a fost martoră la apogeului familiei țariste Romanov, apoi a ascensiunii socialiste, din 1917, în orașul care va fi redenumit, după 1924, Leningrad. La începutul anilor '20, devine funcționară/ secretară la Ambasada Finlandeză din Moscova, apoi, succesiv, la Geneva, Budapesta și București, unde îl va cunoaște pe soțul său, Manole Negrea, cu care va putea să se repatrieze în Finlanda abia după anul 1960.

În „Arhiva Barbu Brezianu” se păstrează traducerea unui articol – destinat revistei *Eeva* din Helsinki – din finlandeză, în franceză, datată noiembrie 1942<sup>9</sup>, două pagini dactilografiate, însoțite de o carte de vizită a

<sup>4</sup> Al. Tzigara-Samurçaș, *Spirit și afinități în artele populare*, Cuvânt înainte în catalogul *Expoziției finlandeze de artă decorativă și artă populară*, Pavilionul Salonului Oficial (Șoseaua Kisseleff), 10–30 iunie, 1936.

<sup>5</sup> Barbu Brezianu, „*Kalevala*” de la poezie și proză la basm, în *Secolul 20. Finlanda. Pagini de civilizație și tradiție*, nr. 10–11–12, 1982, p. 70.

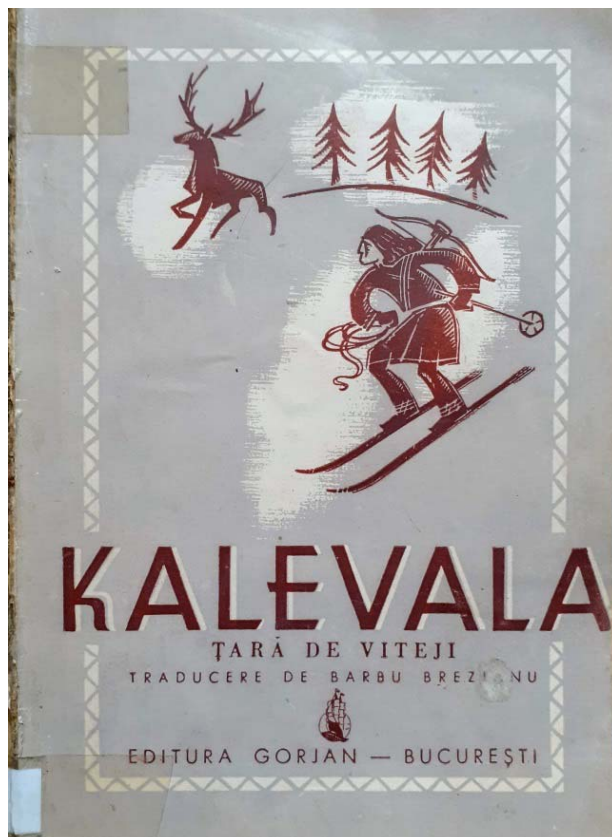
<sup>6</sup> Grigori N. Lazu, *Moartea lui Gullervo* (cântul XXVI), în A.D. Xenopol, 451/ *traduceri libere și imitațiuni/ de/ Poesii antice și moderne din Occident și Orient*, Piatra Neamț, 1884.

<sup>7</sup> Premiul „*Kalevala*”, cupură de presă datată de Brezianu cu stiloul 1938, aflată între filele *Kalevalei*. *Țară de viteji*, Ed. Gorjan, București, 1942, IIAGO, Arhiva „Barbu Brezianu”.

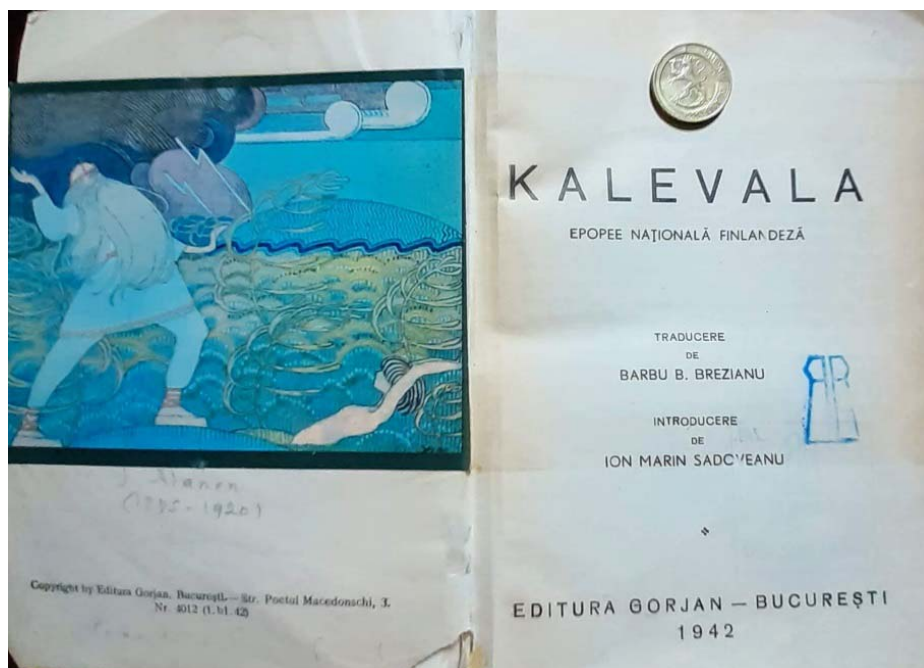
<sup>8</sup> Barbu Brezianu, „*Kalevala*” de la poezie..., *op. cit.*, p. 73.

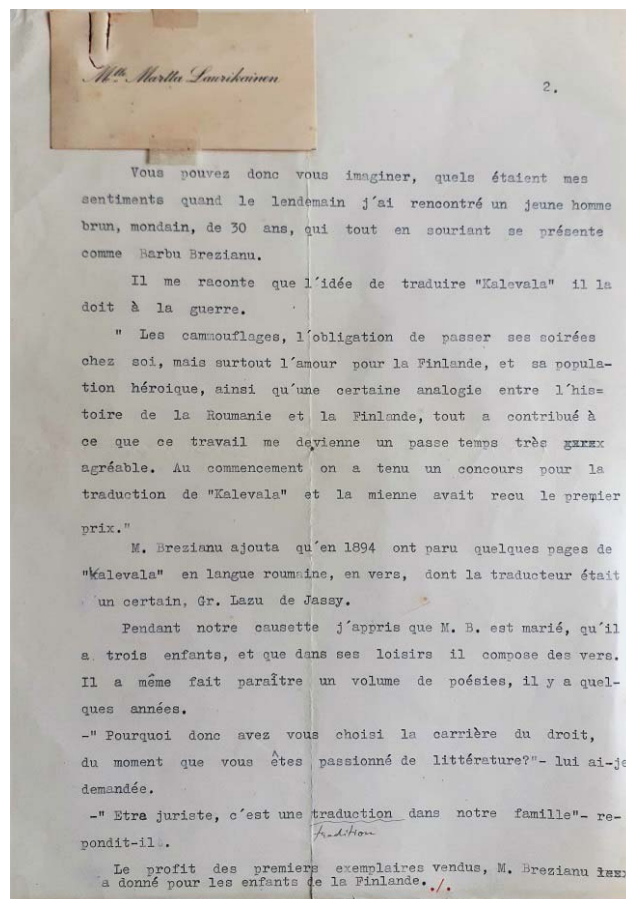
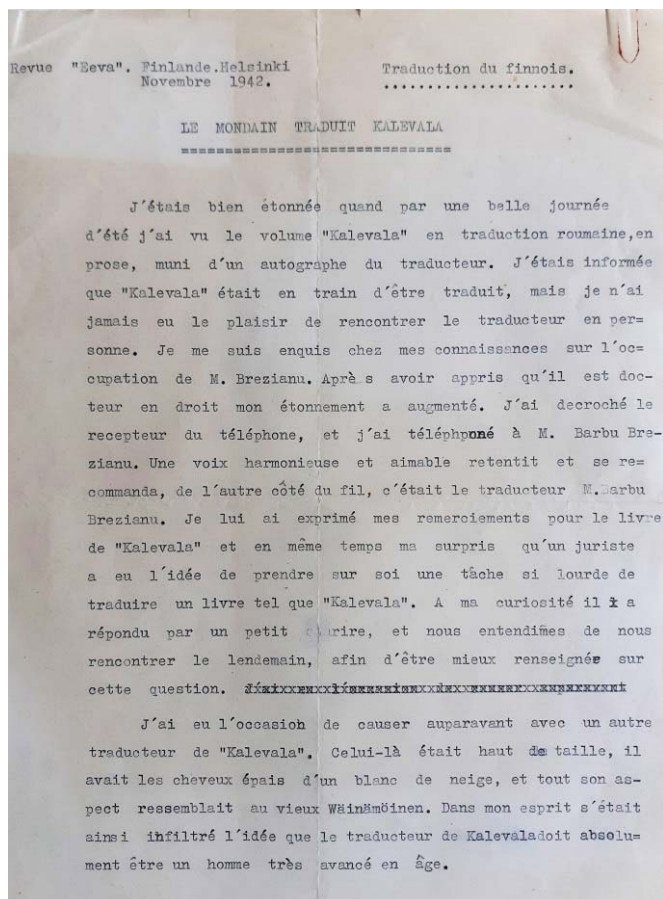
<sup>9</sup> În imposibilitatea de a găsi respectiva revistă, presupunem că articolul referitor la traducerea *Kalevalei* în limba română a apărut în jurul datei înscrise pe scrisoarea dactilografiată, aflată în „Arhiva Barbu Brezianu”.

autoarei, Martta Laurikainen. Intitulat „Mondenul traduce Kalevala”, articolul are aspectul unei scrisori compuse cu spontaneitate, păstrând parfumul epocii, o depeșă scrisă pe ton frivol (cu unele erori, pe alocuri, de redactare în limba franceză) ton adecvat, probabil, ca și titlul, unei publicații intitulate *Eeva*, concentrând perfect atât uimirea autoarei în fața „personajului” pe care-l întruchipa Brezianu, cât și admirația nedisimulată pentru întreprinderea acestuia.



Coperta cărții *Kalevala*. *Epopée națională finlandeză*, cu montajul traducătorului, cartea poștală și moneda finlandeză.





Dactilografie a articolului *Le mondain traduit Kalevala*, de Martta Laurikainen- Negrea, 1942, document aflat în „Arhiva Barbu Brezianu” a Institutului de Istoria Artei „G.Opreescu”.

Autoarea povestește prima întâlnire cu Barbu Brezianu, la care s-a înfățișat înarmată cu un exemplar al *Kalevalei* purtând autograful traducătorului, ceea nu putea fi însă tocmai prima întâlnire, întrucât din mărturiile târzii ale lui Brezianu reiese implicarea directă a Marttei Leurikainen în stilizarea de final a scrierii<sup>10</sup>. Presupunem că omisiunea colaborării dintre ei la care autoarea a recurs s-a datorat fie modestiei sau discreției, fie specificului revistei care nu se preta unor digresiuni literare sofisticate. Curiozitatea autoarei stârnită de ineditul situației ca un jurist să pucească la o sarcină atât de dificilă ca traducerea epopeei finlandeze, este dublată de uimirea față de vârsta și înfățișarea traducătorului: „În mintea mea se infiltrasă ideea că traducătorul Kalevalei trebuie să fie un om foarte vârstnic. Vă puteți imagina ce sentiment am avut când, a doua zi, am întâlnit un tânăr bărbat brunet, de 30 de ani, care s-a prezentat surâzând Barbu Brezianu”. La chestionările autoarei cum a ajuns să traducă epopeea, Brezianu răspunde aducând în discuție contextul războiului: „Camuflajele, obligația de a petrece serile acasă, dar mai ales dragostea pentru Finlanda și populația ei eroică, precum și o anume analogie între istoria României și cea a Finlandei, totul a contribuit ca această lucrare să devină un mod agreabil de a-mi petrece timpul”. La întrebarea „– De ce ați ales atunci o carieră în drept, din moment ce sunteți pasionat de literatură?”, Brezianu a răspuns destul de laconic: „– A fi jurist, este o tradiție în familia noastră”. (vezi Anexa)

*Kalevala. Țară de viteji. Epopee națională finlandeză*, apărută în plin război, în 1942, la eleganta editură bucureșteană Gorjan<sup>11</sup>, cu o introducere de Ion Marin Sadoveanu, a avut o bună primire din partea publicului în epocă.

<sup>10</sup> V. Lauri Lindgren, *op. cit.*, p. 41 și Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 73.

<sup>11</sup> Editură a inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan, constructorul *Coloanei* lui Brâncuși de la Târgu-Jiu, care a tipărit în anul 1942, pe lângă epopeea *Kalevala* în versiunea lui Barbu Brezianu, traduceri remarcabile, creații de foarte bună calitate artistică și literară: *Gargantua*, în tălăcirea lui A.V. Macri, romanul *Les Grand Meaulnes* al lui Alain Fournier, tradus în limba română de Domnița Gherghinescu-Vania cu titlul *Căderea pierdută*, beneficiind de o ediție bibliofilă, ilustrată cu gravuri de Fred Micoș.

Ion Marin Sadoveanu (1893–1964), scriitor distins, eseist, dramaturg, romancier, cronicar, cu o însemnată activitate de traducător (din Heinrich von Kleist, Stendhal, Shakespeare, Ibsen, Goethe, Taine), scrie o interesantă și solidă introducere, pe baza unor lecturi mai vechi din studii și traduceri ale Kalevalei în limba germană.<sup>12</sup> Își începe prezentarea cu mărturisirea că a cunoscut *Kalevala* „într-o cumplită iarnă dobrogeană”, când „nesăturata lăcomie a lecturilor” îi aducea în fața ochilor cartea cu nume ciudat, ilustrată pe copertă cu „scena tuturor închipuirilor: fereastra la mare”. Descrie o întâmplare și o experiență personală în care *Kalevala*, țara mitică a Nordului, se asocia în imaginația scriitorului cu „milenara tristețe a unei Dobrogi de iarnă”.

Ion Marin Sadoveanu consideră lucrarea lui Brezianu o „muncă de mare merit”, o „foarte precisă și conștiincioasă traducere ce redă într-o frumoasă proză traducerea Kalevalei” (p. XIII), subliniind „împrejurarea deosebit de fericită pentru cetitorul român a unei traduceri integrale, cu râvnă și pricepere dusă până la capăt de entuziasta hărnicie a d-lui Barbu Brezianu” (p. V).

Din numeroasele ecouri pozitive ale cărții apărute în presă, reținem câteva paragrafe semnate de nume sonore ale vremii, scriitori din aceeași familie cu Brezianu, apropiați în slovă și în spirit.

Pericle Martinescu<sup>13</sup> anunță, în ziarul *Vremea*, apariția *Kalevalei* „grație unei râvne greu de întâlnit în zilele noastre și a înțelegerii profunde a semnificației ei poetice și spirituale”, transpusă în limba română „într-o excelentă traducere a d-lui Barbu Brezianu [sic!]”. Subliniază că acesta „printr-o muncă de câțiva ani, a realizat una dintre cele mai importante fapte culturale. Academia Română însăși, apreciind valoarea acestui efort și marea lui utilitate, l-a încoronat cu un premiu, pe când traducea încă în manuscris și în curs de realizare.”<sup>14</sup>

Romulus Dianu<sup>15</sup> face o foarte scurtă prezentare a traducătorului, elocventă pentru personalitatea lui Brezianu, ca apoi să se lanseze în comentarii poetice, originale, asupra literaturii înseși, de care pare fatalmente vrăjit: „Amicul meu, d. Barbu Brezianu, care a venit la gustul clasicismului, după ce a hoinărit, câțiva ani, ca și mine, prin livezile răsturnate și iluzorii ale modernismului, a dăruit literaturii noastre o bună traducere a epopeii eroice „Kalevala”, care ne introduce într-un domeniu de vrajă și mytologie fineză, într-o lume uralo-altaică, de eresuri și de figurațiuni extraordinare.”<sup>16</sup> Reținem impresia lui Dianu de revenire a lui Brezianu „la gustul clasicismului”, opinie pe care o putem înțelege ca o reflexie a balansării traducătorului între poezie, proză și basm, găsind până la urmă stilul potrivit, așa cum el însuși mărturisește, „în operele marilor nostri poeți ai prozei – Ion Creangă și Petre Ispirescu”<sup>17</sup>.

Despre excentricul impuls de a traduce epopeea finlandeză, atacând un țel aparent inaccesibil, și determinarea de a se dedica acestui efort cărturăresc, ce presupunea antrenarea unor vaste rute de cercetare, atât în domeniul lingvistic, cât și în cel al istoriei literaturii și civilizației, Barbu Brezianu va face mai târziu mărturisiri complete într-un articol intitulat „*Kalevala*” de la poezie și proză la basm, apărut într-un număr tematic al revistei *Secolul 20* din 1982:

„Vrăjit de ineditul basmului și magia legendelor, „râvna cititului” (cum spunea Ion Heliade Rădulescu) m-a împins să caut și acea transpunere în versuri a lui Léouzon Le Duc; și cum în vechile anticariate găseai vrute și nevrute, am descoperit în rafturile dughenii lui Iuliu Pach, din pasajul „Vilacros”, chiar ediția din 1867 a traducerii

<sup>12</sup> Conform bibliografiei de la finalul studiului introductiv: *Kalewala, das Nationalepos der Finnen*, von Anton Schiefner, Meyer & Jessen, o. J. (1921), München (1922?); Kaarle Krohn, *Kalewalastudien*, 2. Vol., Helsinki, 1942, în *Kalevala. Țară de viteji...*, p. XIX.

<sup>13</sup> Pericle Martinescu (1911–1905), scriitor, jurnalist și traducător, a frecventat asiduu cenaclul lovinescian al *Sburătorului*, colaborator la publicațiile *Vremea*, *Universul Literar*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Viața literară*, *Meșterul Manole*, *Dacia Rediviva*, a publicat mai multe volume de confesiuni și evocări interbelice, v. primul dintre acestea, *Umbre pe pânza vremii*, București, ed. Cartea Românească, 1985.

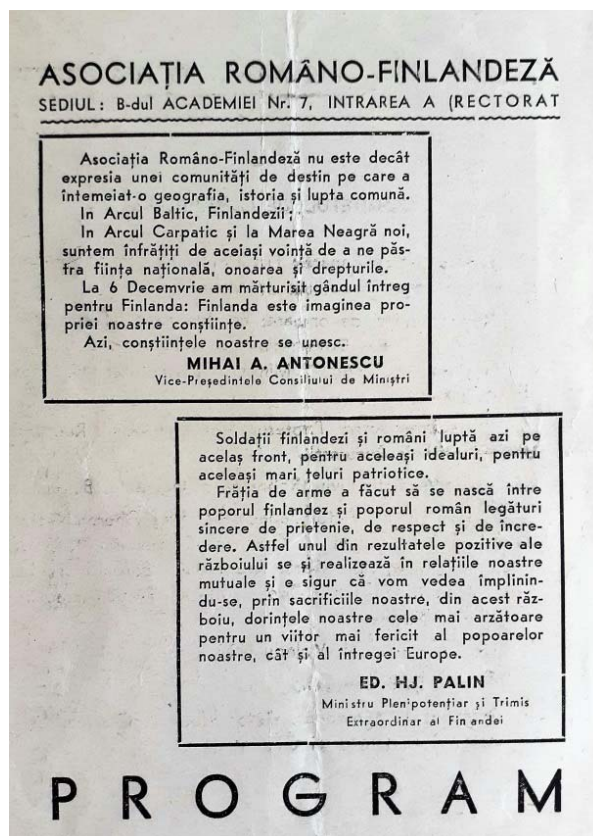
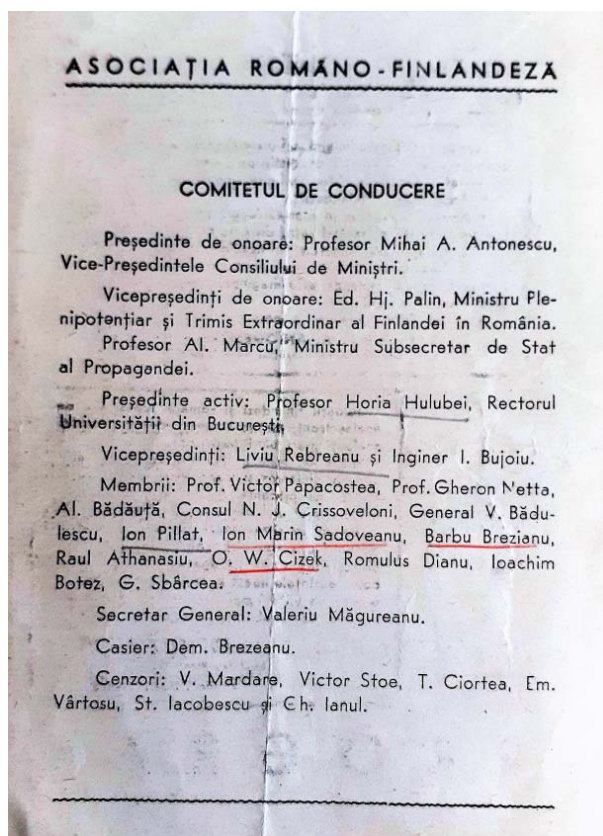
<sup>14</sup> Petricle Martinescu, *Kalevala în românește*, în *Vremea*, duminică 19 iulie 1942.

<sup>15</sup> Romulus Dianu (22 .03. 1905–25 .08.1975), prozator, publicist și traducător, a studiat la Colegiul Național „Sfântul Sava” din București, absolvent al Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București, a debutat în revista *Rampa*, în 1926, cu cronici literare. În 1931 a intrat în serviciul diplomatic, lucrând timp de un deceniu ca secretar al lui Nicolae Titulescu. După cel de-al Doilea Război Mondial și afirmarea guvernului condus de PCR, a fost arestat și trimis la închisoare din cauza activității jurnalistice desfășurate înaintea și în timpul războiului. A fost judecat în procesul așa-zisilor „ziariști fasciști”, alături de Pamfil Șeicaru, Stelian Popescu, Nichifor Crainic, Grigore Manolescu, Radu Demetrescu-Gyr, Romulus Seișanu sau Ilie Rădulescu, v. Alex. Ștefănescu, *Scriitori arestați (1944–1964)*, în *România Literară*, nr. 23, 15–21 iunie, 2005.

<sup>16</sup> Romulus Dianu, *12.000 de versuri*, rubrica „La zi”, în *Curentul* (?), 1942.

<sup>17</sup> Vezi *supra*, nota 10.

în limba franceză: *Le Kalevala/ épopée nationale/ de la Finlande et des peuples finnois/ traduit de l'idiome original/ annoté et accompagné d'études historiques, mythologiques/ philologiques et littéraires*, editată concomitent la Paris, Bruxelles, Leipzig și Livorno. Exemplarul, legat în pânză, va fi provenit de la un cititor bârlădean, de vreme ce purta pecetea roșie a fraților „Furmuzachi din Bârlad”. (...) Acest mesaj venit din secolul al XIX-lea mi-a dat bucuria de a putea parcurge întreaga epopee, transpusă de astă dată în strofe frumos rânduite, – tălmăcitorul izbutind să materializeze cuvânt cu cuvânt, pas cu pas, cele 22.795 de versuri, turnându-le într-o metrică rigidă adecvată.<sup>18</sup>



Pliant din 1 martie 1943 al programului de inaugurare la Ateneul Român a asociației Româno-Finlandeze, înființată în ianuarie 1943, printre membri fondatori regăsindu-se și Barbu Brezianu.

Imboldul de a o traduce a fost irezistibil – ca și juvenila insolență și pasiune de a mă încumeta într-un asemenea travaliu având drept temei tripla lectură franceză. (...)

A încerca transpunerea în limba română a unor rune din veacul al XIII-lea era treabă afurisită. Metereze severe trebuiau escaladate pentru a ajunge în cele din urmă la tainele poeziei: sumedenie de octosilabe așteptau cuminte fără rime, octosilabe presărate însă cu frecvente aliterații, asonanțe, cu reluări – deseori ostentative leitmotive – într-un idiom de o pierdută muzicalitate și pe care, firește, nu-l cunoșteam.<sup>19</sup>

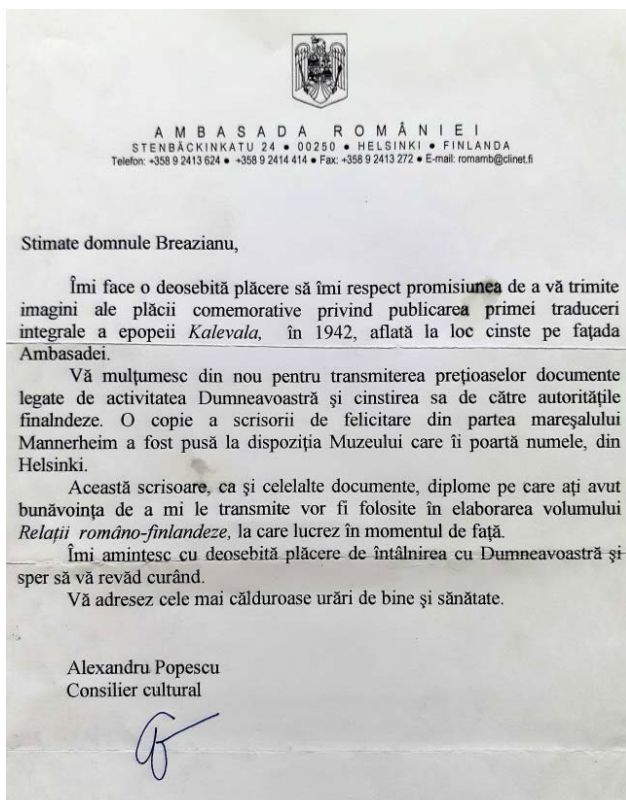
Într-adevăr, stilul cel mai nimerit, ritmul potrivit era cel al basmelor românești depănate la gura sobei de bătrânii sfătoși – nici ei știutori de carte – , și ale căror povestiri fruste le regăsim, doar puțin șlefuite, în operele marilor noștri poeți ai prozei – Ion Creangă și Petre Ispirescu./ Mi se părea a fi găsit aici o lungime de undă adecvată, într-un teritoriu oarecum similar, având aceeași forță de comunicativitate./ Tot în favoarea prozei pleda, poate, și exemplul lui Joseph Bédier<sup>20</sup> cu al lui *Tristan și Isolda*, în care arhaicele, zgrunțuroasele versuri medievale fuseseră prefăcute într-un cuceritor poem în proză.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 71.

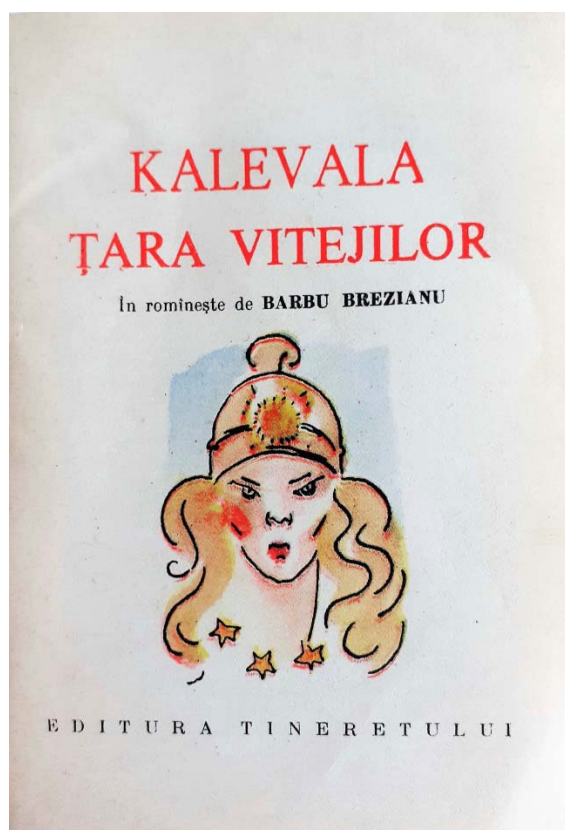
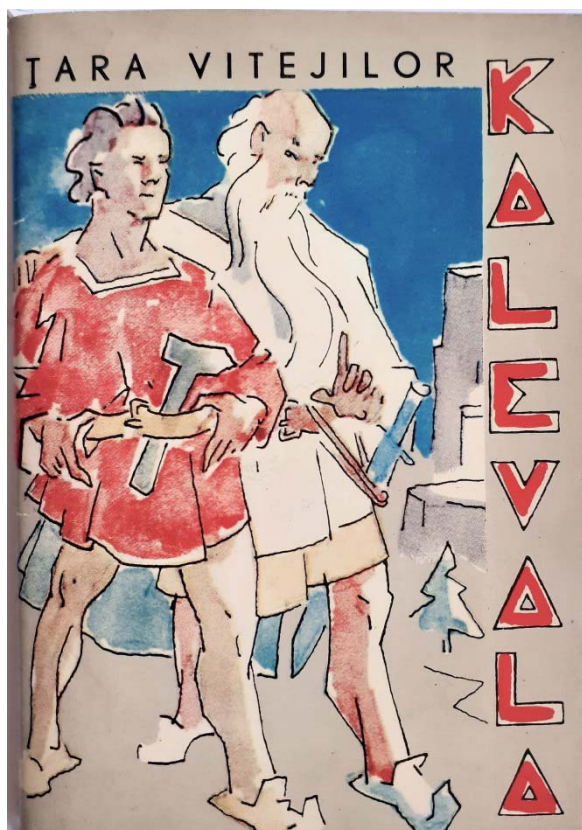
<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>20</sup> Joseph Bédier (1864–1938), istoric literar francez, profesor la Collège de France, membru al Academiei Franceze din 1920, cunoscut îndeosebi ca autor al unei versiuni complete a mitului *Tristan și Isolda* (1902–1905), obținută prin trierea și compilarea surselor medievale.

<sup>21</sup> Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 73.



Scrisoare de mulțumire și fotografie de la Alexandru Popescu, atașat cultural al ambasadei României în Finlanda în anii 2003–2006, documente aflate în „Arhiva Barbu Brezianu” a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.



*Kalevala, Țara vitejilor*, Editura Tineretului, colecția „Traista cu povești”, 1965, ilustrații de Stelian Panțu.

Publicarea traducerii în limba română a *Kalevalei* în 1942 a fost semnalată ca un eveniment remarcabil chiar de către Mareșalul Carl Gustaf Emil Mannerheim care, într-o scrisoare de mulțumire (a cărei copie se află la Muzeul Mareșal Mannerheim din Helsinki), a subliniat că „traducerea Kalevalei a avut repercursiuni pozitive pentru relațiile dintre România și Finlanda”.<sup>22</sup>

Acest fapt, împreună cu gestul, despre care am aflat din scrisoarea Marttei Laurikainen, de noblețe caritabilă pe care-l face Brezianu donând profitul din vânzarea cărții copiilor din Carelia și Laponia, probabil prin intermediul „Asociației de ocrotire a copiilor” înființată de Mareșalul Mannerheim în 1920, au concurat la decorarea sa cu medalia Ordinului finlandez „Trandafirul Alb”<sup>23</sup> în grad de Cavaler.

Traducerea în proză a epopeii *Kalevala* realizată de Brezianu a cunoscut ulterioare versiuni, sub forma unor episoade alese destinate copiilor, la Editura Tineretului, 1964 (broșură tipărită în 60.000 de exemplare), *Kalevala* repovestită, la Editura Ion Creangă, 1974, cu ilustrații de Marcel Chirnoagă (tiraj de 11.000 de exemplare), și a fost reeditată în 1999, la Editura Cavallioti (cu ortografia adusă la zi și textul revizuit), publicație care a apărut cu ocazia aniversării a 150 de ani de la apariția *Kalevalei* lui Elias Lönnrot. Acestei noi versiuni, traducătorul îi adaugă o postfață pe care o semnează *b.b.b.*, așa cum își semnase primele creații literare în perioada interbelică, din anii debutului său ca scriitor.



*Kalevala*, Repovestită de Barbu Brezianu, prefată de Șerban Cioculescu, coperta și ilustrațiile Marcel Chirnoagă, Editura Ion Creangă, București, 1974.

Traducerea epopeii naționale finlandeze *Kalevala*, în 1938, a fost opera care l-a consacrat pe Barbu Brezianu ca traducător, însoțindu-l permanent de-a lungul timpului, până la sfârșitul anilor 1990, un soi de „fortună finlandeză” a artei traducerii prin care a dezvoltat conexiuni din ce în ce mai nuanțate și mai strânse, nu numai între literatură și artele plastice, dar și între cele două culturi, finlandeză și română, devenind un ambasador al lor.

<sup>22</sup> Alexandru Popescu, *Romanian-Finnish relations*, în *Revista pentru Studii Baltice și Nordice*, No.1, 1999, p. 118, v. și Alexandru Popescu, *Confluente româno-finlandeze: trei secole de contacte, 85 de ani de relații diplomatice*, București, ed. Institutului Cultural Român, 2005.

<sup>23</sup> Ordinul „Trandafirul Alb” a fost instituit de către generalul Mannerheim la 28 ianuarie 1918 pentru servicii civile și militare, design-ul fiind realizat de artistul Aksell Gallen Kalla. Această importantă distincție, în grad de Mare Cruce, a fost primită de Nicolae Titulescu, în 1934, decorație aflată astăzi la Muzeul Național de Istorie al României.

## ANEXA

Revue "Eeva". Finlande. Helsinki + carte de visite *M<sup>elle</sup> Martta Laurikainen*  
Novembre 1942  
Traduction du finnois

### LE MONDAIN TRADUIT KALEVALA

J'étais bien étonnée quand par une belle journée d'été j'ai vu le volume "Kalevala" en traduction roumaine, en prose, muni d'un autographe du traducteur. J'étais informée que "Kalevala" était en train d'être traduit, mais je n'ai jamais eu le plaisir de rencontrer le traducteur en personne. Je me suis enquis chez mes connaissances sur l'occupation de M. Brezianu. Après avoir appris qu'il est docteur en droit mon étonnement a augmenté. J'ai décroché le récepteur du téléphone, et j'ai téléphoné à M. Barbu Brezianu. Une voix harmonieuse et amiable retentit et se recommanda, de l'autre côté du fil, c'était le traducteur M. Barbu Brezianu. Je lui ai exprimé mes remerciements pour le livre de "Kalevala" et en même temps ma surprise qu'un juriste a eu l'idée de prendre sur soi une tâche si lourde de traduire un livre tel que "Kalevala". À ma curiosité il a répondu par un petit sourire, et nous entendîmes de nous rencontrer à demain, enfin d'être renseigné sur cette question.

J'ai eu l'occasion de causer auparavant avec un autre traducteur de "Kalevala". Celui-là était haut de taille, il avait les cheveux épais d'un blanc de neige, et tout son aspect ressemblait au vieux Väinämöinen. Dans mon esprit c'était infiltrée l'idée que le traducteur de "Kalevala" doit absolument être un homme très avancé en âge.

Vous pouvez donc vous imaginer, quels étaient mes sentiments quand le lendemain j'ai rencontré un jeune homme brun, mondain, de 30 ans, qui tout en souriant se présente comme Barbu Brezianu.

Il me raconte que l'idée de traduire Kalevala il la doit à la guerre.

"Les camouflages, l'obligation de passer les soirées chez soi, mais surtout l'amour pour la Finlande et sa population héroïque, ainsi qu'une certaine analogie entre l'histoire de la Roumanie et la Finlande, tout a contribué à ce que ce travail me devienne un passe temps très agréable. Au commencement on a tenu un concours pour traduction de "Kalevala" et la mienne avait reçu le premier prix."

M. Brezianu ajouta qu'en 1894 ont paru quelques pages de "Kalevala" en langue roumaine, en vers, dont le traducteur était un certain, Gr. Lazu de Jassy.

Pendant notre causerie j'apprends que M. B. est marié, qu'il a trois enfants, et que dans ses loisirs il compose des vers. Il a même fait paraître un volume de poésies, il y a quelques années.

– "Pourquoi donc avez-vous choisi la carrière du droit, du moment que vous êtes passionné de littérature ?" – lui ai-je demandée.

– "Être juriste, c'est une tradition [sic! tradition] dans notre famille" – répondit-il.

Le profit des premiers exemplaires vendus, M. Brezianu a donné pour les enfants de la Finlande.



## CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Soul of a Place – Prince Eugen and the Landscape*, Prins Eugens Waldmarsundde, Stockholm, 14 noiembrie 2020–28 februarie 2021

În frumosul muzeu, fosta reședință a prințului Eugen din Djurgården – unul dintre parcurile din Stockholm, de pe insula cu același nume – a fost deschisă o expoziție cu operele vlăstarului regal care era pasionat artist.



Fig. 1. Prințul Eugen la lucru, Blingsta, 1891.

Prințul Eugen (1865–1947) (Fig. 1) era al patrulea și cel mai mic fiu al regelui Oskar al II-lea și al reginei Sophie a Suediei. Fiind mezinul familiei, nu avea nici o șansă să domnească. Și-a manifestat de la

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 11 (55), p. 165–222, București, 2021

vârstă fragedă pasiunea pentru arte pe care, ulterior, le-a practicat ca un adevărat profesionist, deși lucra de plăcere și nu pentru a trăi din creațiile sale. A studiat doi ani la Universitatea din Uppsala unde a primit inițierea în plastică de la pictorul Wilhelm von Gegerfelt. I-a plăcut atât de mult încât s-a decis să se dedice artei. La insistențele de a se specializa în pictură, i s-a permis să meargă la Paris. A stat în Orașul Luminilor între 1887 și 1889, studiind la școala particulară a lui Leon Bonnat unde i-a avut profesori și pe Pierre Puvis de Chavannes și Alfred Roll. Pentru ca sângele său albastru să nu creeze o barieră între el și maeștri sau colegi, s-a înscris sub un nume fals, Monsieur Oscarson. În Paris a cunoscut pe alți învățăcei întru arte din țara sa, aceia numiți Oponenți pentru că nu acceptau metodele rigide de predare ale Academiei Regale din Stockholm și se duseseră să se formeze în mediul francezesc. S-a împrietenit cu Anders Zorn cu care ieșea la peisaj și acesta îl învăța să picteze reflexele apei. Din această perioadă datează un peisaj cu Sena și Turnul Eiffel care abia fusese edificat, în fundal (Fig. 2). La Expoziția Universală de la Paris din 1889, prințul Eugen a expus trei pasteluri pentru care a fost distins cu o mențiune onorabilă. La întoarcerea în țară, a fost numit membru de onoare al Academiei Regale Suedeze de Arte și în Comitetul Național pentru Achiziții de artă.



Fig. 2. Turnul Eiffel, 1889.

Cât a stat la Paris s-a apucat să și colecționeze obiecte de artă.

Prințul Eugen a fost atras de motivul peisagistic pentru picturile sale. Căutând, cu pasiune, colțurile cele mai spectaculoase ale naturii în toate anotimpurile, a ajuns unul dintre cei mai importanți peisagiști. Și nu doar între pictorii suedezi ci chiar pe plan internațional.

Verile anilor 1889 și 1890 le-a petrecut în Norvegia, la Valdres. Acolo a început să lucreze simbolist. Pădurea de conifere, de un verde întunecat, apărea în prim plan, ca o culisă care orienta privirea spre sclipirile de argint ale apei și o mică insulă golașă (Fig. 3). Prințul iubea mult Norvegia iar când aceasta și-a

căpătat independența de Suedia, în 1905, s-a pus chiar problema ca el să devină regele noii țări. Dar nu l-a atras această poziție și a rămas fidel penelului și paletei.



Fig. 3. Motiv din Valdres, 1890.



Fig. 4. În port, Waldmarsundde, 1939.

Frumusețile de la Waldmarsundde le-a descoperit în 1892. Atunci a închiriat o cameră cu vedere spre mare și a lucrat tot ce vedea pe fereastră: țărurile cu diverse construcții industriale, fumul degajat de o fabrică, navele care treceau pe valuri, apusuri și răsărituri.

În primii ani ai secolului XX, prințul a cumpărat un teren în Insula Djurgården și și-a construit reședința de la Waldmarsundde, între 1903 și 1905, după schițele sale și planurile finale ale arhitectului Ferdinand Boberg. În 1913 a fost adăugată o galerie în care prințul și-a aranjat colecția. Înainte de moarte, în 1947, și-a donat colecția și casa statului suedez. Această colecție cuprindea circa 3200 opere de artă create de el însuși și alte 3500 provenind de la 450 de alți artiști, majoritatea suedezi. Muzeul s-a deschis pentru public în 1948.

Prințul Eugen era un convins *plein-air*-ist. El căuta spiritul locului – de aceea a fost ales acest titlu pentru expoziția. Și a fost ales foarte inspirat pentru că, prin picturile sale, publicul poate călători în locurile pe care autorul le-a iubit și le-a investit cu această dragoste prin formă și culoare: Paris, Florența, Valdres, Tyresö în preajma Stockholmului și, mai ales, Waldmarsundde unde și-a pictat grădina, foarte bine îngrijită, pădurea din jur, vechea moară de ulei din secolul al XVIII-lea din preajmă, și țărmul mării. A fotografiat ambarcațiuni pentru a le avea ca model și a le plasa în compoziții (Fig. 4).



Fig. 5. Vila albastră, Florența, 1898.

A făcută o lungă călătorie în Italia, în 1892, împreună cu amicul său, sculptorul Teodor Lundberg. A fost la Veneția, în Sicilia, la Capri, și peste tot a pictat peisaje. A revenit acolo după câțiva ani stând la Florența, între octombrie 1897 și martie 1898, unde și-a închiriat o vilă la marginea orașului. Acolo se aflau și câțiva artiști suedezi cu care era prieten, Richard Bergh, Hanna și Georg Pauli. Un motiv preferat, tratat în mai multe lucrări, era o vilă zugrăvită albastru, cocoțată pe o colină și înconjurată de măslini și chiparoși (Fig. 5). Ca orice nordic, prințul Eugen era fascinat de baia de lumină a sudului, de culorile puternice, de verdele crud al vegetației și albastrul intens al cerului și mării. Formele elansate ale chiparoșilor erau pictate ca niște coloane care susțin cerul (Fig. 6).



Fig. 6. Peisaj la Florența, 1898.

Vară anului 1893, petrecută în Sundbyholm – o peninsulă a Lacului Mälaren, l-a făcut să transfere tonalitățile calde cu care se familiarizase în Italia, în patria natală. *O ultimă privire a soarelui* este un bun exemplu în acest sens: lumina aurie, blândă, care învăluie niște plop și acoperișul unei clădiri, era expresia acumulărilor sale în urmă călătoriilor meridionale (Fig. 7). Plopul avea, în concepția artistului, o încărcătură spirituală. Pentru el erau un simbol al solitudinii. Și în *Vechiul palat* sunt abordate aceleași probleme de culoare caldă (Fig. 8).



Fig. 7. O ultimă privire a soarelui, 1893.



Fig. 8. Vechiul palat, 1893.



Fig. 9. Waldmarsundde, foto ASI.

Pe lângă paginarea motivului de la nivelul de călcare, de multe ori prințul opta pentru unghiuri plonjante asupra peisajului care evidențiază spectaculozitatea naturii.

Prințul folosea, în egală măsură, uleiul și pastelul, în ambele obținând rezultate remarcabile.

În expoziție, printre tablouri, erau inserate panouri cu texte care explicau etapele operei artistului cu sânge albastru și erau date citate din scrisori către mamă sau către diverși prieteni în care își exprima convingerile legate de artă: observații despre culoare, lumină, natură și trăirile intime în fața pânzei.

Reședința prințului Eugen este un lăcaș de cultură și o bucurie pentru vizitatorul care caută specificul local al creației artistice (Fig. 9).

Expoziția *Sufletul locului* evidențiază faptul că prințul Eugen nu era un amator care își omora timpul pictând – așa cum o făcuseră multe alte vlăstare regale – ci un artist în toată puterea cuvântului, cu neliniștile și satisfacțiile creatorului în dialog cu motivul ales, care stăpânea la perfecție limbajul plastic și tehnicile de expresie.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Fereastra de la parter. In memoriam Juliana Fabritius Dancu*, Muzeul Țăranului Român, 3 nov.–1 dec. 2021

Juliana Fabritius Dancu (1930–1986) a fost o artistă, istoric de artă, etnograf și publicist cu o vastă activitate în studierea și immortalizarea vestigiilor săsești din Transilvania și a portului popular al țării, în general. Lucrând o vreme la Muzeul Brukenthal apoi la Muzeul Satului s-a specializat în ilustrația de obiecte etnografice și de arhitectură rurală. Alături de soțul ei, Dumitru Dancu, a elaborat cea mai temeinică istorie a unei arte de șevalet practică în mediul rural transilvănean, *Pictura țărănească pe sticlă* (Ed. Meridiane, București, 1975). Lucrarea lor nu a putut fi depășită de nici o altă până în prezent. Juliana Fabritius Dancu a publicat și volume de istoria artei ilustrate de ea însăși sau albume cu imagini din ținutul natal, precum *Cetăți țărănești săsești din Transilvania* (1980), *Turnuri transilvănene* (1982), *Spaziergang durch Alt-Hermanstadt* (1983), *Sächsische Kirchenburgen in Siebenbürgen* (1983).

Personalitatea artistei este evocată, sentimental și anamnetic, de Sanda Mitache, o vecină, care a cunoscut-o pe când era copilă și se juca în fața ferestrei familiei Dancu dintr-un bloc de pe Bulevardul

Dinicu Golescu (Fig. 1). Ajunsă și ea la maturitate și fiind o refutată scenografă, Mitache s-a decis să omagieze memoria aceleia care o observa, de la geam, cum se juca pe peluza din preajmă sau se dădea cu sania pe derdelușul construit acolo. Ulterior, o soră geamănă a devenit soția văduvului soț al Julianei Dancu.

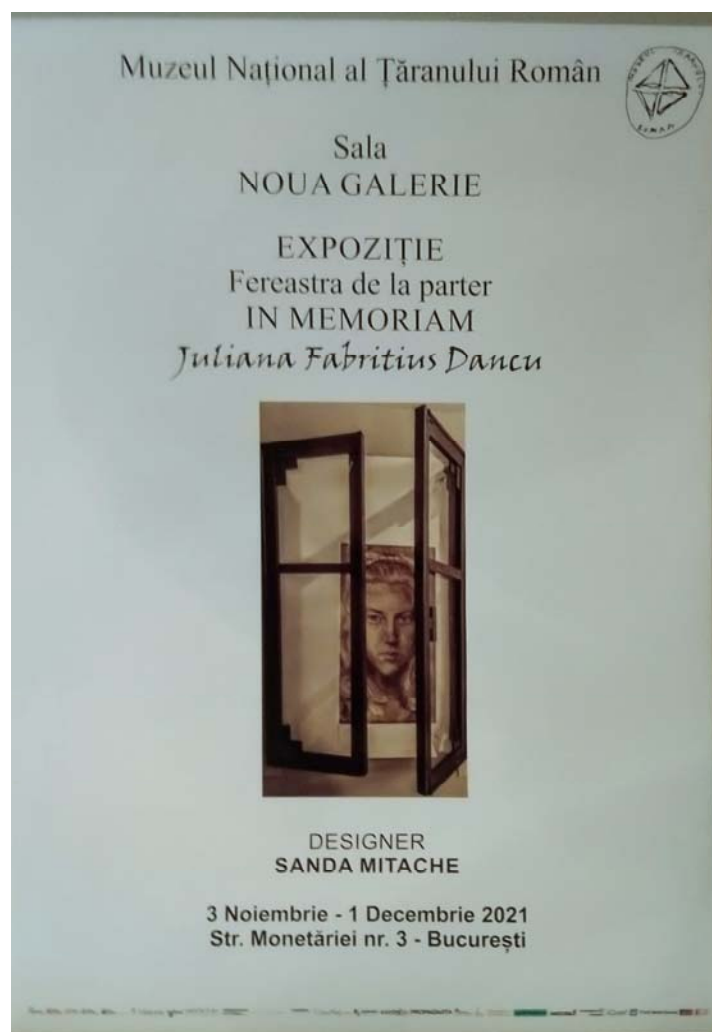


Fig. 1. Afișul expoziției.

Fiind vorba de niște amintiri infantile, expoziția este concepută jucăuș, atractiv, fără a elimina, totuși, latura documentară care a caracterizat întreaga creație a artistei. Acuarelele și desenele foarte riguroase ale acesteia, reprezentând biserici fortificate și arhitectură civilă din Țara Bârsei sau port tradițional din aceeași zonă sunt panotate, cu rigoare muzeografică. Între aceste lucrări destinate publicării în diverse albume sau compendii de artă populară – unele purtând chiar stampila redacției perioducului de limbă germană din vremea comunismului, *Neuer Weg* – se aflau și câteva portrete și autoportrete, extrem de bine realizate, care dovedeau talentul deosebit al Julianie Fabritius de a surprinde atât caracteristicile fizionomice cât și psihologia modelului. După multe dintre lucrările sale cu tematică etnografică au fost realizate cărți poștale ilustrate cu mare succes la public, pe care le colecționa cu asiduitate în anii 80 ai secolului XX. O panotare mozaicată a acestor ilustrate asigură un punct de atracție în spațiul sălii. Printre picturi sunt diseminate piese de artă populară, de costum (o cătrînță, un cojoc frumos brodat), o icoană pe sticlă, care concertează cu acuarelele artistei.

Un aspectomat proiecta diapozitive cu alte opere, editate și inedite, ale plasticienei evocate.

Fiind o maestră a păpușilor gigantice, curatoarea Sanda Mitache a creat mai multe manechine, mărime naturală, care ilustrează, cu ironie, tipuri de sași în costume specifice (Fig. 2). Fizionomiile caricaturale conferă o notă de șăgălnicie discursului expozițional. Câteva picturi ale ei, executate în grisailles, reiau tema portretului de sas pe care l-a dezvoltat tridimensional. O altă contribuție plastică este aceea a surorii gemene,

Ioana Meier Ostafi (ultima soție a lui Dumitru Dancu), o recunoscută violoncelistă care, după retragere, s-a dedicat picturii. Ea a fost prezentă în expoziție cu câteva piesaje urbane săsești, cu acele case cu acoperiș înalt, din țiglă, cu lucarne ca niște ochi ce te urmăresc permanent. Sora mai mare, Gabriela Rescheneder, flautistă la Viena, a asigurat fodul muzical care îl transporta de vizitator în atmosfera mediului săsesc, caracterizat de acordurile la zi din Imperiul Habsburgic (valsuri, polci, mazurci, teme din operete).



Fig. 2. Imagine din expoziție.

Deschizându-ni-se „fereastra de la parter”, am putut pătrunde în ambianța cuceritoare a unei vieți dedicată artei și preservării tradițiilor săsești din cultura națională, prezentată prin ochii de copil ce a reușit să-și concretizeze omagiul la maturitate.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Spirituality in Watercolour* – Ligia Podorean-Ekström, The Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, 6 Octombrie 2021–20 ianuarie 2022

La sala Institutului Cultural Român din Stockholm a fost vernisată, pe 6 octombrie 2021, expoziția retrospectivă *Spirituality in Watercolour* a prestigioasei artiste Ligia Podorean-Ekström. Un public numeros și entuziast a participat la deschidere și a onorat-o pe venerabila artistă.

Acuarela este rodul emoției, al primului impuls, al ochiului exersat să extragă, dintr-o clipire, esența motivului și să analizeze instantaneu tonalitățile, raportul acestora cu lumina și să estimeze quantumul de culoare locală ce trebuie păstrat spre a nu cădea în kitsch, prin abuz. Prin imposibilitatea de a reveni asupra tușelor – așa cum permite pictura în ulei – acuarela este o tehnică dificilă și delicată, rezervată unor artiști versați.

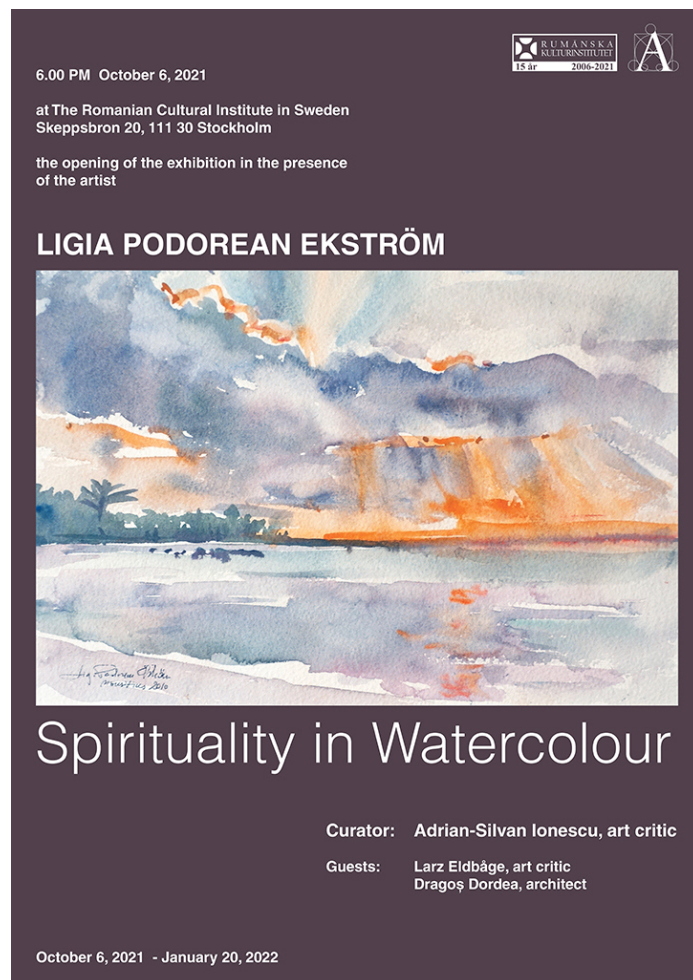


Fig. 1. Afișul expoziției *Spirituality in Watercolour* – Ligia Podorean-Ekström.



Fig. 2. Amsterdam, 1991.



Fig. 3. Zi ploioasă, 1991.

Ligia Podorean-Ekström (n. 1935) este un astfel de plastician, sensibil și sigur pe mâna sa. Arhitect de profesie, ea s-a îndepărtat, totuși, de maniera confrăților – marcată de preocuparea pentru corectitudinea redării identității stilistice a edificiilor, pentru impecabila trasare a fugii perspective, pentru detaliile ornamentale ale fațadelor, pentru umbrele și luminile figurate aproape ca la cursul de geometrie descriptivă, cu teul și echerul la îndemână – și practică o acuarelă de interpretare, poetică și vizionară. Fără a ignora motivul ce i-a suscitât interesul – un țărm de apă, o pajiște, un calcan pictural prin tencuiala scorjită, o panoramă urbană, un deșert african, o floare – acesta devine baza unor acorduri muzicale de mare rafinament. Chiar dacă autoarea ține foarte mult la identificarea locului unde a realizat una sau alta dintre lucrări, acestea nu au caracter documentar în genul acelor executate în secolul al XIX-lea de pictorii călători, documentariști prin ținuturile românești, precum Doussault, Preziosi, Szathmari sau Trenk care adesea căutau doar anecdoticul și specificul local al peisajului, al arhitecturii ori al tipurilor umane și portului acestora.

Pasionată călătoare, artista se însoțește totdeauna de carnetul de schițe și trusa de culori. Iar atunci când este inspirată de un motiv nu stă pe gânduri ci se așterne imediat la lucru, indiferent dacă este zi sau noapte, timp favorabil sau nu, dacă se află în oraș ori pe coclauri nebătute de picior omenesc, fie că este în ținutul natal din Transilvania, fie la București, în Muzeul Satului, fie în Egipt, Maroc, Grecia, Elveția, Olanda, Canada, Finlanda sau Suedia, țara de adopțiune. Rapidă în surprinderea caracteristicilor unui peisaj, adesea ea execută mici bijuterii din goana trenului sau din plutirea lină a vaporului – în expoziție sunt prezentate, în aceeași ramă, patru mici acuarele de maximă vivacitate lucrate pe puntea unei nave ce o ducea spre Finlanda. La altele există specificarea vitezei chiar în legendă, precum *Instantanee din tren, Stockholm-Östersund* sau *Vedere din autobuz, în Egipt*. La fel ca documentariștii din secolul al XIX-lea care suportau, cu stoicism, intemperiiile doar pentru a-și finisa lucrarea în locul unde o începuseră, și Ligia Podorean-Ekström s-a aflat de multe ori în aceeași situație, lucrând pe viforniță, cu degetele amorțite la temperaturi sub 0° C ori, surprinsă de o ploaie torențială, a preferat să ajungă acasă udă până la piele dar cu planșa uscată și nepătată de stropi, ascunsă sub pelerina de ploaie, ce o folosea pentru a proteja opera și nu pentru a se feri de apele meteorice în vreme ce pedala, cu disperare, pe bicicletă. Titluri precum *Uragan în Alpi, Uragan în Muzeul Satului, Noiembrie în Karelia, Ceață de toamnă în nord, Iarna pe Râul Negru, Västerås, Ceață în Alpi*, evocă aceste momente dramatice – dar sublime prin rezultat – din cariera plasticienei. Pentru că ea este o convinsă *plein-air*-istă ce nu ar putea nici măcar concepe să își execute peisajele în atelier, din amintire sau după schițe preliminare, insuficient aprofundate, fără a avea sub priviri motivul pentru că are nevoie de vibrația culorilor, de sugestiile luministice pe care le dă adierea vântului prin

coroanele arborilor, de schimbarea eclerajului sub acțiunea norilor, de lucirea apei și modificările nuanței acesteia sub acțiunea schimbărilor atmosferice. De aceea, adesea, lucrările artistei sunt creatoare de sinestezii: prin ton și pensulație pot stimula simțurile precum mirosul unui buchet de flori, al pământului reavăn după ploaie, al mării furtunoase, al algelor putrezite, ori temperatura ecuatorială sau glacială, ori atingerea mângâioasă a unor texturi, redată cu măiestrie. Aburul dimineții sau cortinele ploii torențiale sunt sugerate, cu măiestrie, prin transparențele nuanțelor diafane.



g. 4. Doua lumini – Casa Liljevalchs din Saltskogsgård, Suedia, 1988.



Fig. 5. Flori la fereastră.



Fig. 6. Casă pe malul fiordului, 1992.



Fig. 7. Peisaj, 2004.



Fig. 8. Arizona, 2003.



Fig. 9. Vatra.

În ce constă spiritualitatea acuarelelor semnate de Podorean-Ekström? E firească această întrebare atâta vreme cât operele artistei nu au fost văzute de aproape, în original, ci doar în reproduceri, oricât de performante ar fi mijloacele tehnice. Indienii americani, populațiile inuit sau sami consideră că mediul înconjurător, fiecare plantă sau vietate, oricât de mică, are suflet și ei, oamenii naturii, sunt în comunicare cu spiritul respectiv, cu acela al cedrului, al arțarului sau salviei, cu al corbului, șoimului, castorului, bizonului, ursului brun sau alb, renului, focii, balenei și coiotului. Același lucru se resimte în opera Ligiei: ea concertează cu motivele alese, cu necuvântătoarele, și le simte palpitarea spirituală, invizibilă oamenilor obișnuiți. O floare plâpândă, un pâluc de arbori, o furtună pe mare sau o viforniță pe uscat, în nordul înghețat, îi transmit mesajul lor ascuns pe care ea are forța de a-l revela pe hârtie, în tușe largi și transparente. Nu este

un joc ieftin sau o mimare de mediu aflat sub stăpânirea spiritelor, ci o înțelegere profundă a esențelor Naturii și o identificare cu ele, care au drept rezultat aceste admirabile consemnări ale stimulilor cromatici primiți din exterior. Ligia înțelege limbajul mut al plantei și al peisajului pe care îl traduce în culoare și în vibrația imaginii. De aceea acuarela artistei este spirituală în esență și în rezultat.



Fig. 10. La vernisaj – Adrian-Silvan Ionescu susținându-și alocuțiunea, 6 octombrie 2021.



Fig. 11. La vernisaj – Ligia Podorean-Ekström și Adrian-Silvan Ionescu, 6 octombrie 2021.

În tematică nu se limitează doar la frumosul natural – la flori și peisaje montane, campestre sau marine – ci se apropie, cu aceeași afecțiune, și de peisajul citadin (căci este doar arhitectă!) și de interioare. Așa cum acuarelele executate în exterior narează o sumedenie de povești, aceeași calitate o au și cele în care sunt descrise interioare. Intimismul încărcat de căldură familială al acestora este copleșitor: *Lumini de iarnă în camera de sărbătoare*, *Interior în casa Mariei*, *Atelierul lui Bosse*, *Pălăria lui Bosse lângă un șemineu*

*Jugendstil, Scaunele, Scara interioară, Fotoliul gol.* Unele lucrări au caracter autobiografic, precum *În timpul meu trecut, Finlanda*, care a fost distinsă, în 2008, cu Medalia de Aur la expoziția organizată la Muzeul Sigtuna. Soție a valorosului scriitor suedez Per Olaf Ekström, autor al neuitatului roman „N-a dansat decât o vară”, ecranizat, cu succes, în 1951, artista readuce în actualitate acea idilă romantică, sfârșită tragic, printr-o serie de acuarele luate în locurile unde s-a petrecut acțiunea – Lacul Vänern.



Fig. 12. Imagine din expoziție, 6 octombrie 2021.

Palmaresul artistei este impresionant. Acuarelistă recunoscută și recompensată cu multe premii și diplome la manifestări naționale și internaționale de prestigiu – Ligia Podorean-Ekström este un distins pedagog în tehnica favorită, cu mulți elevi care o adulează, și autor al unui util tratat de acuarelă, *O istorie povestită a culorilor de apă* (2009). Lucrările, ce variază între subtilă meditație și mesaj manifest, i-au fost adunate în două albume ce s-au bucurat de succes atât în rândul publicului larg cât și al criticii de specialitate: *Luminile Nordului* (Ed. Sport-Turism, București, 1977) și *The Art of Ligia Podorean-Ekström – Memory Traces* (World of Art Publishing House, Stockholm, 2000).

Expoziția a beneficiat de un elegant catalog de 58 de pagini, cu reproduceri color, de a cărui grafică s-a ocupat arh. Dragoș Dordea, și care a fost tipărit într-un tiraj de 120 exemplare la Editura Universitară „Ion Mincu”. În catalog, pe lângă o cronologie, un studiu introductiv și extrase din diverse cronici elogioase ce i-au fost consacrate de prestigioși critici de artă, au fost inserate, sub genericul *Artist's Thoughts*, câteva note și panseuri ale acuarelistei, suscitade de diverse motive pe care le-a abordat în pictura sa.

Opera Ligiei Podorean-Ekström este o fereastră deschisă spre lumea largă de o artistă pasionată de transparențele și irizările culorilor de apă, atât de evocatoare pentru sufletele sensibile și recompensante pentru ochii dornici a se odihni în jocurile exuberante ale iluziei. Investite cu spiritul locurilor și al vietăților necuvântătoare, aceste acuarele sunt mai grăitoare decât o bibliotecă academică și se adresează direct simțurilor printr-o comunicare subtilă dintre autor și privitor.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Liselotte Watkins Italien*, Millesgården Museum, Stockholm, 3 septembrie–21 noiembrie 2021

În mediul cuceritor al atelierului și al locuinței marelui sculptor suedez Carl Milles (1875–1955) – el însuși fascinat de Italia și de civilizațiile antice – a fost organizată expoziția artistei Liselotte Watkins care aduce un omagiu peninsulei din Marea Mediterană (Fig. 1).



Fig. 1. Afișul expoziției.

Liselotte Watkins (n. 1971) s-a născut în orașul Nyköping din Suedia dar a fost trimisă de părinți la o mătușă în Texas unde și-a făcut educația. A studiat grafică și publicitate la Art Institute of Dallas iar după absolvire s-a lansat în ilustrația de modă colaborând la reviste prestigioase precum *Vogue* și *Elle*. A stat o vreme în New York dar, prin specificul profesiei a călătorit mult, a poposit un timp la Milano și Paris apoi la Roma. Italia a cucerit-o, a fascinat-o. În contactul cu Cetatea Eternă a decis să se dedice picturii. Artista simte concertare cu opera lui Pablo Picasso, cu aceea a lui Andy Warhol și cu pictorița Sigrid Hjartén (1885–1948), o înnoitoare a picturii suedeze.

Lucrările expoziției au fost executate între 2018–2021. Silueta sau chipul femeii sunt temele preferate pe care le tratează sintetic, plat, decorativ pe pânze de mari dimensiuni, în tonalități pastelate. Inspirată în ultimul an de „lockdown” – sau copleșită de acesta! – Watkins interpretează claustrarea, singurătatea, liniștea din spațiile închise în care personajele sale sunt obligate să trăiască. Este inclusă aici propria-i experiență din timpul pandemiei care a lovit, necruțător, Italia. De multe ori, femeile lui Watkins sunt reprezentate în bucătărie, cu mesele sufocate de fructe și legume, la fel ca în compozițiile de *bodegon* ale măștrilor italieni sau neerlandezi din secolul al XVII-lea. Staticismul, atemporalitatea, sunt specifice artistei și se răsfrâng inclusiv asupra acestor naturi statice în care apar mere, pere, smochine, majoritatea secționare spre a evidenția miezul din care este speculat decorativismul amplasării semințelor ori câte o jumătate de pepene cu un cuțit înfipt în el. O femeie așezată în spatele unor mese încărcate de poame amintește de bucătăresele din pânzele lui Frans Snyders sau de tânăra vânzătoare cu expresie tristă din pictura lui Eduard Manet, *Bar la Folies Bergères*.

Mesele sunt văzute plonjant spre a fi relevate, de sus, toate platourile, tacâmurile, ștergarele, vasele și fructele de pe ele, tratate însă frontal, fără volumetrie, adesea încadrate în forme geometrice. Aici se împletește lecția cubiștilor cu experiențele de colaj ale lui Henri Matisse, obținându-se o armonie agreabilă de pătrate, ovale, triunghiuri și derivate ale acestora, într-un joc cu infinite posibilități de variere.

Umorul și autoironia se întâlnesc la tot pasul în pânzele artistei. Femeile sunt filiforme, cu gât lung și cap circular pe care nasul, sprâncenele, ochii, pomeții și buzele sunt figurate ca sub dalta unui meșter african de măști, în planuri mari, nete. *Lido del Faro* reprezintă niște femei la plajă, amintind de „beigneuse” din picturile lui Matisse, a căror anatomie este stilizată la maximum.

Unul dintre modelele masculine – dacă poate fi numit așa, fiind încă un copil – este fiul artistei, Wim, care apare în bucătărie, strecurându-se sfios între aragaz și o masă încărcată de roadele grădinii de zarzavat și ale livezii (varză, usturoi, mere, caise, piersici, pepene). Pe perete, între ștergare puse la uscat și ustensile necesare gătitului (tigaie, pâlnie, polonice, cană) se observă aninată o natură statică de factură cubsită și o reproducere după *Mona Lisa* a lui Leonardo da Vinci. Aici rezidă umorul artistei care evidențiază kitsch-ul ce domină interioarele contemporane unde gadget-ul muzeal își află locul privilegiat alături de obiectele casnice. Wim mai apare în altă compoziție, cu aceeași expresie naivă, întrebătoare, aparent speriat de ambianța în care se află, așezat pe un fotoliu, cu un câțel în brațe și micul dejun pregătit dinainte-i (Fig. 2).



Fig. 2. Wim.

Interioarele fără prezență umană sunt altă temă dragă artistei. Unele lucrări par citate din opera unor înaintași iluștri, în special din Van Gogh, precum *Letto singolo* – o cameră zugrăvită albastru deschis cu un pat –, sau *La Tenda Rosa* – o cameră roz, cu un pat cu o cuvertură în carouri pastelate și o pernă albă, cu o noptieră alături pe care se află un ceas și o lumânare. O odaie modestă, *Tavola*, conține o masă cu o vază antropomorfă în care sunt puse niște flori alături de un pepene străpuns de un cuțit, un scaun iar lângă

fereastra cu perdele în tonuri vesele e amplasat un bust feminin, policrom, pe un soclu, ca un personaj însuflețit.

Pe lângă pânzele ample, Watkins expune și amfore pictate. Acestea le-a depistat la târgurile de vechituri și, prin forma lor elegantă, i-au stimulat fantezia. A început să le picteze în tonuri puternice, contrastante, desenând figuri geometrice din care, uneori, se compun portrete sau siluete feminine (Fig. 3). Unele sunt chiar intitulate cu numele unor prietene: *Monica* sau *Brigitte*. Altele sunt plasate cu gura în jos, iar toarele figurează astfel niște brațe umane.

Lucrările sunt aranjate în camera de muzică a casei Milles, în marele și micul atelier cât și în galerie (Fig. 4).



Fig. 3. Amfore.



Fig. 4. Marele atelier cu lucrări de Carl Milles și de Liselotte Watkins, foto ASI.



Fig. 5. Panoramă la Millesgården cu *Mâna lui Dumnezeu* (1954) în prim plan, Stockholm, 6.10.2021, foto ASI.



Fig. 6. Panoramă la Millesgården cu *Poseidon* (1930) în prim plan, Stockholm, 6.10.2021, foto ASI.

Expoziția de față a fost deschisă, în 2019, la Villa San Michele din Capri, ce fusese construită tot de un suedez cu dragoste pentru Italia, medicul Axel Munthe. Acea vilă îl impresionase profund și pe Carl Milles când o vizitase, el fiind deja pasionat de ținuturile meridionale. Încă dinainte își propusese să aducă Italia în ținuturile reci ale nordului și a început să-și construiască, în 1908, frumoasa reședință și parcul cu sculpturi inspirate de antichitate, pe care l-a extins și îmbogățit tot restul vieții. Olga, soția sa chiar se plângea că nu au cele necesare gospodăriei dar soțul continuă să cumpere obiecte vechi: „Nu avem furculițe sau cearșafuri dar Carl are totdeauna suficient pentru a cumpăra coloane”. Adunase și o colecție de sculpturi grecești și romane pe care le-a aranjat într-o galerie. Dar cel mai frumos este parcul terasat în care sunt plasate sculpturile în mijlocul unor fântâni sau oglinzi de apă (Fig. 5, 6). Arta lui Milles s-a concentrat pe corelația dintre verdeața naturii, apă și zeitățile acvatice ale vechimii, modelate de el. Liselotte Watkins, mutată de câțiva timp în Italia, a descoperit în Casa Milles spiritul italian ce-i era atât de cunoscut de la sursă. Și a considerat că spațiul este foarte potrivit pentru prezentarea operei sale recente.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Pălăria: accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic*, Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, 23 septembrie–30 noiembrie 2021

În timpurile trecute nu se putea părăsi casa și ieși în lume, pe stradă, la piață, la biserică sau în orice spațiu public, cu capul descoperit. Oricât de sărac ar fi fost cineva, tot ar fi avut o pălărie ponosită pe care să o pună pe cap. Trebuie să ne amintim că, la finele secolului al XVII-lea și în tot secolul al XVIII-lea, clasele de sus, aristocrația și burghezia bogată, purtau și perucă pe lângă pălărie iar, de multe ori, aceasta din urmă era ținută doar sub braț pentru a nu șterge pudra și a nu strica ondulațiile artistice executate, cu mare efort, de coafori experimentați. În primele două decenii ale secolului următor, când bicornul era la modă atât pentru civili cât și pentru militari, obiceiul de a-l ține sub braț a dus la inventarea unei pălării ce se putea aplatiza pentru mai marea comoditate a purtării; aceasta s-a numit *chapeau bras*. Ulterior a fost inventat, pentru aceleași motive, țilindrul clac sau pălăria cu arc, pe care proprietarul o ținea tot timpul cu sine, în mână sau subțioară, spre a fi evitată lăsarea ei la garderoba operei sau a teatrului unde exista riscul de a fi încurcate între spectatori, la finalul reprezentației.

Secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX au continuat tradiția portului pălăriei, atât de femei cât și de bărbați. Gestul de salutare, cu pălăria ridicată, între bărbații de același rang, sau cu o adâncă plecăciune și ținând acoperământul de cap în mână de inferior către superior, ori de domn către doamnă, avea

o semnificație deosebită în codul manierelor elegante și grația necesară se deprindea în urma unor îndelungi exerciții, eventual chiar sub supravegherea unui profesor de dans și de bune maniere. Pentru orice anotimp, pentru orice activitate și pentru orice eveniment erau indicate diferite acoperăminte de cap, pe care orice persoană care era „cineva” sau aspira să fie trebuia să le posedă pentru a fi acceptată în societatea selectă. Pălăria nu avea doar rol de a proteja de frig, de ploaie sau de soare torid capul purtătorului ci avea și unul, foarte important, de însemn al statutului social. Pe lângă pălăriile banale, ale existenței cotidiene, menite doar să asigure temperatura potrivită și protecția capului, mai erau și acelea pentru sport, călătorie și mare gală.

Pe scara socială, toată lumea purta pălării, de la țăran la ministru. Fotografii ale muncitorilor la locul de muncă sau în zi de sărbătoare îi arătau totdeauna cu o pălărie sau șapcă pe cap, fie ea o vechitură uzată sau una elegantă dar ieftină, ținută la păstrare doar pentru ocazii speciale. Tot cu aceasta era dus și pe ultimul drum...

Pentru femei situația era diferită, pentru că sătencele nu posedau aceleași forme de acoperământ al capului ca orășencele: cele dintâi purtau năfrme, basmale sau broboade, iar la câmp, vara, pălării de pai, pe când în mediul citadin se purta pălăria în mod constant, în special de cele din clasele mijlocii și superioare. Iar pălăria de damă a luat, în secolul XX, formele cele mai variate, de multe ori plasate la antipozi ca dimensiuni și ornamente, de la cele cu boruri foarte largi, cât roata carului, între 1900–1910, la cele cu bor foarte mic și tuflite pe cap până peste ochi în anii '20, apoi toca minusculă, pusă pe-o sprânceană, sau pălăriuța înaltă, fără rol de protecție, abia fixată pe creștet, în anii '30 și '40. După care, al Doilea Război Mondial a adus austeritatea, minimalismul și capul descoperit, cu părul coafat permanent. Cu scurtul interval postbelic al curentului New Look instituit de Christian Dior – care readucea în uz pălăria impozantă – a fost încheiată o epocă a eleganței și s-a trecut, fără șovăială, la simplitatea ultimei jumătăți a secolului.



Fig. 1. Afișul expoziției.

În țările Europei de Est instaurarea comunismului a dus la ruperea cu tradițiile și la dispariția, treptată, a portului pălăriei, atât la bărbații cât și la femeile din societatea urbană, aceasta fiind un semn al vechiului regim și motiv de incriminare a purtătorilor ca elemente dușmănoase, reacționare. În Occident, modernizarea și viața sportivă au eliminat, tacit, pălăria din toaleta zilnică a cetățenilor fiind păstrată, în anumite zone, doar ca element al portului popular și arborată doar la anumite sărbători (precum la costumele tiroleze sau bavareze sau bereta *tam-o-shanter* la cele scoțiene). În schimb, urmând moda americană, s-a generalizat folosirea șepcii nepretențioase, de baseball, în diverse culori și cu diverse inscripții.

Regulile de mai sus nu erau respectate, cu strictețe, doar în Capitală ci și în provincie. Iar de aceasta ne asigură o inspirată și atrăgătoare expoziție deschisă la Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului intitulată *Pălăria, accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic* (Fig. 1).

Expoziția este judicios aranjată iar exponatele sistematic prezentate în funcție de forme, finalități și sexe. Etichetele, succinte, redactate bilingv (română-engleză) erau aninate de obiect printr-un fir, ca și când ar fi fost vorba de prețul pălăriei, așa cum era el fixat în magazine. Spre a fi vizibile mărcile producătorilor, amplasate în interiorul calotei sau specificate pe banda de piele de pe margine, pălăriile au plasate sub ele oglinzi care revelă acele detalii.

Firmele și reclamele unor pălărieri și modiste completează discursul expozițional: Heinrich Tischler – Hutmacher (fondat 1890); Bruno Tischler; Paul Ziske; Wilhelm Ziske; Blucher Wilhelm; Selma Deutsch; Eva Schwartz; Salonul de pălării Sidy Kertész. Iar fotografiile de epocă dau măsura eleganței brașovenilor.

Pe lângă pălăriile bărbătești standard, folosite pe tot teritoriul românesc și care urmau orientările modei europene – canotieră, panama, borsalină, homburg, melon și țilindru (sau joben – termen folosit exclusiv pe teritoriul românesc, împrumutând numele unui negustor francez, Jabin, stabilit la București pe la 1840) (Fig. 2) – în expoziție au fost selectate piese specifice zonei Brașovului. Astfel, au putut fi admirate chipiele elevilor de la Gimnaziul Ortodox (azi Colegiul Național „Andrei Șaguna”) de catifea albastră pentru cei din cursul inferior și neagră pentru cei din acela superior (gimnaziști), cu panglică tricoloră după Marea Unire și cozoroc pătrat. Pe timpul Imperiului austro-ungar nu era admisă arborarea culorilor naționale așa că elevii își câpătau chipiul în nuanțele tricolore. La fel, elevele de la Liceul de Fete „Principesa Elena”, purtau pălăriuțe cu o calotă bleumarin și cu borul bleu. Căciulile și pălăriile de „juni” din Șcheii Brașovului erau, de asemenea, la mare cinste în expunere. Junii „tineri” purtau pălării cu bor larg și calotă rotundă, cu panaglici tricolore, cei „bătrâni” o aveau fără panglici, junii Albiori aveau căciulă din blană albă de oaie după modelul „cucă” al domnitorilor valahi, junii Curcani o aveau de blană neagră, la fel ca dorobanții de la 1877, decorată cu o cocardă tricoloră și pene de curcan, iar junii Roșiori o aveau după modelul cavaleriei românești de până la 1912, cu flamă roșie pe partea stângă, șnur de mătase galbenă și egretă sau pampon în față. Influența militară este evidentă în aceste piese folosite la sărbători și ceremonii (Fig. 3).

„Căițele” săsoaicelor erau și ele bine reprezentate, specificându-se diferențele de nuanță și de ornament în funcție de vârstă și statut (fete, tinere proaspăt căsătorite, femei vârstnice, văduve) (Fig. 4).

O secțiune era rezervată ustensilelor necesare confecționării pălăriilor: calapoade de lemn, foarfeci, aparat de umidificare a fetruului pentru modelare, mașină de cusut, etc. (Fig. 5). Cutiile de pălării – acelea în care erau livrate de producător, cu numele și adresa acestuia, ca și acelea solide, din piele sau carton gros, pentru voiaj – își aveau și ele locul cuvenit, pentru ca vizitatorul să le înțeleagă utilitatea. Pe un ecran rula un film în care un meșter dădea informații despre felul cum se confecționează pălăriile de pai.

Cu mici excepții ale unor piese prezentate în vitrine, majoritatea obiectelor erau expuse liber. Dar nu exista tentația de a le atinge – nu neapărat din cauza vigilenței custodei de sală! – pentru că, într-un colț era plasat un cuier cu oglindă în care erau agățate mai multe exemplare, masculine și feminine, ce puteau fi încercate de vizitatori. Un anunț îi îndemna pe doritori să-și facă fotografii cu ele (Fig. 6) Acest acces liber la obiect ușura publicului înțelegerea schimbării pe care o aduce un acoperământ de cap, impozant ca formă sau ornament, și demnitatea ce o conferă purtarea unei pălării. În oglindă sau în imaginea imortalizată cu telefonul, vizitatorul se putea descoperi, cu uimire, un alt om decât acela cu care era obișnuit în existența zilnică (Fig. 7). Aceste pălării ce puteau fi încercate au fost create de modista Kristina Dragomir care încearcă, de câteva decenii, să impună din nou pălăria ca articol vestimentar cotidian pentru societatea românească (Fig. 8).

Drept catalog al expoziției a fost editat, în chip foarte inspirat, un jurnal trilingv (română, engleză, franceză), tipărit elegant pe hârtie cretată și bine ilustrat, în care se regăsesc informațiile de bază în funcție de care a fost concepută tematica acestei prezentări a cărei curatoare a fost muzeografa Oana Țigănuș.



Fig. 2. Pălării de damă și de domn, foto ASI.



Fig. 3. Căciuli de juni din Șcheii Brașovului, foto ASI.



Fig. 4. Căițe săsești, foto ASI.



Fig. 5. Calapoade și ustensile de pălărier, foto ASI.



Fig. 6. Model grațios și fotograf experimentat, foto ASI.



Fig. 7. Vizitator care a probat un țilindru și se simte dintr-odată Domn.



Fig. 8. Pălării de Kristina Dragomir, foto ASI.

Expoziția *Pălăria: accesoriu, eleganță și mesaj în Brașovul interbelic*, este o călătorie în timp, o investigare a pasiunilor vestimentare ale societății urbane și o pledoarie pentru eleganță, ce ar trebui să influențeze societatea actuală și să o îndrume spre a redescoperi șicul de altădată, cu speranța adoptării pălăriei în ținuta zilnică, ce ar avea drept rezultat animarea străzii și colorarea cotidianului, dominat de un plicticos gri neutru.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Nordens Paris. NK:s Franska damskrädderi 1902–1966/Paris of the North. NK's French Couture Atelier 1902–1966*, Nordiska Museet, Stockholm, 17 septembrie 2021 – 18 septembrie 2022

La Nordiska Museet, impozantul și bogatul muzeu din Stockholm, a fost organizată expoziția *Parisul nordului*, dedicată modei și atelierului de croitorie de lux, de stil franțuzesc, care a funcționat mai bine de jumătate de secol (Fig. 1).

Țările scandinave nu s-au putut lăuda, în timpurile moderne, cu un stil și un gust vestimentar rafinat. Femeile nordice, blonde, masive, sportive, muncitoare, preferau îmbrăcămintea simplă, comodă și eficientă în locul luxului saloanelor Franței. Dar un om de afaceri clarvăzător ca Josef Ernst Sachs (1872–1949), a devenit, în 1902, cofondator și coproprietar, alături de Karl Ludwig Lundberg, al magazinului universal Nordiska Kompaniet (Compania Nordică, abreviat NK) care, printr-un elegant raion de modă, alinia Suedia la linia vestimentară și rafinamentul parizian. Din 1915, magazinul a funcționat într-o clădire proiectată de arhitectul Ferdinand Boberg în stil Art Nouveau, construit pe structură de oțel dar cu fațadă din granit.

În acest magazine a fost deschis un atelier de croitorie franceză – Franska Damskrädderi – unde se lucra după tipare aduse direct de la sursă. Sachs a angajat-o pe modista pariziancă Suzanne Pellin (1855–?) care posedea propriul atelier în Orașul Luminilor. Ea a impus șicul parizienilor și clientela a crescut în mod îmbucurător. Pălăriile ei cu boruri enorme și decorate cu pene de diverse culori s-au impus cu mare succes – un asemenea exemplar figura în expoziție. La începutul celei de-a doua decade a secolului XX, pe calotă erau adesea fixate chair păsări împăiate, cu aripile deschise și întregul penaj spectaculos. Acordurile cromatice și varietatea texturilor prețioase au fost adoptate, cu entuziasm, de doamnele scandinave din înalta

societate. Solicitățile se auzeau din întreaga țară. O clientă avea să eticheteze, în termeni superlativi acest stabiliment ca fiind „o adevărată sucursală a Raiului”.



Fig. 1. Nordiska Museet cu afișele expoziției *Nordens Paris*, foto ASI.

Suzanne Pellin călătorea anual la Paris pentru a aduce modelele cele mai recent lansate. Vizita marile firme Worth, Paquin, Redfern, Doucet de unde selecta ceea ce credea că se potrivește în mediul scandinav (Fig. 2). În jurul anului 1910, Paul Poiret impusese un stil inspirat de Orient, cu linii moi, simple, care elimina treptat corsetul rigid, iar fusta se scurta și nu mai mătura trotuarul. Acest stil a prins repede în Scandinavia. Așa a fost adoptată o ținută mai ușoară, potrivită pentru femeile care aveau diverse activități lucrativă: o jachetă peste o bluză simplă și o fustă scurtă până la glezne. De obicei, la o jachetă erau comandate două fuste care să se potrivească și să poată fi folosite la ocazii diferite.



Fig. 2. Toalete din perioada când Atelierul Franțuzesc era condus de Madame Suzanne Pellin, foto ASI.

Pellin a avut ideea de a organiza parăzi de modă cu modele vii, în care prezenta ultimele toalete. Acest lucru, necunoscut până atunci, a atras un public entuziast iar presa a lăudat inițiativa. Ulterior au fost întreținute relații strânse cu jurnaliștii de modă care puteau promova firma. S-a ajuns chiar la a fi organizate avanpremiere pentru presă, care a avut o contribuție majoră la celebritatea casei. Madame Suzanne, cum a fost cunoscută de public, și-a creat ucenici talentați care puteau să o ajute și, eventual, să o suplinească/înlocuiască. În 1913, făcându-i-se dor de țara natală, modista a părăsit nordul și s-a reîntors la Paris. Locul ei a fost preluat de unul dintre învățăcei, Kurt Jacobsson (1892–1965), care își începuse ucenicia în 1907 și a devenit director al atelierului din 1917 până în 1965.

Atelierul lucra toaletele de bal, cu anticipație, așa că atunci când începea sezonul petrecerilor fastuoase, doamnele își primea rochea dorită, prin curier, imediat după ce o comandau. Catifele, tul, mătăsurile grele, moarate, sau subțiri, dantele și garnituri variate, de la broderii sofisticate la mărgelile și paiete, dădeau satisfacție pedantelor din protipendadă (Fig. 3). Jacobsson adoptase un motto pe care l-a respectat întreaga carieră: „Sobrietatea este nobilă. Dar adevărata eleganță nu poate fi vreodată prea simplă și pură”.



Fig. 3. Toalete din Les Années Folles, foto ASI.

În Salonul Franțuzesc din Nordiska Kompaniet puteau fi văzute și comandate cele mai recente modele lansate la Paris de celebrele case de mode Lanvin, Chanel, Vionnet, Dior, Schiaparelli sau Balenciaga. Kurt Jakobsson și următorul director, Pelle Lundgren (1896-1974), care a condus firma după 1965 până la închidere, știau cum să adapteze modele pariziene la gustul local. Erau oferite trei tipuri de toalete: cele originale, franțuzești, sau interpretări ale acestora executate în atelierul local, sau modele originale, create de designerii suedezi.

Toaleta formată din două piese a fost cea mai agreată de clienți. Jakobsson importa asemenea ținute de la Chanel, Molyneux și Balenciaga iar, în anul 1951, el din urmă a lansat un model pe negru care a avut mare succes și a adus câștiguri importante.

Jakobsson visase, în tinerețe, să se facă actor dar moartea tatălui l-a obligat să renunțe la o carieră în teatru. În schimb, s-a lansat pe scena modei, unde a fost un actor de primă mărime, iar relațiile cu starurile scenei lirice sau dramatice și cu acelea ale ecranului au fost mai strânse și mai calde decât dacă ar fi fost colegi de podium sau de platou.



Fig. 4. Margit Rosengren (1901–1952), eleganta cântăreață de operetă, 1922, colecție particulară.

Atelierul Franțuzesc devenise punctul de întâlnire al tuturor celebrităților din teatru sau cinema. Cum în primele decenii ale secolului XX încă nu existau creatori de costume de scenă, croitorii erau aceia la care se apela pentru vestimentația de teatru, operă sau operetă. Așa și-a cunoscut Jakobsson viitoarea soție. Din 1922 a fost însoțit de soprana Margit Rosengren (1901–1952), un star al operetei locale de mare renume.

în anii 1920–1930, pentru care a creat somptuoase toalete atât pentru scenă cât și de zi cu zi (Fig. 4). Chiar dacă mariajul nu a rezistat prea mult, Margit a rămas muza sa pentru tot restul vieții și a continuat să își comande toaletele la firma sa. El a furnizat îmbrăcăminte pentru multe alte actrițe. Pe o listă erau trecute toate acele nume care-l fac să ametească prin sonoritatea lor pe un cunoscător al ecranului sau al scenei italiene. Spicuim doar câteva: Greta Garbo, Zarah Leander, Ingrid Bergman, Anita Ekberg, Hjärdís Genberg. Cea din urmă a fost chiar model pentru noutățile propuse de Atelierul Francez.



Fig. 5. Imagine din expoziție, foto ASI.

Obiceiul de a vizita casele de modă pariziene și de a participa la parăzi s-a păstrat în tot timpul existenței Atelierului Francez. Directorii participau anual la Săptămâna Modei Pariziene (Paris Fashion Week). Erau comandate câteva modele și erau cumpărate materiale textile de calitate, din care să fie confecționate alte toalete. Cu timpul, casele de modă franțuzești au început să fie mai restrictive față de acești vizitatori nordici pentru a se apăra de contrafaceri și copii așa că au început să nu primească la eveniment decât pe cei care erau acreditați de Chambre Syndicale de la Haute Couture și care plăteau o substanțială taxă de intrare care echivala cu valoarea unei toalete. La cumpărarea unor modele originale, în preț era inclusă și o licență pentru reproducerea unui număr limitat de exemplare. Fotografierea sau desenarea erau interzise în timpul parăzilor, dar Pelle Lundgren avea o fantastică putere de observație și

memorie așa că, după ce se termina prezentarea, se retrăgea în camera sa de hotel și desena, în detaliu, tot ce-l interesase. După acele schițe putea să facă toate cumpărăturile de originale dar să și reproducă, cu interpretări personale, modelele pe care le văzuse și-l atrăseseră.

În 1966 Atelierul Francez s-a închis. *Haute couture* nu mai era ce fusese odată, toaletele cusute de mână nu mai erau apreciate iar produsele *prête à porter* au schimbat gusturile și aspirațiile la eleganță.



Fig. 6. Imagine din expoziție, foto ASI.



Fig. 7. Imagine din expoziție, foto ASI.

Expoziția *Nordens Paris* (Parisul Nordului) este foarte inspirat aranjată. Piesele vestimentare complete sunt expuse pe manechine și aliniate, ca la defilarea finală într-un spectacol de prezentare de modă (Fig. 5). Arhitectul expoziției a știut să valorifice întregul spațiu al sălilor, manechinele fiind aranjate pe două

niveluri. Etichetele bilingve (suedeză și engleză) sunt plasate la parter, atât pentru piesele de la acel nivel cât și pentru cele de la etaj. La capătul fiecărei secțiuni, stabilită pe criterii cronologice și stilistice, se afla un text explicativ amplu care descria tendințele perioadei respective și contribuția Atelierului Francez la șicul evenimentelor mondene. La extremitatea uneia dintre săli erau sugerate niște trepte colosale pe care erau amplasate câteva toalete ce făceau legătura dintre registrul inferior și cel superior, părând că urcă (Fig. 6, 7). Într-o vitrină erau expuse tipare de croitorie (Fig. 8), într-alta erau schițe pentru toalete destinate noilor sezoane. De-o parte și de alta a ușilor de intrare și de ieșire din expoziție erau panotate câteva zeci de fotografii cu realizările de excepție ale firmei dintr-un interval de peste 50 de ani, fiecare cu legenda respectivă, în care era precizată data la care a fost executată și, eventual, cine a comandat-o (Fig. 9).



Fig. 8. Tipare pentru toalete, foto ASI.

Sălile erau cufundate în semiobscuritate pentru ca lumina directă și caldă să nu afecteze materialele textile. Dar, acest ecleraj redus oferea și o plăcută intimitate pentru vizitator. Pe culoarul de acces spre săli erau panouri albe cu o necesară cronologie a evoluției vestimentației din intervalul în care Atelierul Francez a fost productiv (Fig. 10). Textele sintetice erau succedate de schițe de modă. Alte schițe erau proiectate, în negativ, pe scările de acces la etajul muzeului, unde se afla expoziția (Fig. 11).



Fig. 9. Intrarea și ieșirea din expoziție cu fotografii de toate produse în Atelierul Francez, foto ASI.



Fig. 10. Cronologia evoluției modei, foto ASI.

Concertând cu expoziția de la etaj, în holul de intrare al muzeului, nu departe de statuia colosală, policromă, a regelui Gustav I Vasa datorată lui Carl Milles, erau expuse mai multe toalete realizate de creatori de modă contemporani (Fig. 12). Astfel, expunerea se continua până la pătrunderea sau părăsirea muzeului, urmărindu-l pe vizitator cu sclipirea fastuoasă a materialelor și cu formele extravagante.

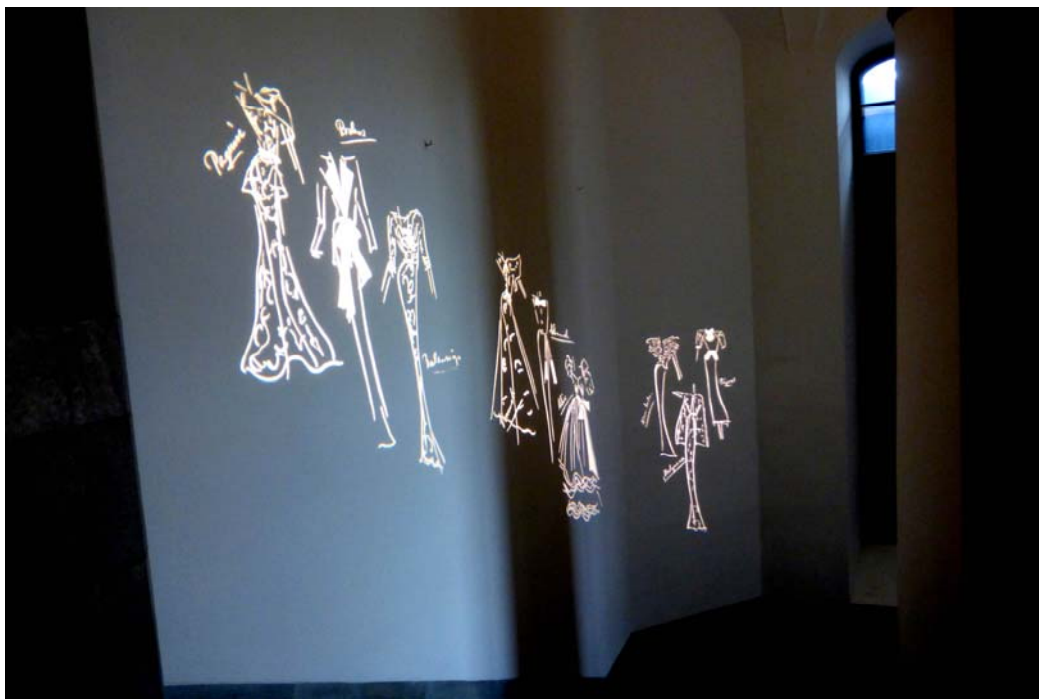


Fig. 11. Desene de modă proiectate pe pereții scării, foto ASI.



Fig. 12. Regele Gustav Vasa tronează alături de cele mai recente toalete, foto ASI.

Expoziția *Nordens Paris. NK:s Franska damskrädderi 1902–1966* a oferit un aspect mai puțin cunoscut al culturii materiale și al vieții luxoase din timpurile moderne ale Suediei, mai cunoscută pentru incursiunile îndrăznețe ale vikingilor și trecutul războinic al țării, începând din Evul Mediu și până la cumpăna secolului al XIX, decât pentru pasiunea pentru îmbrăcăminte elegantă, pentru stil rafinat și gust exclusivist.

Adrian-Silvan Ionescu

În sfârșit se întâmplă: o expoziție dedicată portretelor realizate de arhitectul și caricaturistul Silvan Ionescu! Am așteptat de mult să văd expoziția îndrăgitului Silvan Ionescu. Dincolo de albumele scoase până acum nu mai văzusem niciodată lucrările lui expuse. Expoziția marchează totodată generoasa donație făcută de către dr. Adrian-Silvan Ionescu, fiul celebrului portretist Silvan, la Muzeului Național Cotroceni.

Imediat ce intru în Spațiile Medievale de la Muzeului Național Cotroceni mă întâmpină culoarul către expoziție unde sunt expuse o serie de portrete ale personalităților românești realizate între anii 1940 și 1980: poeți, personalități culturale, artiști și alte fețe cunoscute României.

Nici un portret nu seamănă cu altul (din punct de vedere stilistic), mă uit să găsesc o trăsătură comună în desenul lui Silvan Ionescu. Nu găsesc și nu găsesc pentru că artistul creează un stil unic pentru fiecare portret în parte. Un stil unic la fel ca și trăsăturile personajului pe care îl conturează. Însă desenele au ceva în comun: incredibila imaginație a artistului și delicioasa ușurătate cu care transpunea pe hârtie ceea ce avea în minte. Am în fața mea pe un perete lung cu zeci de desene ordonate și aliniate perfect, nu le-aș numi caricaturi, deși ele așa par a fi fost gândite, ci exerciții de expresie. Sunt personaje aparent conturate din linii, dar de fapt sunt conturate de propria lor personalitate relevată atât de bine de artist. Dincolo de portrete există armonia dintre exagerarea trăsăturilor fizice (cu trimitere către aerul general al personajelor ce denotă caracterul fiecăruia) și caracterul realist ce duce la un rezultat fascinant între avangardism, suprarealism și realism.

Aceste calități ale desenului lui Silvan Ionescu îmi dau o senzație plăcută de căldură interioară și abia îmi pot dezlipi ochii de la o lucrare ca să pot trece la următoarea.



Fig. 1. Liviu Rebreanu.

Te uiți la desenele lui Silvan și te întrebi: oare cum gândea? Ce avea în minte astfel încât mâna lui să poată da naștere unor asemenea desene? Vezi câte un portret micuț realizat în maxim zece linii care deși este doar în creion îți pare colorat și apoi te surprinde o linie, cu o singură linie personajul intră în caracter, vezi acea linie (șuviță de păr) și știi (fără să te uiți la etichetă) că este Liviu Rebreanu (Fig. 1). Cu o singură linie, reușește ca prin magie să te pună în contact direct cu personajul trasând simboluri recognoscibile din personalitate, moda acelor ani și caracterul celui desenat (Fig. 2).

Artistul accentuează cu mult umor disproporționalitățile fizice naturale ale personajelor prin hiperbolizarea formelor și se joacă recompunând imagini comice. Această expoziție trezește publicului o duioșie cuceritoare și oferă o ședință de râs intelectual.

M-aș fi așteptat să vad minunatul autoportret pe care l-am descoperit în albumul *Silvan Portretistul*. (Ed. ICR, București, 2011, p. 28) (Fig. 3). Un fascinant autoportret realizat în manieră avangardistă datat 1966, cu cifrele 66 scrise precum în oglindă și cu mențiunea „anul 66 scris pe dos pentru că totul în acel an mi-a mers pe dos”. Am vrut să amintesc de acest autoportret pe care mi-ar fi plăcut să îl văd în realitate însă probabil nu a putut fi expus din varii motive, aici fiind incluse doar operele care au făcut obiectul donației către muzeul organizator.



Fig. 2. Mihail Sadoveanu.



Fig. 3. Autoportret, 1966, din *Silvan Portretistul* (Ed. ICR, București, 2011).



*Dem Rădulescu*

Fig. 4. Dem Rădulescu.



Fig. 5. Ion Voicu.



*A. Ciucurencu*

Fig. 6. Alexandru Ciucurencu.

Expoziția este impecabil prezentată și reprezintă o minunată întâlnire cu personalitățile remarcabile ale României, dar și artiști plastici sau cântăreții internaționali ai anilor 1960–1970. Expoziția animă toate sălile Spațiului Medieval de la Cotroceni și este structurată pe domeniile în care au activat personalitățile respective. Fiecărei săli îi corespunde o anumită culoare de passepartout: sala roșie aparține scriitorilor, criticilor literari și jurnaliștilor; sala verde este dedicată actorilor și personalităților din lumea teatrului și a

cinematografului (Fig. 4); sala albastră muzicienilor (Fig. 5) și compozitorilor, iar sala gri artiștilor și criticilor de artă (Fig. 6).

În prima sală suntem întâmpinați de o vitrină în care sunt expuse ustensilele artistului (creioane cu mină moale, tocure, penițe, pensule, sticle de tuș, pasteluri și acuarele) care recrează masa de lucru a lui Silvan Ionescu (Fig. 7). În celelalte săli putem admira vitrine elegante în care se regăsesc, medaliile și premiile obținute de către artist, cataloage și invitații la expozițiile personale și alte obiecte care au aparținut maestrului. (Fig. 8, 9)



Fig. 7. Ustensilele lui Silvan.



Fig. 8. Ordinul Meritul Cultural, invitații și caiete de impresii de la expoziții.



Fig. 9. Vedere din expoziție – sala actorilor, lumea teatrului și a filmului.



*Autoportret*

Fig. 10. Autoportret.

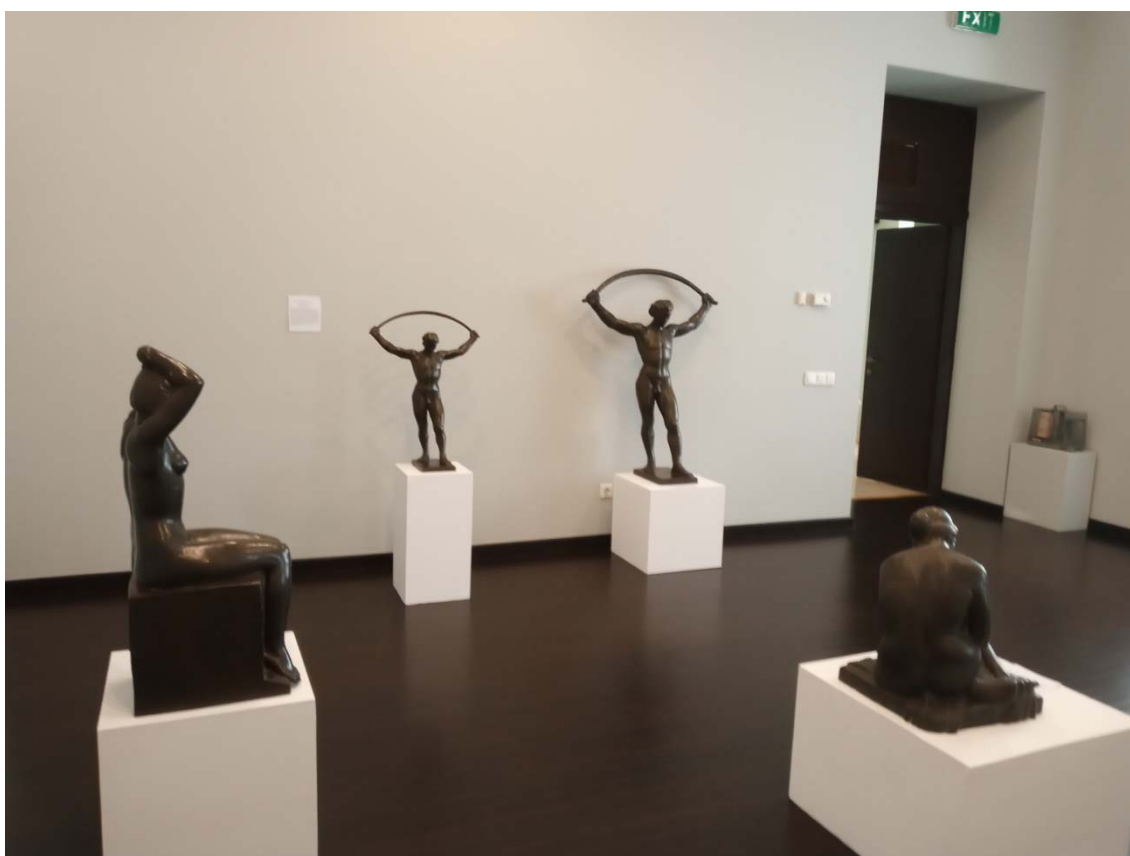
Ani de zile lucrările lui au apărut în publicațiile culturale ale secolului XX precum: *Universul literar*, *Cuvântul*, *Viața*, *Bis*, *Vremea*, *Cortina*, *Gazeta Literară* – devenită ulterior *România literară* – *Contemporanul*, *Luceafărul*, *Neuer Weg*, *Teatrul*, *Secolul XX*, *Tribuna*, *Manuscriptum* și lista poate continua.

Spre a însoți expoziția a fost publicat un volum, *SILVAN, istoric în imagini al epocii sale* (Ed. Muzeului Național Cotroceni, București, 2021, 230 p.), sub coordonarea lui Adrian-Silvan Ionescu (care semnează și studiul introductiv, după elogiosul *Cuvânt înainte* semnat de directorul muzeului, Liviu Sebastian Jicman) în care se află reproduse, în condiții grafice de excepție, toate lucrările din expoziție și acelea care nu au putut fi incluse în această panotăre. Pe lângă aceasta, între acele coperti se vor găsi o antologie critică în care au fost adunate mai toate comentariile făcute operei lui Silvan de reputați critici și cronicari de artă, o foarte utilă și detaliată cronologie, o bibliografie selectivă și – surpriză! – câteva pagini memorialistice în care artistul se confesează, peste timp, către noi, cei de azi. Nu știam că Silvan a lăsat și amintiri scrise, îl crezusem doar un observator al celorlalți pe care-i încondeia în schițele sale. Uimirea a fost cu atât mai mare cu cât mi s-a relevat un real talent de scriitor, de povestitor. Și mi-aș fi dorit să pot citi mai mult decât aceste „spicuiți” din *Amintirile unui portretist*, cum este intitulat micul capitol în care au fost adunate.

Am plecat de la expoziție mai bogată, cu o senzație de ușurătate și de libertate. Întotdeauna mi-a părut rău că nu l-am cunoscut pe artist, însă acum am avut ocazia să dau ochi în ochi cu el și să mă înclin în fața lui (Fig. 10). Am coborât dealul Muzeului Cotroceni sărind într-un picior precum un copil care tocmai s-a dat jos din carusel. Mulțumesc, Maestre!

Adela Mara

Expoziția *Oscar Han (1891–1976)*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 28 mai–12 septembrie 2021



Expoziția *Oscar Han*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București. Foto: Corina Teacă



Expoziția *Oscar Han*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București. Foto: Corina Teacă

Dorind să marcheze împlinirea a 130 de ani de la nașterea sculptorului Oscar Han, Muzeul Colecțiilor de Artă din București a organizat o generoasă expoziție de sculptură și desen cu lucrări provenind din patrimoniul propriu precum și din cel al altor muzee sau colecții private. Personalitate importantă a anilor interbelici, cronicar de artă și profesor la catedra de sculptură a Școlii de Belle Arte din București, Oscar Han și-a asociat numele cu două dintre cele mai viguroase grupări artistice ale perioadei dintre cele două războaie mondiale, *Artă română* și *Grupul celor patru*. Lucrările de sculptură prezentate în cadrul acestui eveniment, predominant bronzuri de dimensiuni mici și medii, sunt dispuse tematic urmărind, parțial consecvent, și un fir cronologic. Desenele care le acompaniază sunt relevante pentru înțelegerea procesului creator, dar și pentru reconstituirea fragmentară a ambianței sociale și afective în care operele prind viață. Cel căruia Nicolae Tonitza, prieten și compagnon în cadrul *Grupului celor patru*, îi elogia cu fraternă galanterie „viziunea amplă, simplitatea solemnă, expresia adecvată și definitivă, simțul și forța sculpturală”, este evocat în actuala expoziție atât prin piese de factură realistă, din perioada începuturilor, cât și printr-un tip de plastică cu valențe ritmice și decorative, specific perioadei interbelice.

Ansamblul exponatelor cu inegalitățile sale inerente, permite vizitatorului să aprecieze vastitatea viziunii sculpturale a artistului, spectrul preocupărilor tematice și să observe sinuozitățile stilistice care survin de-a lungul carierei. Dacă în anii din preajma Primului Război Mondial Oscar Han era intens preocupat de sculptura de gen, modelând siluete de țărani munciți și de ostași pe care îi cunoaște îndeaproape în perioada petrecută pe front, limbajul formal dar și tematica țin pasul cu direcțiile noi ale sculpturii contemporane impulsionate, indirect în cazul său, de energia sculpturii lui Antoine Bourdelle, cu punctuale recăderi în convenționalism, în special în plastica monumentală.

Capitolul portretistic al creației lui Han este destul de divers și chiar spectaculos în anumite cazuri, iar expoziția de față are meritul de a atrage atenția asupra acestui aspect. Între piesele expuse se remarcă un senzual portret al scriitoarei Claudia Millian, ce contrastează cu efigia monumentală, monolitică și conservatoare, a marelui istoric Nicolae Iorga. În mod cert, cele două tipuri de vocabular artistic sunt condiționate social, nu doar de relațiile artist-model, ci și de finalitatea obiectului de artă. În cazul impozantului bust al lui Iorga, imaginea revendică un context instituțional, în timp ce portretul doamnei Millian-Minulescu aparține spațiului privat, fiind realizat într-o notă intimistă care de altfel o definește și ca scriitoare.

Influențele simboliste, importante în sculptura românească din primele decenii ale secolului XX, se fac simțite nu doar în versiunile *Sărutului*, ci și într-un delicat *Portret de fetiță* (1911), inedit prin postură, în care

rezonează vag spiritul formelor fluide ale lui Paciurea, profesorul lui Han la Școala de Belle Arte din București. Este probabil lucrarea de debut expusă la Salonul oficial din acel an, ce fusese bine primită de critica vremii. Și tot în conjuncție cu estetica lui Paciurea, dar și cu filonul neobizantin din arta românească, poate fi interpretat acel chip emaciat, intens spiritualizat de *Crist* (1922).



Expoziția *Oscar Han*, Muzeul Colecțiilor de Artă, București. Foto: Corina Teacă

În ansamblul ei, expoziția oferă o imagine completă a preocupărilor și realizărilor lui Oscar Han. Nu foarte inspirată ni s-a părut alegerea comentariilor care însoțesc exponatele, unele de factură strict stilistică, prea puțin utile unui vizitator fără cunoștințe în domeniu care ar avea nevoie de un tip de informație contextualizat. Cu riscul unei lărgiri prea mari a câmpului discursiv, o perspectivă comparativă ar fi fost totuși în folosul discursului curatorial. Prezența aleatorie a câtorva lucrări contemporane din repertoriul unor artiști ca Frederic Storck, Dimitrie Paciurea, Dimitrie D. Mirea, Ion Jalea, Iosif Fekete, Constantin Baraschi, etc. ar fi conturat o imagine mai convingătoare a locului lui O. Han în peisajul sculpturii românești, făcând vizibilă convergența cu anumite linii evolutive din prima jumătate a secolului XX. Ansamblul de lucrări este completat de o mică dar binevenită secțiune documentară.

Corina Teacă

Expoziția *Gabriela și Ion Drăghici. Iubesc marea*, Muzeul de Artă Constanța, 7–30 mai 2021

Încă de la începuturi, sub directoratul de peste 20 de ani (1961–1984) al Floricăi Cruceru, Muzeul de Artă Constanța și-a definit ca direcție prioritară promovarea artei dedicate Dobrogei, atât prin prezența consistentă în colecția permanentă a unei remarcabile selecții de picturi aparținând artiștilor interbelici al căror nume a fost asociat cu „Școala” de la Balcic, cât și prin expoziții temporare ale artiștilor locali contemporani (dobrogeni prin naștere sau prin „adopte”). Această bună practică a politicii instituției se continuă și în prezent.

Dintre expozițiile recente, ne vom opri asupra celei deschise la Muzeul de Artă Constanța în mai 2021 și intitulată semnificativ *Iubesc marea*, a cuplului de artiști Gabriela și Ion Drăghici. La vernisajul din 7 mai

2021, în prezența celor doi artiști, au luat cuvântul prof. dr. Adrian-Silvan Ionescu, curatorul expoziției și, totodată, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, și dr. Lelia Rus-Pârvan, director interimar al muzeului.

Ion Drăghici (n. 1959, Techirghiol, jud. Constanța) a absolvit Liceul de Artă din Constanța și apoi, în 1984, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (actuala UNArte). Activitatea sa de grafician a fost recompensată, între altele, cu Marele Premiu pentru Grafică „Gheorghe Tattarescu” (1994), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România (2001) și Premiul I pentru Grafică (2002, la Municipala Artelor Plastice). Legătura sa cu marea este, evident, una organică, grație copilăriei și adolescenței petrecute în orașul natal, Techirghiol, și la Constanța, locul studiilor liceale. Pasiunea sa pentru universul marin s-a transferat în mod firesc și asupra soției sale, Gabriela Drăghici (n. 1959, Frăsinet, jud. Teleorman), absolventă a Liceului de Artă „Nicolae Tonitza” din București și, de asemenea, a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, în 1984 (secția tapiserie, clasa prof. Geta Vasiliu-Pațurecă). Năcuți în același an și absolvenți de facultate în aceeași promoție, soții Drăghici împărtășesc de multă vreme atracția pentru subiecte acvatice, inspirate de litoralul românesc și (azi) bulgăresc al Mării Negre (de la Constanța, Eforie, 2 Mai sau Balcic) sau de peisajul de la gurile Dunării (Sfântu Gheorghe). Acestei geografii, ca sursă de inspirație, i s-a adăugat cea a spațiului solar mediteranean, în urma excursiilor în Grecia, în insule din Marea Egee sau Marea Ionică (la Ammouliani, Zakynthos, Kefalonia).

Expoziția a ocupat cele patru săli dedicate expozițiilor temporare de la parterul muzeului, pe care soții Drăghici și le-au împărțit „frățește”: primele două au găzduit lucrările în acuarelă ale Gabrielei Drăghici, iar ultimele două (în ordinea parcursului expozițional), pe cele ale lui Ion Drăghici, executate preponderent în pastel (dar și în creion sau tehnică mixtă) – artiștii exprimându-se, așadar, în medii circumscrise, în mod convențional, graficii.

Gabriela Drăghici se dovedește o foarte sensibilă acuarelistă, cu un rafinat simț cromatic, capabilă să redea inefabilul. Unele dintre lucrările sale recente (2020–2021) – între care *Dantela de spumă*, *Unde călătoare*, *Unde la țarm*, *Murmur*, *Taina* – surprind întâlnirea valurilor cu țărmul. Ele par vederi aeriene, luate de sus, și, totodată, prin finețea detaliului, dau senzația de *gros-plan*. Cu o tehnică proprie, perfect stăpânită, artista reușește să filiganeze arabescurile complicate pe care le formează spuma mării, asemenea unei prețioase dantele, ce delimitează cele două registre compoziționale: cel superior, al mării (dominant ca suprafață), în nuanțe reci de albastru și verde, și cel inferior, al nisipului, în culori calde, orcu pal sau roz-sidefiu. Se resimte aici formația sa de artist tapisier, prin migala „urzelii” care pune în valoare trama compozițională. Alte lucrări – în care intervine uneori și un al treilea registru, cel al cerului – captează efectele luminii, reflexele pe luciul apei – *Ochi de lumină*, *Scânteii de smarald*, *După furtună* – sau transmit anumite stări de spirit – *Însingurare*, *Odihnă*. Alteori, dinamica apei și a luminii caligrafiate prin trasee curbe și sinusoidale se produce în jurul unor roci gri – *Unduire*, *Cântecul mării* –, evocând armonii muzicale. Speculând subtil efecte specifice acuarelei – transparența culorii (luminozitatea hârtiei care răzbate prin laviu) sau fuzionarea culorilor pe suport umed –, artista „plonjează” și în registrul subacvatic, într-o lume cu irizații multicolore, populată de scoici, alge, corali, pești, în lucrări precum *Vegetație marină*, *Grădina magică*, *Grădina de corali*, *Plante subacvatice*, executate cu spontaneitatea impusă de tehnica acuarelei, care nu permite reveniri. Raportul dintre plin și gol, prezent în anumite lucrări, o apropie de grafica orientală în tuș.

Ion Drăghici se impune în primul rând ca desenator, cu o linie viguroasă și sigură, excelând în tehnica pastelului. Lucrările sale redau efecte de ecleraj nocturn – *Lumina lunii la mare* (2021), *Noapte la mare* (2020) sau diurn – *Coastă însoțită la 2 Mai* (2020), bărci – *Barcă la mare*, *Grecia* (2014), *Bărci la Eforie* (2020), țărmuri abrupte în vederi panoramice, dar și de detaliu – *Faleză la 2 Mai* (2021) sau cochilii de melci – seria *Vraja mării* (2021). O notă particulară prezintă peisajele pe timp de furtună, extrem de dinamice prin învolburarea registrului marin care se întrepătrunde cu cerul, în contrast cu rocile „stabile” din prim-plan – *Furtună la mal* (2020), *Furtună la mare* (2021). Majoritatea peisajelor stau însă sub semnul cerului senin, în care este reluat dialogul între țărmul cu nisip și roci și apa mării – *Pietre la 2 Mai* (2019 și 2020). În câteva lucrări artistul pare preocupat de metamorfoza regnurilor, prin care apa se solidifică, iar truchiurile de copaci devin fluide – seriile *Apă împietrită* (2020) și *Copac de apă* (2020–2021). Cromatica pastelurilor sale se bazează pe contrastul cald-rece, mai ales orange-albastru, culorile având prospețimea specifică acestei tehnici. Uneori albastrul capătă chiar accente fluorescente. Pe lângă pasteluri, artistul a expus câteva schițe de călătorie în creion – două vederi panoramice ale orașului insular *Ammouliani*, *Grecia* (2016) sau silueta contorsionată a unui arbore la *Zakynthos*, *Grecia* (2017) – sau în tehnică mixtă (pastel și creion) – *Kefalonia*, *Grecia* (2017).



Fig. 1. Imagine din expoziția *Iubesc marea*, sală Gabriela Drăghici. Foto: Eduard Andrei.

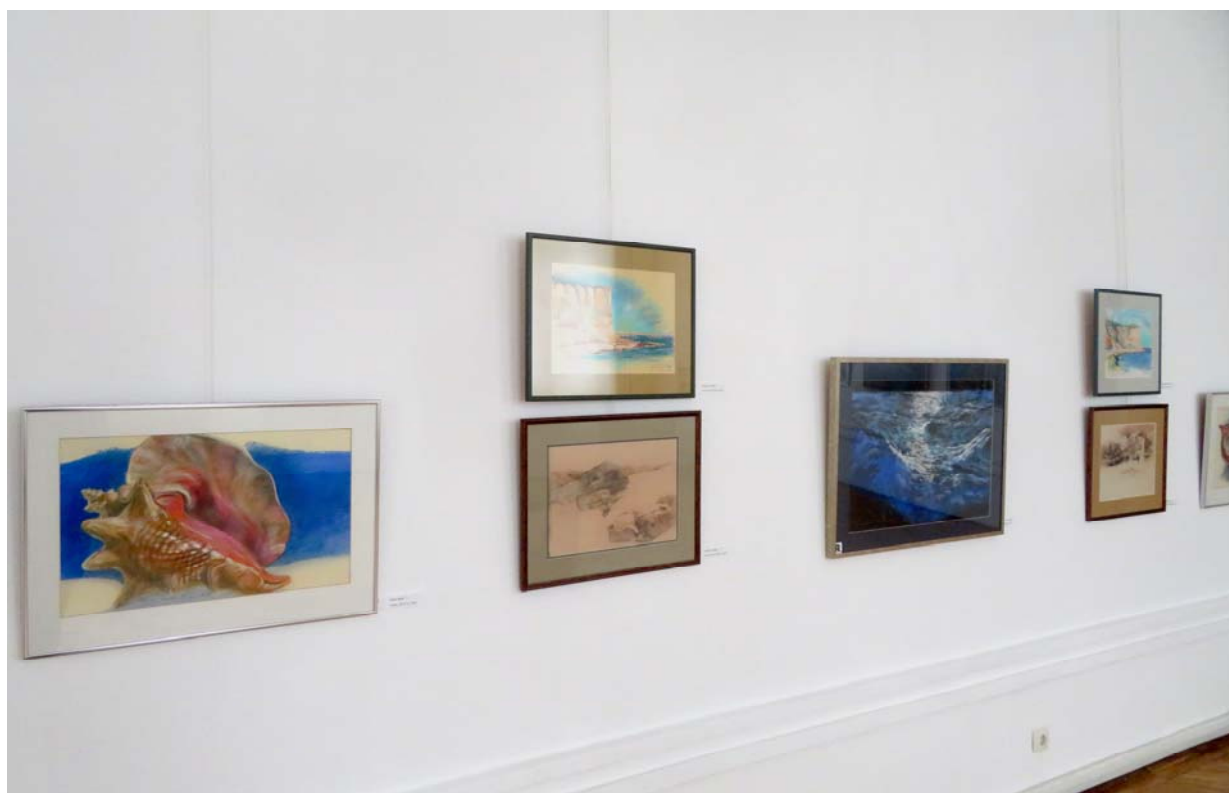


Fig. 2. Imagine din expoziția *Iubesc marea*, sală Ion Drăghici. Foto: Eduard Andrei.



Fig. 3. Gabriela Drăghici, *Plante subacvatice*, acuarelă, 2021.

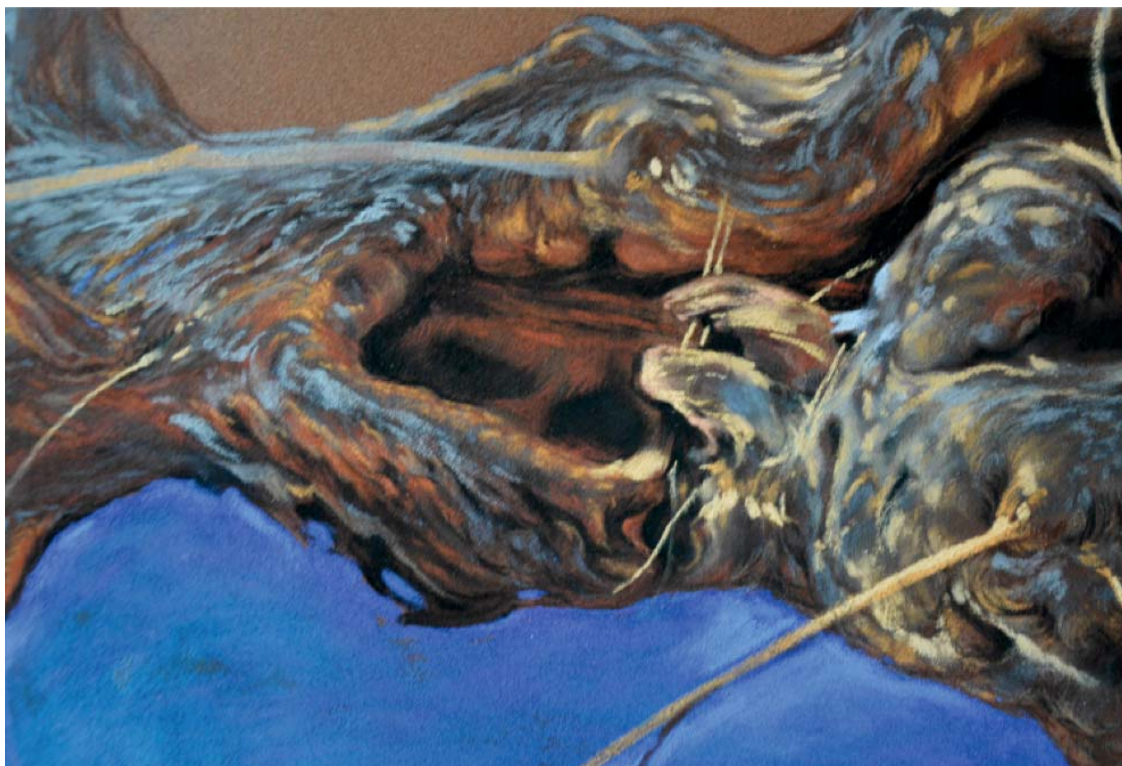


Fig. 4. Ion Drăghici, *Copac de apă II*, pastel, 2021.

După cum o mărturisește și titlul, expoziția s-a dorit o sinceră declarație de iubire, pe care soții Drăghici au adresat-o, prin intermediul liniei și culorii, mării.

Eduard Andrei

Expoziția *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc*, București, Biblioteca Academiei Române, 22 aprilie–28 mai 2021

Biblioteca Academiei Române (BAR) a organizat și găzduit, în sala „Theodor Pallady”, expoziția *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc*<sup>1</sup>, care a putut fi vizitată în perioada 22 aprilie–28 mai 2021 (Fig. 1–2). La vernisaj au luat cuvântul: acad. Răzvan Theodorescu, vicepreședinte al Academiei Române și președinte al Secției de arte, arhitectură și audiovizual, prof. univ. Mircia Dumitrescu, membru corespondent al Academiei Române, prof. ing. Nicolae Noica, director general al BAR, și Cătălina Macovei, șef al Cabinetului de stampe al BAR și curator al expoziției.

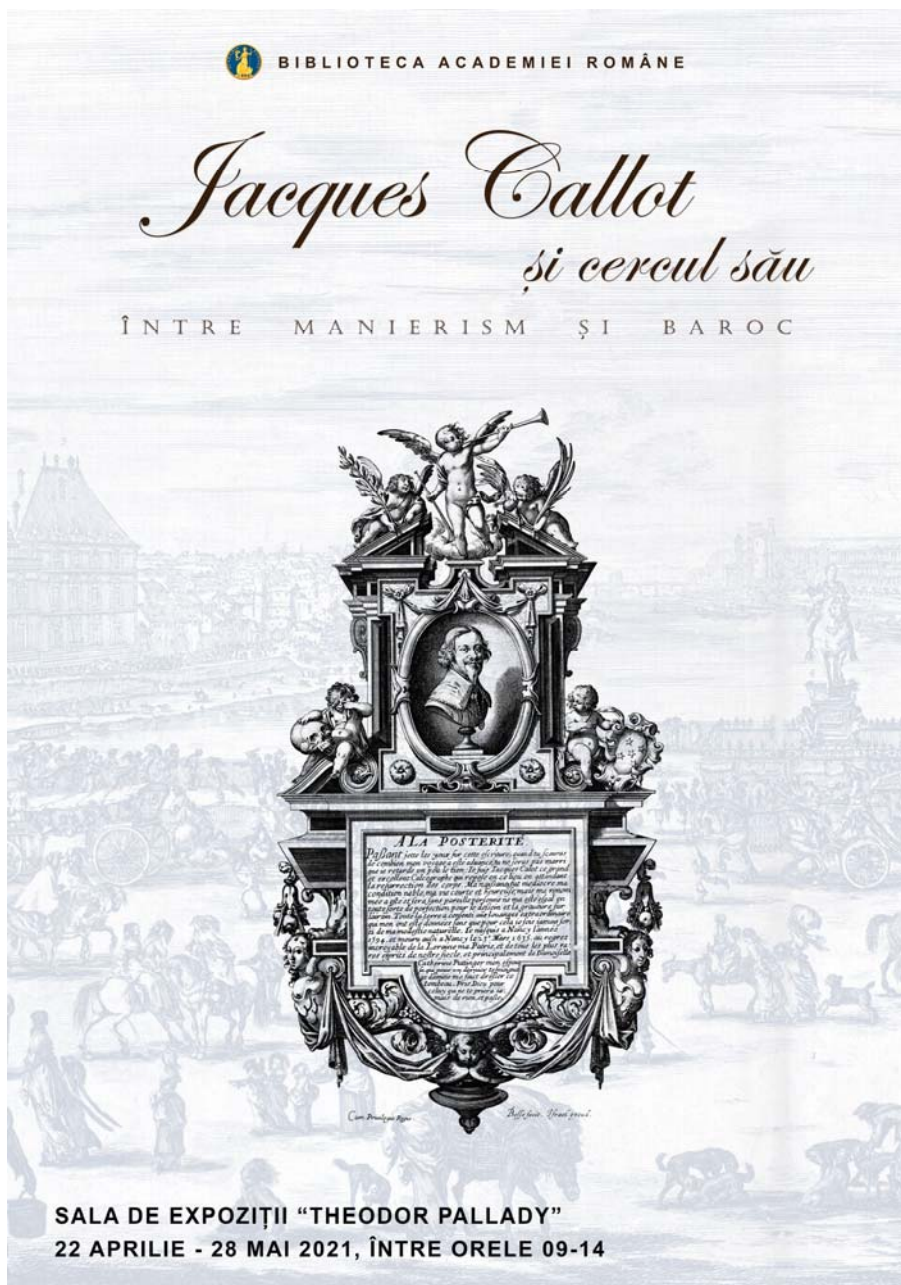


Fig. 1. Afișul expoziției, reproducând lucrarea lui Abraham Bosse, *Epitaful lui Jacques Callot*, [1635], gravură în acvaforte pe hârtie cu filigran, 240 x 140 mm, BAR inv. 11148 (cat. 130).

<sup>1</sup> Titlu ce apare pe afiș și pe coperta catalogului expoziției (vezi Fig. 1). În schimb, în comunicatul de presă transmis în data de 21 aprilie 2021 de Biroul de comunicare al Academiei Române, titlul era ușor modificat: *Jacques Callot și cercul său. De la manierism la baroc*. Vezi: <https://bibliacad.ro/expo2021JacquesCallot.html> (accesat 1 iunie 2021).



Fig. 2. Imagine din expoziția Jacques Callot și cercul său. *Între Manierism și Baroc*. Foto: Eduard Andrei.

Reunind peste 100 de gravuri din secolele XVII–XVIII, provenind din colecțiile Cabinetului de Stampe al BAR, expoziția și-a propus să redescopere anvergura operei artistului francez Jacques Callot (1592–1635), unul dintre cei mai importanți gravori și desenați europeni ai secolului al XVII-lea, care a excelat în tehnica acvaforte și a cărui influență se va resimți până în secolul al XVIII-lea. Din punct de vedere al evoluției stilurilor, expoziția acoperă o perioadă care, așa cum o indică și titlul, merge de la Manierism (ca etapă de tranziție între Renaștere și Baroc) la Barocul dominant în secolul al XVII-lea (și reverberațiile acestuia în Rococo-ul secolului al XVIII-lea).

Expoziția a fost însoțită de un consistent catalog (250 p.) realizat de Cătălina Macovei<sup>2</sup>, cuprinzând 229 de ilustrații, atât cu lucrările aflate în patrimoniul Cabinetului de Stampe al BAR (doar acestea fiind prezente în expoziție), cât și cu câteva piese din colecțiile Muzeului Național de Artă al României (MNAR), relevante pentru tematică.

Lectura catalogului este extrem de utilă pentru înțelegerea contextului socio-politic, cultural și religios în care s-a format și a lucrat Jacques Callot, contribuind substanțial la aprofundarea recepției operei.

Jacques Callot s-a născut în 1592 la Nancy, pe atunci capitala ducatului Lorenei, ca fiu al lui Jean Callot, herald (ofițer însărcinat cu anunțarea unor ceremonii) și Renée Callot (născută Bruneault). Potrivit legendei vehiculate de André Félibien (istoriograful regelui Ludovic al XIV-lea)<sup>3</sup>, la vârsta de 12 ani Callot a fugit de acasă la Florența. După stagii succesive de ucenicie în atelierelor mai multor artiști – între care, la Roma, Philippe Thomassin, care l-a învățat să lucreze în dăltiță, și, la Florența, Antonio Tempesta, cel care l-a inițiat în tainele gravurii în acvaforte – Callot a devenit artist de curte al Marelui Duce de Toscana, Cosimo al II-lea de Medici, care l-a găzduit în Palatul Uffizi și i-a adresat numeroase comenzi, care, cu timpul, i-au adus celebritatea. Printre acestea se numără: *Portretul lui Francisco de' Medici* (1614, cat. 28) (Fig. 3); *Vie de Ferdinand I<sup>er</sup> de' Medici / Viața lui Ferdinand I de' Medici* (1615–1620, cat. 29–30; ciclu la care au lucrat mai mulți artiști și pentru care Callot a executat 16 planșe); seriile *La Guerre d'Amour / Războiul amorului* (în expoziție figurează planșa *Defilarea. Intrarea cailor Asiei și Africii*, cat. 31, episod din Carnavalul de la Florența) și *La Guerre de Beauté / Războiul frumuseții* (ambele din 1616); ciclul *Caprices / Capricii* (1617, cat. 34–36), dedicat lui Lorenzo de' Medici, și *La Foire d'Impruneta / Târgul din Impruneta* (1620, cat. 42), gravură considerată capodopera perioadei florentine, datorită compoziției savant elaborate, cu peste 1000 de personaje miniaturale, eșalonate pe mai multe planuri, cu contraste puternice în prim-plan și atenuate treptat spre fundal pentru a reda perspectiva. Subiectul sărbătorii populare (târgul anual

<sup>2</sup> Cătălina Macovei, *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc*, BAR, București, 2021.

<sup>3</sup> André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (6 vol.), Ed. Sébastien Mabre-Cramoisy, Paris, 1666–1688 (republ. 1725).

ce avea loc la data de 18 octombrie în satul Impruneta, din apropierea Florenței, cu ocazia procesiunii religioase prin care se venera „Madona cu Spini” – icoană din biserica locală, despre care se credea că e făcătoare de minuni și că ar fi fost pictată chiar de evanghelistul Luca) contrabalansează ceremoniile aristocratice curtenești, elitiste, artificiale și fastuoase, care domină în creația artistului și care vor defini „spectacolul baroc”, de la divertisment la propagandă politică în slujba puterii.



Fig. 3. Jacques Callot, *Portretul lui Francisco de' Medici*, [1614], gravură în dălțiță, 215 x 150 mm, MNAR inv. 1028 (cat. 28). Foto: BAR.

A doua perioadă a creației lui Callot s-a desfășurat cu precădere la Nancy, între anii 1621, când artistul a fost nevoit să se întoarcă în orașul natal (după decesul protectorului său, Cosimo al II-lea) și 1635 (când a survenit propria-i moarte, la numai 43 de ani).

În ciuda unei vieți curmate prematur, Jacques Callot a lăsat o operă impresionantă prin calitate și cantitate (sunt cunoscute peste 1400 de gravuri ale sale), cu o influență majoră asupra artiștilor contemporani și din următoarele generații. În acest sens, expoziția a încercat să pună în evidență atât sursele care au contribuit la formația lui Callot, cât și, mai ales, rețeaua europeană de confluente și influențe generată de opera sa. Ca urmare, pe lângă lucrările lui Callot (cat. 28–129), expoziția a cuprins lucrări ale emulilor săi, între care masiv reprezentat a fost gravorul toscan Stefano della Bella (1610–1664).

Dintre lucrările lui Callot din expoziție se remarcă savurosul ciclu intitulat *Gobbi* (sau *Cocoșati*, *Pigmei*, *Pitici grotești*) (1616, cat. 75–93), inspirat de piticii cocoșati care funcționau ca bufoni la Curtea toscană, combinând grotescul cu comicul (Fig. 4). Ciclul pare să caricaturizeze defectele morale oglindite prin deformări anatomice, așa cum se va întâmpla mai târziu, în secolul al XIX-lea, în opera lui Honoré Daumier (portretele de politicieni).



Fig. 4. Jacques Callot, *Cântărețul din flajolele* (seria *Gobbi*), [1616], gravură în acvaforte, completată cu dăltiță, 62 x 86 mm, BAR inv. 32773 (cat. 90). Foto: BAR.

La fel de spectaculos, ciclul *Balli di Sfessania* / *Dansurile de Sfessania*<sup>4</sup> (cca 1622, cat. 50–73) este un adevărat „catalog” al personajelor teatrului *commedia dell’arte*, fiecare planșă având ca protagoniști, în prim-plan, câte o pereche de dansatori.

De o debordantă imaginație sunt și lucrările din ciclul *Le Combat à la barrière* / *Lupta la barieră*<sup>5</sup> (1627, cat. 95–98), realizate cu ocazia Carnavalului din 16 februarie, organizat în onoarea Ducesei de Chevreuse, iubita lui Carol al IV-lea de Lorena. Serbarea, care s-a desfășurat în piața Carrière din Nancy (ca spectacol public) și în sala Saint-Georges a palatului ducal (ca spectacol privat), i-a prilejuit lui Callot crearea unor imagini fabuloase, în care se împletesc realul și fantasticul, spiritul cavaleresc și cel carnavalesc. În expoziție au fost prezentate pagina de titlu (cat. 95) și una dintre cele 10 planșe ale ciclului, *Intrarea lui Carol al IV-lea* (cat. 98), din colecția BAR, cărora în catalog li s-au adăugat două planșe din colecția MNAR, reprezentând intrări triumfale: *Intrarea domnilor Couvonge și a domnului Chalabre* (cat. 97), cu un car alegoric în formă de dragon, demoni terestri și înaripați, și *Intrarea domnilor Vancourt, Tyllon și Marimont* (cat. 96), cu personajele reprezentate în picioare pe spatele unor monștri marini uriași (Fig. 5). Se pot decela aici, ca și în cele trei *Intermedii* (1617; *Al doilea intermediu*, cat. 32, lucrare dintr-o colecție particulară) influențe ale imaginarului fantastic din opera flamanșilor Bosch, Brueghel cel Bătrân sau Gillis Coignet.

De asemenea, rețin atenția planșele din ciclurile de gravuri care documentează două evenimente istorice, *Le Siège du fort de Saint-Martin dans l’île de Ré* / *Asediul citadelei Saint-Martin din insula Ré* (cat. 99–104) și *Le Siège de La Rochelle* / *Asediul orașului La Rochelle* (cat. 105–110), cel de-al doilea fiind o consecință a primului: după respingerea atacului britanic din insula Ré (1627), regele Franței catolice,

<sup>4</sup> *Sfessania* – denumirea malteză, preluată la Neapole, a dansului cunoscut ca *Moresca* (ce simboliza conflictul dintre mauri și creștini). Apud Cătălina Macovei, *op. cit.*, p. 37.

<sup>5</sup> *Lupta la barieră*, așa cum apare ilustrată într-una dintre planșele ciclului, este o luptă între combatanți pedestri, în costume de cavaleri, cu căști și panașe, separați de o barieră aflată în mijlocul sălii (asemenea unui fileu la terenurile de tenis), la distanță de o lance.

Ludovic al XIII-lea, ordonă asediul orașului La Rochelle, important bastion al protestantismului, unde își trimite trupele comandate de cardinalul Richelieu, conflictul finalizându-se cu capitularea orașului protestant (1628)<sup>6</sup>. Fiecare ciclu conține câte șase planșe, din care se pare că artistul a gravat doar patru, finalizate în 1631. Văzute împreună, planșele constituie un ansamblu unitar, ce surprinde prin caracterul cartografic și perspectiva plonjeantă (*à vol d'oiseau*) în care sunt redată registrul țărmului și cel marin, cu o desfășurare epică a trupelor de infanterie și, respectiv, a vaselor de luptă.



Fig. 5. Jacques Callot, *Intrarea domnilor Vancourt, Tyllon și Marimont* (seria *Le Combat à la barrière*), [1627], gravură în acvaforte, 147 x 222 mm, MNAR inv. 1022 (cat. 96). Foto: BAR.

Lucrărilor de pe pereții și panourile sălii de expoziție li s-au adăugat câteva exponate prezentate în vitrine atent amenajate: ediții bibliofile ale unor volume în care au apărut reproduse gravuri ale artiștilor selectați, „accessorizate” cu instrumente de gravură și desen (dălțițe, ace, penițe), obiecte din ambianța unui atelier (călimări de tuș sau *presse-papiers*). Într-una dintre vitrine au fost expuse și 32 (din cele 52) de cărți de joc compunând pachetul *Gioco di Geografia / Jocul Geografiei*<sup>7</sup>, ilustrate de Stefano della Bella și imprimate de Florent de Comte (acvaforte colorată de mână, cat. 159–190).

Cătălina Macovei, curatorul expoziției, a declarat: „Oprindu-ne asupra unor gravuri importante în creația artistului, am încercat să reliefăm influențele școlilor germane, flamande, olandeze, italiene și franceze, de unde Callot și-a extras seva creativă, conferind repertoriului său iconografic verva și ingeniozitatea care i-au uimit pe contemporani și nu numai”.

Secțiunea de ilustrații a catalogului nu reflectă însă cu claritate criteriul (aparent cronologic și geografic) după care se succed operele artiștilor, neexistând o demarcare între artiștii care l-au influențat pe Callot / precursori, surse de inspirație, Callot însuși și cei pe care el i-a influențat / emuli, continuatori<sup>8</sup>. Ar fi

<sup>6</sup> Cele două asedii – opunând armatele franceză și engleză și soldate cu victoria francezilor – sunt episoade din așa-zisul „Război de 30 de ani” (1618–1648, serie de conflicte armate care au divizat Europa în bătălia pentru hegemonie religioasă dintre catolicism și protestantism).

<sup>7</sup> Alături de *Jocul Mitologiei*, *Regine Renumite* și *Regii Franței*, acesta era unul dintre cele patru jocuri de cărți compuse de literatul Jean Desmarets de Saint-Sorlin, la ordinal cardinalului Mazarin, pentru a-l instrui pe Ludovic al XIV-lea copil.

<sup>8</sup> În catalog, artiștii se succed nediferențiat astfel: Hans Burgmair, Lukas Cranach cel Bătrân, Ludolph Büssinck, Friedrich Brentel, Jacob de Gheyn II, Dominicus Custos, Nicollo della Casa, Enea Vico, Franciscus Villamena, Nicolas Béatrizet, Antonio

fost poate utilă și includerea, la finalul catalogului, a unei liste a ilustrațiilor, cu datele esențiale ale lucrărilor, pentru a da cititorului o imagine de ansamblu rapidă.

Textul introductiv al catalogului (pp. 3–38), semnat de Cătălina Macovei, face o subtilă analiză a evantaiului tematic al lucrărilor artistului, prezentate în contextul epocii, și pune accentul pe Callot ca artist de curte – al ducatului toscan și al celui loren, înrudite dinastic –, autor al unei arte aulice, la granița dintre Manierismul tardiv și Barocul timpuriu; prin ciclurile de gravuri dedicate sărbătorilor și ceremoniilor de la aceste curți, opera lui Callot reflectă „universalitatea artei *spectacolului*” și se impune „prin transcenderea realului, a profanului spre sacru” (p. 3).

Ar fi meritat insistat și asupra inovațiilor tehnice pe care Callot le-a introdus în arta gravurii: folosirea vernis-ului dur, împrumutat din recuzita atelierelor lutierilor florentini (vernis care se usucă și se întărește rapid, în locul celui moale, utilizat până atunci de gravori), a dălțiței cu vârful teșit (fr. *échoppe*), precum și a procedurii „mușcăturilor multiple”, constând în introduceri succesive ale plăcii de cupru în baia de acid pentru a obține adâncimea dorită, mai mică sau mai mare, a ductului liniei, deci a încerneluirii – inovații care au fost apoi difuzate în întreaga Europă prin volumul discipolului său, Abraham Bosse (1602–1676), *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux-fortes, & des vernis durs & mols*, publicat în 1645. În catalogul expoziției se menționează, într-adevăr, dar în treacăt, că „gravurile [din ciclul *Capricii*] sunt lucrate în noul procedeu inventat de Callot, verniul dur, în care reușește să redea forme microscopice, folosindu-se, după cum se presupune, de un microscop sau o lupă galileeană” (p. 31; informație reluată succint la p. 69 și p. 78) și că Bosse a popularizat „inovațiile tehnice în acvaforte” (p. 172) ale lui Callot prin cartea sa, fără însă că acestea să fie detaliate.

Nu în ultimul rând, este de semnalat o lacună din bibliografia catalogului, anume monografia dedicată artistului de Dumitru Dancu<sup>9</sup>.

Cu toate acestea, expoziția *Jacques Callot și cercul său. Între Manierism și Baroc* și catalogul aferent reprezintă cel mai documentat și amplu demers de până în prezent din România de repunere în valoare a operei artistului.

Eduard Andrei

#### A 23-a Adunare Generală a RIHA (The International Association of Research Institutes in the History of Art), 28 octombrie 2021

Deși pentru anul 2021 fusese stabilită Viena ca loc de întâlnire a directorilor de institute de istoria artei pentru a 23-a Adunare Generală a RIHA, condițiile sanitare au făcut imposibilă îndeplinirea deciziei luată cu un an în urmă. Așa că Adunarea Generală s-a desfășurat, din nou, online. Convocarea fusese făcută pentru orele 20 ale Europei Centrale și Vestice (orele 21 în România).

Față de anul anterior când totul a decurs în cele mai bune condițiuni, anul acesta conectarea a fost foarte defectuoasă. Nu numai noi am avut probleme ci și Juana Cunha de la Lisabona și Herbert Karner de la Viena, care au reclamat, la începutul întâlnirii, prin mesaje, acest lucru. Personal nu am putut vedea pe nici unul dintre colegii prezenți: pe ecranul computerului apăreau doar icoanele cu numele lor dar nu și chipurile!

Singura parte vizibilă a ședinței a fost raportul bugetar pe anul 2020 și perspectivele anului curent, făcute de trezorerierul suedez Martin Olin. Situația financiară a fost proiectată pe ecran și am aflat că, anul anterior au fost adunați 23.000 euro din cotizațiile membrilor organizație iar anul acesta 23.500 euro. Cheltuielile de editare pentru *RIHA Journal* au consumat cel mai mult din această sumă, anume, 21.000 euro. S-a făcut, însă, economie de 1.000 euro prin faptul că adunarea generală a anului trecut nu a putut avea loc și, implicit, nu s-a organizat recepția tradițională, cu gustări și băuturi rafinate.

---

Tempesta, Alfonso Parigi, Étienne Delaune, Jacques Bellange, *Jacques Callot (subl. ns., E.A.)*, Abraham Bosse, Pierre Brebiette, Stefano della Bella (între lucrările acestui artist și cele ale următorului sunt inserate două lucrări de un gravor anonim, cat. 205–206, care nu se regăsesc însă în *Cuprins*-ul catalogului), François Chaveau, Israël Silvestre, Jean Le Pautre, Sébastien Le Clerc, Jacques Lubin, Pérelle Adam, Rembrandt Harmenszoon van Rijn (la numele franceze am adăugat diacriticele care lipseau în original).

<sup>9</sup> Dumitru Dancu, *Callot*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Alte cheltuieli inerente au fost acelea cu întreținerea paginii web, 5.000 euro pentru intervalul 2019–2021 și 200 euro costurile întreținerii contului bancar. Adunarea Generală a aprobat, prin vot deschis, raportul anual al trezorerului.

Au urmat alegerile pentru o nouă secretară pentru că, Véronique van de Kerckhof a trebuit să demisioneze deoarece instituția la care lucra ca director, *Musea en Erfgoed – Rubenianum* din Antwerpen, a fost asimilată de Casa Rubens (Rubenshuis) iar ea a devenit curator la Muzeul Mayer van den Bergh. Secretara demisionară a ținut o alocuțiune de bun-rămas, de mulțumiri aduse colaboratorilor direcți și tuturor membrilor RIHA dar și de explicare a situației sale, care nu-i mai permitea să păstreze această poziție. Pentru a prelua secretariatul a candidat Joana Cunha Leal. Santiago Alcolea, vocalul director al institutului din Barcelona, a propus, ritos, să fie aleasă doar interimar, pentru un an, până la noile alegeri de președinte ce vor avea loc în 2022. Dar adunarea a decis, cu 24 de voturi pentru, să funcționeze timp de 3 ani de acum înainte.

După a scurtă pauză, Ulrich Pfisterer de la institutul din München, care este editor al *RIHA Journal*, și-a prezentat raportul dar, din acel moment, legătura s-a întrerupt și, în pofida tuturor eforturilor de a ne reconecta, a fost imposibil să o facem. Așa că am pierdut ultima ședință cu detaliile despre recente titluri publicate în periodicul online al organizației dar și informațiile privind starea importantului proiect inițiat de Éric de Chasse de la Paris, „History of the Visual Arts in Europe” precum și finalul, cu tradiționala ciocnire a unui pahar de băutură, de bun-rămas. Ulterior, din corespondența cu fosta secretară Véronique van de Kerckhof, am aflat că următoarea întâlnire, în 2022, este programată, pentru a treia oară la Viena. Să sperăm că, măcar la anul, ne vom putea întâlni față în față!

Adrian-Silvan Ionescu

#### A 39-a ediție a Conferinței anuale Oracle la București (3–5 noiembrie 2021)

În sfârșit, a 39-a ediție a Conferinței anuale Oracle a avut loc după ce a fost amânată un an din cauza pandemiei! Chiar și această ediție, până în ultimul moment, a fost în pericol de a fi anulată însă până la urmă a avut loc la București între 3–5 noiembrie 2021, cu o participare mai restrânsă. Organizatori au fost Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, și cercetătorii Marian Țuțui și Eduard Andrei iar sala de consiliu a Academiei Române și Jockey Club Român au găzduit cele două sesiuni ale conferinței. În comparație cu edițiile anterioare, putem considera aceasta un Oracle de buzunar (a pocket size Oracle).

Oracle este o reuniune informală a specialiștilor în fotografie, a curatorilor de expoziții de fotografie și a istoricilor acestei arte. Chiar în condiții vitrege de pandemie, au luat parte și anul acesta la eveniment specialiști reputați de pe mai multe meridiane: SUA, Marea Britanie, Germania, Cehia și Grecia. Participanții străini la conferință au fost: Hans Christian Adam, istoric al fotografiei din Germania; Robin O'Dell, curator al colecțiilor de fotografii ale Muzeului de Artă din Saint Petersburg (Florida); Ami Bouhassane, codirector al Penrose Collection și al Farleys House & Gallery din Marea Britanie; Steve Yates, expert în fotografia de avangardă, fondator și curator al colecției de fotografie de la Muzeul de Artă din Santa Fe (New Mexico); William Messer, istoric american al fotografiei din Cincinnati și curator independent și expert în arta fotografică europeană; Petra Trnková-Schlosser, istoric al fotografiei și cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe din Praga; Aliki Tsirgialou, curator al colecției de fotografii a Muzeului Benaki din Atena; Graham Howe, curator, istoric al fotografiei și colecționar australian, fondator și CEO al Curatorial Assistance, Inc., o organizație de servicii muzeale specializată în expoziții itinerante cu sediul în Pasadena, California; Suzie Katz, expertă în fotografie și președintă fondatoare a PhotoWings din San Francisco. Printre specialiștii români prezenți la conferință s-au numărat, alături de organizatori, Aurelian Stroe, fotograf și arhivist, Eugen Negrea, președintele Asociației Artiștilor Fotografi din România, Adriana Dumitran, istoric al fotografiei și curator al colecțiilor speciale ale Bibliotecii Naționale, Cătălin Nicolae, arheolog la Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” și doctorand la Institutul de Istorie „N. Iorga”.



Fig. 1, 2. Imagini din Aula Academiei Române cu participanții la a 39-a ediție a ORACLE, București, 3-5 noiembrie 2021, foto A.S.I. și A. Stroe.



Fig. 3. Fotografie de grup în grădina Academiei Române (în prim plan), de la stânga la dreapta: Marian Țuțui, Eduard Andrei, Aliki Tsirgialou, Hans Christian Adam, Bill Messer, Adrian-Silvan Ionescu, Steve Yates, Ami Bouhassane, Suzie Katz, Petra Trnkova-Schlosser, Cătălin Nicolae; (în prim-plan așezați): Aurelian Stroe, Robin O'Dell, Graham Howe.



Fig. 4. Fotografie de grup în fața Jockey Club, de la stânga la dreapta, în plan secund: Eduard Andrei, Cătălin Nicolae, Suzie Katz, Adrian-Silvan Ionescu, Robin O'Dell, Steve Yates, Ami Bouhassane, Hans Christian Adam, Marian Țuțui, Adriana Dumitran, Bill Messer, Graham Howe, Petra Trnkova-Schlosser, Aliko Tsiargialou.



Fig. 5. ORACLE Book exhibition, Jockey Club, 5.11.2021, foto Silvan.

În prima zi, după tradiționala prezentare a fiecărui participant (în pofida faptului că majoritatea se cunosc bine între ei) s-au stabilit patru subiecte de discuție: scopul și viitorul Oracle, educația, digitalizarea și cercetarea. De asemenea, participanții au vorbit despre activitatea instituțiilor pe care le reprezintă, ca și despre preocupările lor personale. Cea de a doua azi a devenit chiar antrenantă. Abordând problema educației, Graham Howe a întrebat pe colegii curatori de galerii de fotografie câtă informație se poate scrie pe panourile explicative ale expozițiilor de fotografie. Textele au în general între 30–100 de cuvinte iar un vizitator poate petrece 3–5 minute în fața unui exponat. Problema este dacă în condiții de pandemie nu ar trebui făcută o schimbare în sensul scurtării timpului pe care vizitatorul îl petrece în fața unei fotografii. Steve Yates a vorbit despre suprapunerea unor funcții și expertize pe care le poate avea un specialist în fotografie mai ales în ziua de azi: curator, profesor universitar, critic, cercetător și a dat ca exemplu în acest sens pe Adrian-Silvan Ionescu. Graham Howe s-a pronunțat pentru o extindere a membrilor Oracle prin

cooptarea unor noi membri, în special mai tineri. Ami Bouhassane a observat că a coopta membri mai tineri, de pildă sub 30 de ani, ar putea fi dificil de realizat din cauza problemei finanțării participării la conferințe. Bill Messer a lansat întrebarea cum va evolua activitatea curatorială în viitor, dacă nu cumva curatorul va deveni un conservator sau un comisar de expoziție. Pe de altă parte, el a observat o criză de critici, astfel încât curatorii scriu ei înșiși studiile din cataloage. Atunci când Petra Trnková-Schlosser a opinat că poate ar fi necesar un congres academic, incluzând comunicări științifice, odată la 3 sau 5 ani, Steve Yates a precizat că nu se dorește ca această reuniune să devină birocratică, să aibă președinți, secretariat etc. La rândul său, Adrian-Silvan Ionescu a adăugat că Oracle nu este un club exclusivist și nici nu se plătește vreo cotizație. Suzie Katz a sintetizat afirmând că Oracle este o „întunire intelectuală” iar Robin O’Dell a indicat ca scopuri organizarea de expoziții și organizarea de conferințe conform opțiunii gazdei, așa cum a precizat din nou Steve Yates. Tot el a evocat constituirea Oracle, la începuturi, acum 39 de ani, ca o întrunire a specialiștilor americani în fotografie în orașul Oracle din Arizona la care firma Polaroid a plătit cheltuielile de participare, întrunire care a devenit curând internațională, dar fără susținerea financiară a firmei respective. Într-o pauză, după vechile cutume ale întâlnirii, William Messer a interpretat imnul Oracle (The Oracle Anthem), intonat pe aria „La Donna e mobile” din opera *Rigoletto* a lui Giuseppe Verdi, dar de fiecare dată cu un text adaptat locului de desfășurare. În cazul de față versurile au fost compuse, glumeț, de Adrian-Silvan Ionescu<sup>1</sup>. Ca totdeauna, a fost organizată o expoziție de carte de specialitate unde participanții și-au prezentat recente producții editoriale.

---

<sup>1</sup> ROMANIAN ORACLE ANTHEM 2021

Welcome to Oracle!  
 Welcome to Oracle,  
 It’s just a miracle  
 That we can finally meet  
 After that damned Covid...  
 In old Town Bucharest,  
 Where everyone is guest  
 To **Jariștea**, exquisite pub,  
 Where stakes and wine you will all drub,  
 For here they are quite plenty  
 You may drink glasses, twenty  
 If you are tough enough  
 And don’t care for your ass...  
 Soon we’ll travel away,  
 I’d like no one to sway  
 When entering Bran Castle  
 Where Count Dracula bustle  
 With his black and red cape -  
 He knows well that you tape! –  
 Inviting you to taste  
 A dram, for special guests,  
 Of nice, strong *palinka*,  
 Just to begin „masa”. (meal, dinner)  
 While here in Wallachia  
 And in Transylvania,  
 You have to taste, at least  
 Once, our niceties:  
*Jumări* with *mămăligă*,  
*Ciorbă* and *tochitură*,  
*Mici*, *sarmale*, *mousaka* –  
 For me? Just *zakouska*,  
 Or caviar d’aubergines  
 Which are all safe, vegan meals...  
*Ghiveci*, *iahonii* and *lipii*,  
 Not to get so slim daily!

Vivat to Oracle,  
 For its favourable,  
 To our appetite  
 And our thirst, all right!

Silvan, bard, Ossian’s great-great-great-grandson  
 May 20, 2021

Gazdele acestei a 39-a conferințe Oracle au pregătit oaspeților și un program cultural, care a inclus o vizită la cabinetul de fotografie din cadrul colecțiilor speciale ale Bibliotecii Naționale, unde au avut drept gazdă pe Adriana Dumitran, o vizită la expoziția MultiMedia de la Căminul Artei unde au fost întâmpinați chiar de către curator, Roxana Trestioreanu, cadru universitar la Universitatea Națională de Arte în Departamentul Foto-video și Imagine Computerizată, și chiar un concert la Atheneul Român susținut de Orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu” conduse de dirijorul britanic Jonathan Berman și beneficiind de concursul pianistului Daniel Ciobanu.

O parte din oaspeți a participat pe 6 și 7 noiembrie și la un program Post-Oracle organizat cu ajutorul firmei Impact Interaction SRL și directoarei acesteia, Cristina Tănăsescu, când grupul s-a deplasat cu un autobuz la Urlați la Muzeul Conacul „Bellu” unde au putut vedea între altele fotografii vechi realizate de Alexandru Bellu (1850–1921) și au vizitat apoi Casa Hagi Prodan din Ploiești, Castelul Peleş, Castelul Bran și Muzeul civilizației urbane din Brașov.

Ca organizatori suntem mândri că am putut pregăti și găzdui conferința în ciuda pandemiei și a tuturor dificultăților și restricțiilor. Ba chiar se pare că a fost vorba despre o ediție care s-a bucurat de un succes deosebit și poate nescontat în împrejurările date. Pentru a certifica acest lucru vom reda doar o singură apreciere, cea a lui Graham Howe: „Am demonstrat că dimensiunea nu contează. Aceasta a fost una dintre cele mai bune întâlniri Oracle pentru mine, datorită dimensiunii sale mai mici. Am putut avea conversații mai profunde cu fiecare dintre membrii grupului nostru și să vă cunosc pe fiecare dintre voi mult mai bine decât dacă am fi fost într-un grup de 100. Am putut avea discuții cu toții și trebuie să spun că de această dată nu a fost nimeni care să încerce să domine discuțiile, așa cum s-a întâmplat adesea în întâlnirile anterioare Oracle.”

Marian Țuțui

#### Un premiu binemeritat

În cadrul unei ceremonii speciale programată la finalul Simpozionului de istorie și civilizație bancară „Cristian Popișteanu”, ediția a XXIX-a, desfășurată la Clubul Băncii Naționale a României, pe 1 iulie 2021, au fost decernate premiile Fundației Culturale „Magazin Istoric” pentru cele mai importante contribuții în domeniul cercetării istorice publicate în anii 2019 și 2020. Între lucrările laureate s-a aflat și *Dicționarul pictorilor din România, secolul al XIX-lea* (Ed. Oscar Print, București, 2020). Acestui necesar și valoros instrument de lucru elaborat de competentul și pasionatul colectiv de cercetători ai Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din cadrul Compartimentului Arte vizuale și arhitectură modernă și contemporană – format din dr. Eduard Andrei, drd. Ioana Apostol, drd. Virginia Barbu, dr. Ramona Caramelia, dr. Olivia Nițș și dr. Corina Teacă, sub atenta coordonare a lui Adrian-Silvan Ionescu – i-a fost acordat Premiul „George Oprescu”. Premiul a constat dintr-o diplomă, o medalie din tombac, care, pe avers reproduce sigiliul domnesc al lui Mihai Viteazul (ce este, de fapt, sigla prestigioasei reviste) iar pe revers este consemnat, în exergă, textul: „Banca Națională a României; Iulie 2021 – și în mijloc – Premiul Fundației Culturale Magazin Istoric” și un modest onorariu. Dar nu acesta este important, ci faptul că eforturile noastre au fost remarcate și lucrarea a fost considerată demnă pentru laurii ce i-au fost acordați!



#### Distincții binemeritate

Domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” a fost distins cu Medalia Aniversară „Centenarul Marii Uniri”.

În decretul Nr. 1137 din 25 noiembrie 2021, publicat în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, Nr. 1129/26.XI.2021, p. 4 – document semnat de Președintele României, Klaus-Werner Iohannis și contrasemnat de primul ministru, Nicolae-Ionel Ciucă – se precizează că medalia a fost acordată „ca semn de apreciere pentru efortul depus în vederea păstrării și promovării memoriei evenimentelor și participanților la înfăptuirea unității naționale și a statului român modern, contribuind la apărarea și perpetuarea valorilor în numele cărora s-a înfăptuit Marea Unire”.



Această distincție onorează atât beneficiarul cât și institutul nostru care s-a remarcat prin contribuția sa la studierea și păstrarea tradițiilor culturale și artistice ale epocii Marii Unirii.

Comisia Națională de Heraldică de pe lângă Președintele Republicii Moldova i-a conferit domnului dr. Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, crucea „Meritul Heraldic”.



În brevetul nr. 009 emis în baza deciziei Comisiei Naționale de Heraldică nr. 268–V.01 din 1 decembrie 2020 este indicat faptul că distincția se acordă „în semn de apreciere a meritelor deosebite în elaborarea și implementarea politicilor în domeniul simbolurilor publice și contribuție substanțială la promovarea și valorificarea heraldicii naționale”.



***In honorem – Răzvan Theodorescu***, volum coordonat de Dana Jenei, Editura Oscar Print, București, 2021, 376 p., apărut sub egida ACADEMIEI ROMÂNE, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”, BUCUREȘTI, director: Adrian-Silvan Ionescu

Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române a găzduit miercuri, 19 mai 2021 un eveniment deosebit: Academia Română, prin Secția de arte, arhitectură și audiovizual a lansat volumul *In honorem – Răzvan Theodorescu*. Pentru sărbătorirea împlinirii frumoasei vârste de 80 de ani în anul 2019 de către distinsul istoric al culturii, profesor și academician, vicepreședinte al Academiei Române, președintele Secției de arte, arhitectură și audiovizual, s-a conturat un frumos proiect – un volum omagiu care a văzut lumina tiparului în primăvara acestui an.

Lucrarea a apărut în condiții grafice deosebite la Editura Oscar Print sub coordonarea dr. Dana Jenei, cercetător în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Cele 376 de pagini sunt grupate în două mari secțiuni *Laudatio* și *Studia in honorem*. Studiile sunt scrise de renumiți istorici, istorici de artă, critici, cercetători umaniști din România, Franța, Italia, SUA, Bulgaria precum și membri ai AIESEE.

Primele pagini ale amplului volum sunt dedicate unei impresionante *Tabula Gratulatoria*, unei scurte biografii și bibliografii ale academicianului Răzvan Theodorescu, actualizate la nivelul anului 2019.

Cuvintele academicianului Ioan-Aurel Pop, președintele Academiei Române, deschid secțiunea *Laudatio*, urmând academicianul Bogdan C. Simionescu, vicepreședinte al Academiei Române, acad. Sabina Ispas, directorul Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, acad. Marius Porumb, Valeriu Râpeanu, Titus Vâjeu, Adrian Guță. Cu toții aduc un elogiu Omului, Istoricului culturii, Profesorului, Intelectualului Răzvan Theodorescu și apreciază calitățile Domniei Sale precum și uriașa activitate în viața cetății.

Citez aici un fragment din *Răzvan Theodorescu – scriitor și făuritor de istorie*, textul academicianului Ioan-Aurel Pop: „Viața de istoric și de cetățean a academicianului Răzvan Theodorescu a dobândit, de câteva decenii, o asemenea relevanță încât se confundă cu viața intelectuală a României, este parte a evoluției spirituale a acestui popor, este dătătoare de ton pentru scrisul istoric românesc. Răzvan Theodorescu este, începând cu ultimul sfert al secolului XX, o emblemă a școlii istorice românești contemporane. Domnia Sa este produsul moștenirii sale biologice – Theodoresții erau așa de deștepți încât unora le venea greu să creadă că sunt români! – dar, și al unei generații de profesori ai Facultății de Istorie de la Universitatea din București, cum nu fuseseră nici înainte, pe vremea lui Iorga, și nici după, prin anii '80 ai secolului trecut.”

Partea a doua a volumului *Studia in honorem* reunește 29 de studii științifice aparținând unor cercetători, profesori universitari prestigioși din țară și străinătate, reprezentativi pentru științele umaniste – istoria artei, istorie, lingvistică, sociologie, muzicologie.

Primul studiu, *l'association internationale d'études de sud-est européen, un pont entre l'est et l'ouest de l'Europe*, semnat de Guy Burgel, specialist în geografie urbană, profesor universitar la Universitatea din Paris Nanterre, se oprește asupra activității asociației, a sesiunii din 2019 care a avut loc la București.

Vlad Bedros, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și lector la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte București, în studiul „*Provincia*” moldovenească la sfârșitul secolului al XV-lea și participarea ei la polemica anti-unionistă: dovezi ale istoriei artei evidențiază subiectul referitor la receptarea modelului cultural de tradiție bizantină în cultura și arta Moldovei de la sfârșit de secol XV, făcând în același timp paralele între ceea ce înseamnă centru-periferie, metropolă provincie. Este subliniat faptul că Moldova „această provincie artistică a interpretat amprenta bizantină într-o manieră foarte liberă și a coroborat-o cu influențe occidentale...”.

Policarp Chițulescu, arhimandrit, evidențiază în *O evanghelie din epoca lui matei basarab păstrată în Biblioteca Patriarhiei Ierusalimului. Repertoriul inedit al ilustrațiilor sale* frumusețea miniaturii,

transmiterea mesajului sacru prin vizual, importanța simbolului, al „împodobirii” literei inițială. Pentru toate acestea realizează prezentarea Evangheliei Anastasis nr.1 ca pe o operă de artă, unică.

Constantin I. Ciobanu, secretar științific al Institutului de istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române semnează studiul *O miniatură recent publicată din Codicele Impărațesc, ilustrat de letopisește, al lui Ivan cel Groaznic și imaginea asediul Constantinopolului de la Mănăstirea Moldovița* în care insistă asupra importanței ilustrației de carte în prezentarea momentelor istorice, vorbind mai ales despre unele asedii ale Constantinopolului.

Victor A. Friedman, lingvist, profesor emerit în științe umaniste la Universitatea din Chicago ne propune lucrarea *The aromanian presumptive and its place in the balkan linguistic league*.

Sunt remarcabile amplele studii aparținând lui Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Astfel, descoperim *Balurile de societate, auroră a modernizării românești*. Diplomatie și filantropie 1800–1859; autorul ne dezvăluie secretele vremurilor de demult apuse, atmosfera precum și rolul acestor petreceri în prima jumătate a secolului al XIX-lea, importanța acestora în realizarea legăturilor dintre Occident și societatea românească

Din studiul semnat de dr. Adrian Majuru, manager al Muzeului Municipiului București, *Valoarea antropologică a patrimoniului muzeistic* aflăm despre rolul major pe care l-a avut profesorul de anatomie și creatorul școlii de antropologie de la București, prof. Francisc Iosif Rainer (1874–1944) în argumentarea elementelor de evoluție morfologică, somatologică, de etologie pentru ultimii 500 sau o mie de ani, despre cercetarea antropologică.

Iulia Mesea, istoric de artă, ne propune studiul intitulat *Lumini și umbre. „Perla” Colecției Brukenthal: bărbat cu tichie albastră de Jan Van Eyck, dedicat celebrei picturi aflată în Colecția de pictură europeană Brukenthal*.

În domeniul muzical se remarcă studiul *folclor, cântec patriotic, românită* aparținând lui Marian Lupașcu, etnomuzicolog, cercetător științific la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” și secretar științific al Secției de arte, arhitectură și audiovizual a Academiei Române. Acesta analizează și evidențiază particularitățile folclorului românesc, descrie componența unui taraf prin analizarea unor lucrări de pictură, identifică instrumentele muzicale și concluzionează cu importanța „monumentului de patrimoniu cultural” care este *Hora Unirii*.

Contribuțiile științifice cuprinse în volumul omagial *In honorem – Răzvan Theodorescu* reflectă o tematică variată și analizează subiecte interesante. Totul este prezentat într-o manieră științifică, iar cele peste 150 de imagini reproduse au importanța lor, susținând prezentările astfel încât lucrările sunt interesante, atât pentru specialiști cât și pentru necunoscători. Lucrarea este un instrument indispensabil în biblioteca oricărui pasionat de artă și istorie.

Studiile autorilor acestui volum sunt, în același timp, omagii aduse operei și personalității academicianului Răzvan Theodorescu. Volumul este o imagine a pluridiversității ontologice precum și a personalității *uomo universalis* al timpurilor noastre, reprezentate de marele Profesor.

„Una dintre cele mai proeminente personalități ale culturii române, acad. Răzvan Theodorescu este doctor în istorie, expert în artă veche românească și artă medievală sud-europeană și profesor la Universitatea Națională de Arte din București. Din anul 2018, este vicepreședinte al Academiei Române, iar din 2012, președinte al Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual. A fost director al Institutului de Istoria Artei, șeful primei catedre UNESCO din România și Ministru al Culturii și Cultelor în perioada 2000–2004. Actualmente este secretar general al Asociației Internaționale de Studii Sud-Est Europene, membru al Academiei Europene de Științe, Arte și Litere și ambasador național al programului ONU „Alianța Civilizațiilor”. Doctor Honoris Causa al mai multor universități din țară, academicianul Răzvan Theodorescu a fost distins cu Premiul „Herder” al Universității din Viena și cu Ordinul Artelor și Literelor al Republicii Franceze, în grad de Cavaler și în grad de Comandor, precum și cu titlul de Mare Ofițer al Ordinului Național pentru Merit.” (*Comunicat de presă*, Biroul de comunicare al Academiei Române, 18 mai 2021 – lansarea volumului *In honorem – Răzvan Theodorescu*).

Pentru profesionalismul care îl caracterizează în tot ceea ce realizează, pentru eleganța și tactul pedagogic, pentru dragostea față de semenii însuflăți studenților, doctoranzilor săi, colaboratorilor, suntem bucuroși pentru că avem șansa și prilejul să-l omagiem, să-l cinstim cum se cuvine, să-i mulțumim pentru tot ceea ce ne oferă de când îl cunoaștem și de când ne este alături.

Luminița Gliga

ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Baluri în România modernă, 1790–1920*, Ed. Vremea, București, 2020, 268 p. + il.

Vive le Carnaval de notre Vie! – Distracția ridicată la rang de artă – așa s-ar putea sintetiza această carte.

„Jocul de-a istoria este cuceritor, copleșitor și recompensant! Nu este aceasta o viață dusă într-un perpetuu carnaval? Poftiți să o vizitați. Sau, să o citiți. Căci între aceste coperti se află rădăcinile și sămânța vieții mele din vis!” spune autorul cărții, Adrian-Silvan Ionescu, încheindu-și *Precuvântarea* (p. 13).

Anul trecut, în 2020, vedeam în centrul Bucureștiului afișe care ilustrau portretul inconfundabil al cunoscutului istoric de artă Adrian-Silvan Ionescu și în care era anunțată lansarea cărții *Baluri în România modernă 1790–1920 la Editura Vremea* (Fig. 1). Nu a fost doar un afiș și o lansare a cărții pe măsura importanței ei, ci și un dar făcut de Adrian-Silvan Ionescu nouă, celor care, până acum ne puteam doar imagina ceea ce însemna un bal sau o petrecere acum 100 sau chiar 130 de ani.

Am devorat cartea în luna august 2021, iar după o lungă și plăcută meditație, am simțit nevoia să aștern câteva emoții pe care le-am trăit intens pe parcursul lecturii.

Știu că poate părea exagerat, dar parcurgând capitol după capitol și analizând fotografiile reproduse am perceput această lucrare ca pe o enciclopedie a balurilor și petrecerilor tratată foarte serios din punct de vedere documentar. Fiind vorba de un asemenea subiect cred că și exagerările au locul lor, bine convenit, câteodată.

O numesc enciclopedie pentru că este deosebit de bine documentată atât istoric cât și iconografic. În contextul descrierii balurilor ținute de diverse personalități, acestea sunt adevărate lecții de istorie. Cartea este fundamentul unei minunate documentări transpusă pe hârtie cu talent și multă pasiune care, inevitabil, te transpun în acele vremuri și te fac parte din ele. Aș putea spune că este o carte interactivă care relaționează cu cititorul. Pe măsură ce este parcursă devii automat unul dintre invitați. Un invitat de onoare care analizează balul scenă cu scenă, trecând de la un an la altul, de la epocă la epocă simțind parcă mirosul de parfum al doamnelor, al mâncărilor rafinate și așteptând cu sufletul la gură să se dea semnalul pentru cotillonul.

Este atât de frumos scrisă și surpriza ce va face deliciul și mai mare este că lucrarea începe cu un capitol în care autorul ne descrie pasiunea sa pentru baluri și petreceri. Adrian-Silvan Ionescu, copil precoce și născut cu o maturitate a gândirii impresionantă, ne poartă în lumea copilăriei sale, în care balul devenise o tradiție de familie. Crescut și educat într-o familie frecvent prezentă la balurile de mare clasă ținute de personalități artistice și culturale, a fost susținut de părinți să își exprime creativitatea și spiritul liber organizând baluri anuale „în familie”, după anul nou. Sunt reproduse invitațiile realizate chiar de autor (Fig. 2) și fotografii care surprind momente din timpul activităților menite să distreze „invitații”, confecționate chiar de el împreună cu tatăl său. Cred că sunt momente unice care probabil au inoculat această pasiune, care totodată a rămas definitiv în inima autorului ca fiind momente unice, încărcate de dragoste și umor, alături de familie.

Cititorul este invitat să trăiască emoția alături de autor atunci când acesta descrie momentul în care a devenit celebru și și-a stabilit notorietatea câștigând premiul al II-lea la numai 10 ani cu un remarcabil costum popular gorjenesc, de schiler, purtat pe 10 ianuarie 1962, la carnavalul de la Palatul Pionierilor (Fig. 3).

Cartea este structurată pe mai multe capitole care descriu, în funcție de perioadă, obiceiurile și modele vremurilor. Parcurgând aceste capitole cititorul poate afla totul despre dansuri, vestimentație (până la cel mai mic amănunt) și manierele românilor în cei 130 de ani cuprinși de autor. Descoperim nu doar ritualul distracției, dar și identitatea și moștenirea culturală a României de atunci (care a intrat în sângele românilor și cu care ne mândrim și astăzi). Aceste petreceri nu însemnau doar niște evenimente ci și obligația de a avea o conduită impecabilă în viața de zi cu zi.

Balul a reprezentat una dintre principalele activități ale înaltei societăți europene. Erau prilejuri care aveau să le consolideze relațiile, să închege familii și câteodată chiar să creeze legături diplomatice importante. Câte prietenii diplomatice nu a legat Martha Bibescu cu ocazia balurilor fastuoase organizate la Palatul Mogoșoaia și nu numai? Cu această ocazie, conștiința mă împinge să amintesc și de regina balurilor



Fig. 1. Afiș promoțional al cărții.

din toate timpurilor, care deși nu era româncă a scris istorie în acest domeniu: marchiza Luisa Casati (1881, Milano – 1957, Londra) care și-a dedicat viața balurilor și care a cheltuit averea colosală lăsată de tatăl său doar organizând cele mai luxoase și extravagante petreceri. Sigur că a murit săracă din această cauză, însă balurile ei au susținut zeci de ani Italia din punct de vedere economic ajutând artiști, creatori de modă, bijutieri, decoratori, cofetari și restauratori, și care a dat de lucru italienilor în perioade grele.

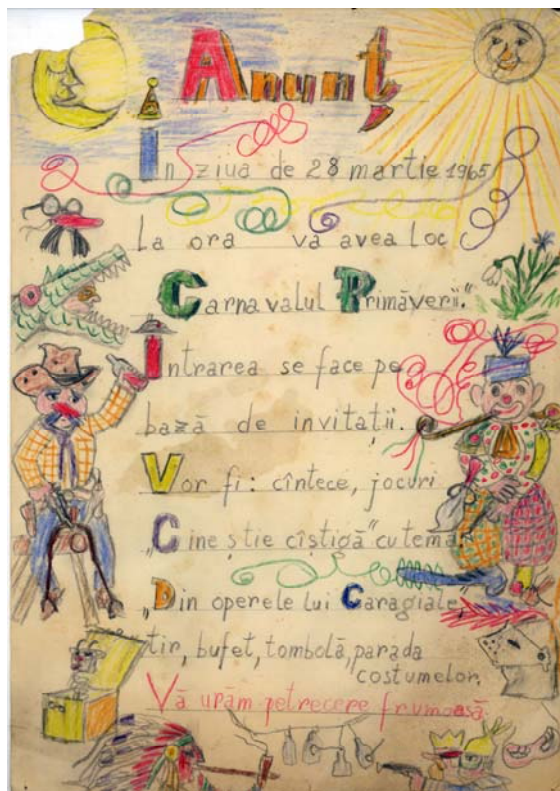


Fig. 2. Afîș de bal.



Fig. 3. Autorul la 10 ani, premiat pentru costum la un bal pionieresc.

Organizarea și prezența la baluri este asociată cu decoruri fastuoase, costume, design, care implică multă creativitate. De aceea cred că ar putea fi considerată o manifestare ce ține de ramura artistică. Aceste evenimente sunt strâns legate de domeniul estetic și creativitate artistică.

Autorul numește, în mod judicios, balul mascat (mascarada) „Instituția distracției totale” și cred că această instituție ar trebui reînființată pentru a putea ține o cronică riguroasă a petrecerilor și de ce nu, o „autoritate” care să supravegheze unele petreceri din ziua de azi pentru a respecta câteva reguli anti-kitsch și o anume etică. Însă autorul se referă la importanța cronicii de bal, la minuțioasele statistici „after party” și la cât de important era ca organizarea să fie impecabilă, pentru că o recenzie proastă pentru un organizator sau chiar participant era cel mai rău lucru care se putea întâmpla.

De la început până la sfârșit, cititorul este delectat cu povestiri (susținute de documentație istorică și fotografică) nu doar despre importanța balului ci și despre lumea spectacolului, maniere și regulile societății din acele vremuri. Am numit-o enciclopedie pentru că sunt detaliate inclusiv distinsele supeuri cu felurile de mâncare, cofetăriile, furnizorii balurilor, casele de modă, băuturile servite, inclusiv felurile de țigări care se pretau la astfel de evenimente.

Găsesc esențial capitolul dedicat lui Mișu Văcărescu care publica delicioasele lui cronici sub pseudonimul Claymoor. Sunt detaliate câteva dintre cele mai importante cronici ale sale, dar dezvăluie și amănunte *importantissime* din viața personală și filosofia acestui mare jurnalist român.

Cartea se încheie cu inedite și savuroase citate, epistole, poezii și imnuri închinare balului de-a lungul timpului scrise de cronicari, umoriști și scriitori renumiți din toată țara, de la Iorgu Caragiali și N. T. Orășanu, până la publicații cu ștaif precum „La Voix de la Roumanie” sau „Albina Românească”.

Cartea se încheie cu inedite și savuroase citate, epistole, poezii și imnuri închinare balului de-a lungul timpului scrise de cronicari, umoriști și scriitori renumiți din toată țara, de la Iorgu Caragiali și N. T. Orășanu, până la publicații cu ștaif precum „La Voix de la Roumanie” sau „Albina Românească”.

Aș vrea să scriu mai multe însă nu ar fi corect, căci aș strica surpriza și bucuria cititorului. Este o carte scrisă cu umor și pe înțelesul oricui, care se adresează atât celor din lumea artelor și istoriei (din orice domeniu), dar pe care o recomand și ca lectură în zilele în care dorim să ne delectăm și să evadăm puțin din lumea noastră cotidiană. Minunat, nu-i așa?

Vive la vie! Vive le jeu!

Adela Mara

ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Baluri în România modernă. 1790–1920*, Editura Vreimea, București, 2020, 268 p. + il.

O carte despre dans, baluri, maniere, mascarade, și alte ocupații de umplut timpul liber din secolul al XIX-lea pare o inspirație firească pentru un istoric de artă pasionat de societate și de mentalități urbane, în anul pandemiei prelungite de Covid-19 care ne-a forțat să ne confruntăm cu distanțarea fizică și izolarea socială. Adrian-Silvan Ionescu ne invită într-o călătorie în lungul și strălucitorul secol al XIX-lea dintr-un punct de plecare aparent restrâns, acela al unui subiect ce, în fapt, operează noi deschideri către „istoria mare”. Continuând și dezvoltând preocupările academice anterioare, demersul științific al acestui nou volum este însoțit de o subtilă reflectare a trecutului prin lentilele prezentului ce lasă impresia, în context, unei adieri de aer proaspăt.

După o substanțială introducere, în care autorul relevă începuturile aventurii sale spirituale de călător în timp prin intermediul artei și al obiectelor, volumul este compus din șase părți în care informația este organizată în ordine cronologică, dar și reluată contrapunctiv: de la perioada războiului ruso-otoman (1787–1791) și prezența prințului Potemkin la Iași, cel care a introdus în capitala Moldovei moda balurilor din Europa, la militarii români prizonieri în Germania (1916–1918) care puneau în scenă piesele lui Caragiale pentru a alunga plictiseala și dorul de casă. Fiecare capitol are un motto potrivit perioadei istorice delimitate, conform documentației din scrierile cronicarilor, memorialiștilor sau poezilor, fiecare fiind ilustrat cu un bogat material iconografic.



În *Precuvântare sau viața în carnaval* autorul face o introducere în subiect prin imersia în propria copilărie, începând cu primele povestiri despre baluri pe care le-a aflat de la părinții săi, continuând cu balurile costumate la care a participat ca elev sau ca student în vremurile triste și apăsătoare ale regimului comunist. Rememorând câteva momente amuzante de la petrecerile de acasă cu marionete și animale de pluș, descriind câteva jucării remarcabile precum masca lui Napoleon, decupată și pictată de tatăl său, distinsul portretist și caricaturist Silvan, sau Balurile Bobocilor organizate de Uniunea Arhitecților Români, autorul translează, treptat, de la jocul inocent al copilului către atitudinea *iocari serio* a viitorului specialist.

Ca muzeograf angajat la Muzeul Municipiului București, în anii 1980, a organizat mai multe expoziții și parade de costume istorice, aceasta fiind „momentul astral al reîntâlnirii mele cu bogatul veac al XIX-lea și al orientării definitive a carierei mele către studiul societății urbane românești sub toate aspectele ei dar, cu precădere, al artei plastice, al celei fotografice și vestimentare”<sup>1</sup>. Interesul pentru fotografie și costum, haine civile și militare<sup>2</sup>, s-a extins cu timpul către pasiunea de colecționar ce l-a condus, mai târziu, la înființarea primului grup de reconstituire istorică din România<sup>3</sup>. Cu spiritul unui „jucător” sau „actor” al istoriei, Adrian-Silvan Ionescu ne propune (din recluziunea unui „lazaret”) lectura unei captivante cărți ce conține, așa cum mărturisește, „rădăcinile și sămânța vieții mele din vis”<sup>4</sup>.



Franz Mandy, Pr. Maria Princesse Lontaine,  
Bal la Palatul Cotroceni, 1896, BAR

Primul capitol cuprinde perioada dintre ultima decadă a secolului al XVIII-lea când voga balurilor ajunge în Moldova odată cu ofițerii din armata Imperiului Rus, și anul Unirii Principatelor Române, 1859, perioadă caracterizată de un amestec explicabil de limbaje și vestimentații orientale (fanariote) și vestice (franceze), asocieri bizare și exotice ale unor tendințe vetuste și contemporane. După cum subliniază autorul, balurile costumate, mascate sau de caritate au contribuit la reînnoirea vieții sociale și economice, având un efect civilizator: „Pe lângă dansurile și toaletele la modă, aceste petreceri au rafinat gusturile locale, au cizelat manierele și au impus rigoarea de prezentare într-un cadru exclusivist. La nivelul elitelor politice, balurile au contribuit la deprinderea acestora cu diplomația (și obediența!) față de reprezentanții marilor puteri și le-a exersat în practicarea actelor filantropice menite a-i face plăcuți (dacă nu neapărat iubiți) de clasele de jos, beneficiare ale fondurilor adunate din distracția celor aleși”<sup>5</sup>.

Capitolul intitulat *Mascarada – o instituție a distracției totale* aduce în discuție înmulțirea petrecerilor dansante după 1859, cu precădere balurile mascate, cele mai gustate divertismente datorită libertății oferite participanților care puteau aborda o paletă largă de travestiri, distracții ce încurajau comportamentele amuzante, frivole, uneori haotice sau chiar răutăcioase. Sunt descrise costume, locații, tipuri de dansuri și evenimente particulare care au atras atenția presei în mod special, subliniind frenetica activitate a artizanilor, pictorilor, muzicienilor, croitorilor și cofetarilor în timpul perioadei carnavalurilor. Capitolul îl anticipează firesc pe următorul, *Cronica mondenă/ Cronică de bal*, în care se

<sup>1</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document. Artă documentaristă în România secolului al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 1990; Idem, *Balurile din secolul al XIX-lea*, Fundația Culturală „D’ale Bucureștilor”, București, 1997; Id., *Un spectacol de istorie vie – parada de modă veche*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor”, nr. 8, 1987; *Un secol de modă românească*, în „Arta”, nr. 12, 1988; *Moda românească 1790–1850. Între Stambul și Paris*, Ed. Maiko, București, 2001; *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006; *Căsătorii, divorțuri și aventuri galante în ținuturile românești în vremuri de tranziție (1800–1859)*, în Irina Gavrila (coord.), *Celălalt autentic. Lumea românească în literatura de călătorie (1800–1850)*, Ed. Oscar Print, București, 2010; *Le portrait d’enfants – entre statut social et art photographique*, în *RRHA*, tome 52, 2015.

<sup>2</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă. 1790–1920*, Ed. Vreamea, București, 2020, p. 10.

<sup>3</sup> Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, Ed. Oscar Print, București, 2016.

<sup>4</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă...*, p. 13.

<sup>5</sup> Idem, *op.cit.*, p. 63.

analizează scrierile unor binecunoscuți publiciști din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Ulysse de Marsillac, Claymoor (Mișu Văcărescu), Constantin Bacalbașa, Constanța Dunca, și ale căror portrete sunt îmbogățite cu noi amănunte din documente inedite până acum.

În capitolul *Inspirația istorică și etnografică a toaletelor* se aduce în discuție moda costumului popular românesc purtat cu diferite ocazii, nu numai la balurile tematice, ale cărei promotoare erau soțiile celor aflați la conducere, de la Marițica Bibescu la Elena Cuza și apoi Elisabeta de Wied, modă adoptată progresiv de înalta societate. Inspirația de origine istorică a costumelor fanteziste este analizată în ansamblul unor diverse tipuri de baluri, de la cele de curte, la cele mascate, unde tematica include mai ales copii deghizați în mici generali romani, prinți și marchizi din secolele XV–XVIII, războinici, surugii, ofițeri de tot soiul, autohtoni sau străini<sup>6</sup>.



Balurile la Curtea regală sunt descrise ca evenimente marcante ale societății, caracterizate prin abundență și sobrietate totodată, ocazia ideală pentru doamne de a-și etala cele mai luxoase rochii și scumpe bijuterii, iar pentru domni de a stabili relații politice: „Departate de a fi simple petreceri mondene, Balurile Curții în vremea domniei regelui Carol I ofereau imaginea cea mai veridică a mișcării politice interne și internaționale a momentului, favorurile și dizgrațiile în care se aflau unii dintre participanți, generozitatea ori cupiditatea gazdei, dispoziția sau indispoziția acesteia. Într-un cuvânt, apelând la titlul uneia dintre schițele lui I.L. Caragiale, atentul observator al timpurilor în care trăia: *politică și delicatețe!*”<sup>7</sup>.

Volumul este bogat ilustrat cu reproduceri de litografii sau fotografii aflate în importante colecții, ca aceea a Bibliotecii Academiei Române, marea majoritate a lor făcând parte din colecția personală a autorului, ce cuprinde imagini realizate de Carol Popp de Szathmari, Franz Mandy, Franz Duschek, Nestor Heck, Ludwig Angerer, Fridolin Hess și alții.

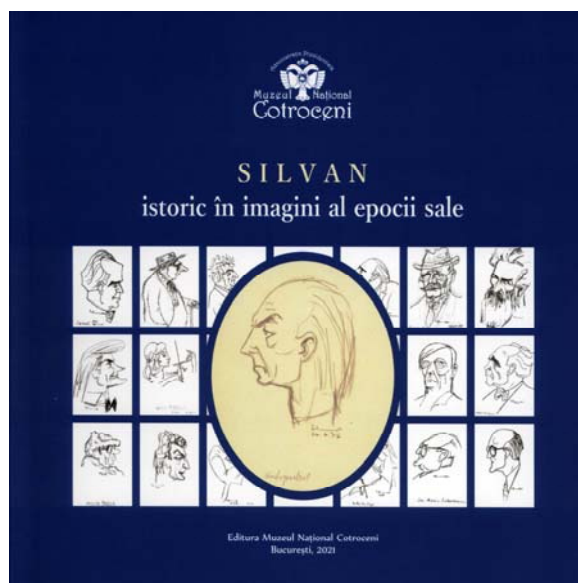
*Baluri în România modernă. 1790–1920* este o sinteză a celor mai recente cercetări în domeniul istoriei artei și societății românești din secolul al XIX-lea, o contribuție ce oferă o profuzie de informații și inspirație pentru noi perspective și investigații, un studiu riguros și, în același timp, o lectură agreabilă.

Virginia Barbu

ADRIAN-SILVAN IONESCU (coord.), *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, Ed. Muzeul Național Cotroceni, București, 2021, 230 p. + il.

Numele maestrului Silvan Ionescu (1909–1999) era o prezență constantă în periodicele culturale din anii 1960–1980. Semnătura sa inconfundabilă, elegantă, lungă, întinsă sub portretul ce-l identifica drept autor, o întâlneai adesea. Era vremea când în presă erau reproduse ilustrații de artist, desene, vignete, picturi ce înfrumusețau pagina. Iar chipurile de oameni importanți pentru cultura, muzica, plastica, literatura, teatrul, opera sau sportul momentului erau creionate de graficieni de talent. Neagu Rădulescu, Clenciu, Anestin sunt doar câteva nume.

Între ele Silvan se evidențiază prin linia sa fină, modulată, și prin preferința pentru chipurile actorilor și scriitorilor noștri. Le vedeam în *Contemporanul*, *Gazeta Literară*, *Luceafărul*, *Teatrul*, *Neuer Weg*, *Amfiteatrul*, *Secolul 20* și chiar în periodicele din provincie, care mai ajungeau în Capitală, *Argeș*, *Ateneu*, *Cronica*, *Steaua*, *Ramuri*, *Tribuna*.



<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 166.

Fiul artistului a donat Muzeului Național Cotroceni o suită de lucrări reprezentative pentru opera grafică a tatălui. Din generoasa selecție făcută a fost constituită expoziția intitulată *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, ce a fost deschisă în spațiile medievale ale Palatului Cotroceni (cuhnia) între 29 octombrie și 4 decembrie 2021. Pentru a însoți această expoziție a fost tipărit un volum cu același titlu. Acesta nu este tocmai un catalog, deși cuprinde întreaga suită a operelor donate, cu fișele lor. Nu este un catalog pentru că este o lucrare mai amplă, cu studiu introductiv semnat de coordonator, cu un cuvânt înainte sub semnătura directorului general, Liviu Sebastian Jicman – care elogiază gestul donatorului și-l prezintă ca pe un vechi și statornic prieten al muzeului – și *Un mic omagiu pentru un mare portretist* de Anastasia Stoiciu. La acestea se adaugă câteva extrase din amintirile inedite ale artistului, o antologie critică – în care se găsesc cronici plastice scrise de importanți critici de artă ai secolului XX: Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Horia Horșia, Virgil Mocanu, Vasile Drăguț, Dan Grigorescu, Octavian Barbosa, Tudor Octavian, M. N. Rusu, Marina Preutu, Cristina Angelescu, Victoria Anghelescu, François Pamfil și Aurelia Mocanu. Tot în acest segment al volumului sunt inserate și două interviuri ce i-au fost luate artistului pentru periodical *Cotidianul*, de Georgeta Pop. O cronologie foarte detaliată, adusă până la zi, și o bibliografie selectivă completează volumul.

Pe lângă bogata ilustrație cu lucrările lui Silvan, care acoperă 134 pagini din economia volumului, în ultimele pagini a fost plasată o selecție de fotografii ale artistului, de la vârsta cea mai fragedă până la senectute, când a împlinit 90 de ani și a fost serbat de U.A.P. aducându-i-se un coș cu flori. Poate fi văzută acolo figura naivă a băiețelului de un an, îmbrăcat în rochiță și urcat pe un scaun, alături de mamă și de fratele mai mare, la moșia bătrânească de la Dobrun, județul Romanați pe atunci, acum Olt. Apoi elevul de liceu, la Ploiești, care a debutat cu caricaturi în revista satirică a lui Ionel Fernic, *Să nu te superi că te-njur*; apoi studentul la Politehnica din Berlin și audientul la cursurile Academiei de Arte din același oraș; apoi elevul sergent din timpul ultimului război și cursantul Școlii de Film a lui Jean Georgescu, marele nostru regizor. După care se întâlnesc imagini-document din expozițiile sale de la Galeria Simeza, îmbrățișat de poetul boem Tudor George-Ahoe sau de la vernisajul ultimei sale apariții pe simeză, în 1980, la Galeriile de Artă ale Municipiului București (GAMB), alături de Răzvan Theodorescu, în timp ce-și rostea alocuțiunea. În alte fotografii îl vedem pe maestru la lucru, fie la birou, fie în pat, cu o planșetă pe genunchi, așa cum îi plăcea să-și creioneze modelele. Aceasta pentru că nu a avut niciodată un atelier, ca alți colegi plasticieni. Sunt și imagini postume, ocazionate de vernisajul retrospectivei din 2006 de la Galeria Artis, cu Dan Hăulică rostind cuvântul de deschidere și cu afișele aceluia eveniment.

Așa l-am cunoscut și eu, în intimitate, și i-am făcut mai multe fotografii. Am fost onorat cu prietenia Maestrului căruia îi făcea plăcere să converseze cu mine despre situația socială și politică din țară și din lume. Era un om comunicativ și glumeț. Mi-a schițat și mie câteva portrete în timp ce discutam, căci, deși atent la firul dialogului, mâna nu avea astâmpăr și purta creionul pe filele aflate la îndemână.

Câteva invitații la expozițiile avute în 1968, 1972, 1976 și 1980, două cărți de vizită și premiul obținut la Salonul Umorului de la Tulcea, din 1985, unde este numit „Doctor Humoris Causa”, încheie volumul. Nici nu se putea un final mai potrivit decât această plăcuță de marmură albă pe care stă scris, cu litere de aur, titlul acesta, dat în derâdere pentru a coincide cu tematica hilară a evenimentului.

Portretele reproduse în volum – care îl transformă și într-un album de mare valoare și interes – sunt grupate în funcție de specialitatea modelului: scriitori (cei mai mulți, din care se poate trage concluzia că artistul avea o slăbiciune pentru ei), artiști plastici, muzicieni și actori. În unele cazuri se întâlnesc mai multe portrete, sau mai multe variante ale chipului aceluiași model. Folosesc termenul de „model” pentru că artistul lucra totdeauna după natură, nu-i plăcea să folosească fotografiile celui pe care trebuia să-l schițeze și pe care, adesea, redacțiile revistelor la care colabora i le trimiteau, pentru a economisi timp și a eluda o întâlnire dintre portretist și cel ce trebuia portretizat care putea fi timid sau emotiv la o ședință de poză. Acest detaliu este dat în studiul introductiv semnat de fiul artistului (p. 21). De aceea portretele sale par atât de vii, de elocvente către privitor. Șerban Cioculescu apare în 4 ipostaze, executat la date diferite (p. 82–93). Într-una, marele critic literar și respectatul director al Bibliotecii Academiei Române este surprins în plină disertație, schițând un rânet cinic și ridicând, interogativ, degetul. Un alt instantaneu îl surprinde la senectute, cu barbă și o privire întrebătoare, trimisă parcă din altă lume. George Călinescu apare retoric, cu o mână ridicată, ca oratorii din Agora (p. 77). Arghezi te străpunge cu ochii săi sfredelitori chiar dacă are în mână o sapă și se pregătește să plivească grădina de la Mărțișor. Bacovia este epuizat, copleșit de viață și de angoasele sau nervii săi de primăvară sau din întregul an. Cele două portrete amintite sunt și unele dintre puținele pe care

este aplicată și culoare (acuarelă sau guașă). Bacovia este plumburiu și violet, Arghezi este lucrat în acorduri primăvăratice, de galben, albastru și verde. Un alt chip colorat în tonuri calde este unul dintre cele 4 ale lui Liviu Rebreanu. Sadoveanu este prezentat încântat de persoana sa, sigur pe sine, cu mâinile în buzunare și capul dat pe spate, cu mândrie și aroganță (p. 111) sau preocupat de jocul de șah or agil ca o pasăre de pradă, cu nasul său vulturesc și privirea rece, necruțătoare de sub sprâncenele încruntate (p. 110). Mateiu Caragiale, suficient și distant, apare obosit și plictisit în cele trei schițe ale lui Silvan (p. 72–73).

Portretele lui Silvan trebuie citite, uneori, și în cheie anecdotică atunci când sunt cunoscute detaliile legate de amicitiiile sau inamiciițiile dintre anumite personalități ale condeiului. La Café de la Paix se derulau zilnic mici drame pe care artistul le suprindea și le consemna. Așa era dușmănia profundă dintre Alexandru Cazaban și Alexandru Stamatiad, desenați stând la mese spate în spate, dar spionându-se cu coada ochiului (p. 80). Sau o imagine aproape identică, în care protagoniști sunt Mihail Sorbul și, din nou, arțăgosul Alexandru Cazaban, la Capșa, în 1937.

Sunt portrete paginate în așa fel încât să se creeze un dialog alert între ele. Acela dintre poeții Mircea Micu și Tudor George (Aho) este relevant pentru că amândoi erau mari amatori de băutură și adesea împărțeau masa la Casa Scriitorilor, dar se mai luau și la harță (p. 94).

Unele imagini dau impresia de animație. Așa este cazul cu Marin Sorescu mâncând ciorbă și picurându-i un strop din lingura dusă spre gură (p. 113) sau mersul aceluiași, cu picioarele crăcănate și vârfurile pantofilor în afară, ca suferinzii de platfus (p. 82). Sau agitația și elocvența lui Petru Comarnescu surprinsă în mișcările sale teatrale, la o conferință (p. 129). Cel mai bine sunt surprinse gesturile elegante ale dirijorilor: Sir John Barbirolli are o multiplicare a degetelor de la mâna stângă pentru a evoca comandarea unui vibrato din partea orchestrei (p. 144) sau George Georgescu impunând un lento (p. 148) sau un largo, la Ghenadi Rojdestvenski (p. 147) sau Lorin Maazel cu un fortissimo (p. 151). Și la alți muzicieni este sugerată viteza interpretării – mișcarea arcușului la Ion Voicu (p. 156–157), David Oistrach și Yehudi Menuhin (p. 153) sau pasionala aplecare asupra clapelor la Sviatoslav Richter (p. 154) și Arthur Rubinstein (p. 155).

Putem găsi anumite personalități sub alt chip decât acela obștește cunoscut, fapt ce dă valoare de document acelor imagini. Așa este cazul cu Amza Pellea fără mustață, într-un portret datat 1962, când actorul se afla la începuturile carierei, înainte de a fi bărbosul Mihai Viteazul sau Decebal pentru marele ecran sau Nea Mărin pentru micul ecran. Silvan l-a surprins în toate aceste ipostaze (p. 174–175). La fel, un Ion Frunzetti, necunoscut marelui public în tinerețe, cu mustăcioară, când bătea la ușile redacțiilor, ca poet și, apoi, la maturitate, ca intransigentul profesor universitar și omnipotentul critic de artă (p. 127).

Acest aranjament inspirat al lucrărilor se datorează Oanei Răitaru care a asigurat grafica de calitate a acestui volum.

O contribuție importantă la cunoașterea, în profunzime, a artistului o constituie cele câteva pagini de mărturisiri care văd pentru prima dată lumina tiparului în acest volum. De acolo se poate afla cum lucra și cum înțelegea el portretul. Mi se pare necesar să fie date aici câteva citate care lămuresc genul de portret pe care l-a practicat Silvan. El spunea într-o notiță din 28 martie 1998: „Personal am considerat că nu are rost să «fotografiez» prin linie chipul unui personaj, unui model, care seamănă cu realitatea – gen numit «portret» – sau, în unele cazuri, să exagerez nasul, sau ochii, sau gura, numind în felul acesta *caricatura*.

Avem portrete prin cuvinte, prin propoziții și fraze, în literatură – cu alte cuvinte o *descriere*. Eu am încercat această descriere să o fac prin linii. Dar ce faci cu psihologia modelului? Nu trebuie să arăți și impresiile pe care ți le lasă opera, creația lui? Am considerat că doi autori cu opere complet diferite nu trebuie să-i desenez cu aceeași linie ci trebuie să le arăți chipul astfel ca privitorul chipului să simtă ceva din impresia ce ți-o lasă lectura operei acestuia. Am căutat să nu neglijez caracteristica psihologică și impresia pe care ți-o lasă literatura respectivului desenat, să marchez personalitatea prin prezentare analitică. Ce este rău iese la suprafață mai devreme sau cu întârziere”. O altă destăinuire, datată 6 noiembrie 1984, are valențe de panseu: „La desenele mele nu se râde. Cel mult dau de gândit. Se adresează judecății, de ce le-am făcut așa”. În același capitol se găsesc amintiri despre întâlnirile cu Principesa Ileana, la Berlin, și o vizită la George Bacovia.

Volumul *SILVAN – istoric în imagini al epocii sale*, editat foarte elegant de Muzeul Național Cotroceni, este o publicație necesară pentru cunoașterea operei și biografiei unui mare portretist din secolul XX.

Aurelian Stroe



Fig. 1. Coperta volumului.

Bogdan Iorga, artist vizual, fost gazetar cu un condei alert, om spiritual și de gust, pasionat de experimentarea vieții militare de altădată prin participarea la reconstituiri istorice de proporții pe tot întinsul Europei, a decis să dedice un album epocii glorioase a Marelui Napoleon. Prin acest nou volum el continuă un proiect ce l-a început cu ani în urmă și s-a materializat în albumul *Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI* (Ed. Institutul Cultural Român, București, 2018 – vezi recenzia noastră în SCIA, A.P., Serie nouă, tom 8/2018, p. 243–244) transformat, ulterior, într-o teză de doctorat vocațional la Universitatea Națională de Arte București – parcurgând, astfel, un traseu invers, atipic, de la o operă preexistentă la o dizertație academică.

Cititorul care poate ar fi atras de titlu sperând că va găsi informații total inedite despre o participare românească la campaniile napoleoniene va fi dezamăgit: în armata republicană sau în cea imperială nu au existat unități valahe cum nu exista nici fotografia în acele vremuri de la începutul secolului al XIX-lea. Autorul se referă doar la

spectacolele de reconstituire a acelor vremuri, înscenate de diverși pasionați ai istoriei – printre care și conaționalii săi din Asociația „6 Dorobanți” – care îmbracă uniforma de fusilier, grenadier, sapeur, cuirasier, husar sau dragon și trăiesc, pentru câteva zile, ca în urmă cu 200 de ani.

Iorga savurează acele experiențe căpătate pe câmpul de luptă și în campament, în bubuit de tun și miros de pucioasă sau în câtec lin și poveste voioasă zisă la foc de tabără, cu un blid de fiertură și o stacană cu vin dinainte. El retrăiește epoca, o simte, se contopește cu ea, se scufundă în istorie și iese reînviat, refăcut, ca un erou din vechile legende germane din „Inelul nibelungului”.

Iorga nu este unicul „reporter” al înclășărilor acelei epoci romantice, deschizătoare a unui secol al fărâmițării sociale și al renașterii naționale pentru multe popoare (italieni, germani, români). Mulți alți fotografi s-au dedicat temei, au luat portrete sau și-au încercat puterile în compoziții mai complicate, cu mișcări de trupe și bătălii crâncene. Fie înnobilând articole de specialitate, fie volume monografice, chipul combatantului din intervalul 1792–1815 este restituit, somatic și psihic, prin trăsăturile reînscenatorilor contemporani. După cinci ani de lucru, de vizite anuale la reconstituirea bătăliei de la Waterloo începând cu anul 2009, fotografii britanice Sam Faulkner a realizat un amplu portofoliu de portrete adunate sub genericul *Unseen Waterloo: The Conflict Revisited*, de la Napoleon reîncarnat de Mark Schneider, la ultimul grenadier sau toboșar al Marii Armate, cu care a organizat expoziții – ca aceea din 2015, aniversarea de 200 de ani a marii confruntări armate, de la Somerset House, reședința din Londra a lui Wellington – sau a editat elegantul album omonim<sup>1</sup> și a ilustrat diverse publicații<sup>2</sup>. Pentru pasionații epocii napoleoniene au fost publicate ediții speciale în seria „Re-enactment”, precum aceea dedicată reînscenării bicentenare de la Austerlitz din 2005<sup>3</sup> sau în seria „Europa Militaria” scoasă de editura britanică Crowood<sup>4</sup>. Un alt fotograf de

<sup>1</sup> Sam Faulkner, Nicholas Foulkes, Satish Padiyar, *Unseen Waterloo: The Conflict Revisited*, Impress, Exeter, 2015

<sup>2</sup> Frédéric Granier et Sam Faulkner, *Dans la peau d'un soldat de l'Empire*, în „Geo Histoire” No. 21/Juin-Juillet 2015, p. 60–65; Sam Faulkner, *History Reloaded*, în „The Telegraph Magazine”, 23 July 2015, p. 19–32.

<sup>3</sup> Miguel Angel Martin Mas, Manuel Santiago Arenas, Ronald Brighouse, *Austerlitz, 1805. The Battle of the Three Emperors*, Re-enactment Series Andrea Press, Madrid, 2006.

<sup>4</sup> Torsten Verhulsdonk, Carl Schulze, *German Napoleonic Armies Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 9, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1996; Stephen E. Maughan, *Napoleon's Line Cavalry Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 10, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1997; *Idem*, *Napoleon's Line*

artă, Christian Buffa (n. 1965) a executat, în intervalul 2008–2010, o suită de fotografii de reconstituire napoleoniană, toate luate noaptea, cu savante efecte de ecleraj ce puneau în valoare strălucirea fireturilor, eghileților și nasturilor, luciul metalic al muschetelor și baionetelor, sau ochii modelelor, privirile concentrate, sigure, încruntate, speriate, îngrozite în timpul încleștării corp la corp. O selecție sub genericul *Reconstitutions. Instantanés napoléoniens*, a fost expusă, în 2012, la Palatul Fesch, importantul muzeu de artă din Ajaccio, amenajat în fastuoasa reședință a cardinalului Fesch, unchiul lui Napoleon. Între chipurile expuse l-am recunoscut pe Mark Schneider – interpretul împăratului – precum și câțiva superiori și camarazi de arme de la întâlnirile anuale: căpitanul Kamil Madera, Jakoub Samek, Ringo. O compoziție spectaculoasă fusese regizată, tot noaptea, în fața monumentului lui Napoleon din Place d’Austerlitz: militarii se aliniaseră pe două rânduri de-o parte și de alta a aleii ce urca, în pantă ușoară, spre soclul în trepte al statuiei. Toți aveau torțe iar efectul flăcărilor pâlpâitoare era sublim!

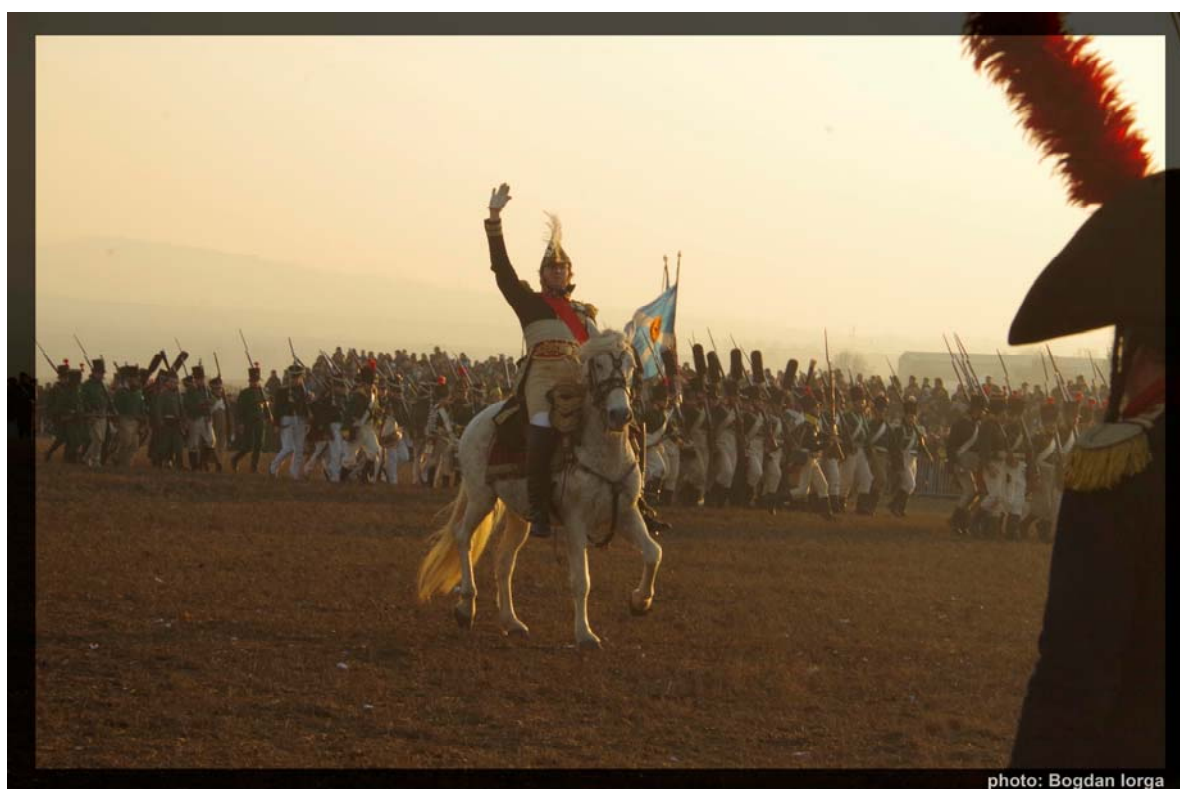


Fig. 2. Mareșalul Ney, Austerlitz.

Iorga nu este o singularitate pe plan internațional, dar este primul și unicul fotograf de artă care, pe plan național, practică fotografia de reînscenare istorică stimulat de o lăudabilă acribie științifică, bazată pe nenumărate zile și luni de cercetare a surselor primare, stampe și desene din epoca pe care o ilustrează. Aceasta îi conferă lejeritatea de expresie și de compunere în concordanță cu sintaxa plastică a măștrilor care au asistat la evenimente.

În imaginile sale digitale, Iorga recrează aura demult apusă a Imperiului. Învechește suportul ca și când timpul și-a pus amprenta asupra hârtiei, ca și când ar fi fost atinse de nenumărate generații de mâini nespălate, unsoruoase și neobișnuite a umbla cu piese istorice. Pe lângă cadrulul ce, de multe ori, urmează compozițiile artiștilor de scene istorice și de luptă contemporani sau ulterioari epocii împăratului, Antoine-Jean Gros, François Gérard, Henri Félix Emmanuel Phillipoteaux, Horace Vernet, contribuția lui Iorga este esențială în conferirea aerului vetust al fotografiei sale. El se străduiește să urmeze sintaxa măștrilor din secolul al XIX-lea.

---

*Infantry & Artillery Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 11, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1998; Idem, *Napoleon’s Imperial Guard Recreated in Colour Photographs*, „Europa Militaria Special” No. 12, The Crowood Press Ltd., Ramsbury, Marlborough, 1999.



Fig. 3. Grenadierul în fața Monumentului Păcii de la Prazen.



Fig. 4. Grenadierul.



Fig. 5. Napoleon însoțit de mareșalul Ney, Austerlitz.

Volumul este structurat în funcție de campaniile la care a participat, atât europene cât și locale, când au fost regizate și la noi lupte din perioada respectivă: Râșnov, Leipzig, Austerlitz, Jena (îi lipsește Waterloo, unde nu a fost prezent). Pe lângă ilustrațiile cu legende, uneori glumețe, autorul a inserat și texte în care descrie trăirile sale sub focul inamic sau sub cortul prietenos. Comentariile sunt, totuși, cam prea colocviale și ironice pentru marea dramă ce-și propune să o prezinte. În argumentul lucrării – intitulat *De la Darth Vader la Napoleon (dus-întors)* – Iorgă își explică pasiunea ce o are pentru Marele Om prin suprapunerea personajului fictiv din filmele seriei „Războiul stelelor” peste personajul real, istoric, și felul cum a ajuns la acesta datorită peliculei „Dueliștii” a regizorului Ridley Scott.

Trăind el însuși existența simplă de militar în campanie, Iorga a înțeles ce însemna să urmezi gloriosul drapel al împăratului. În toate cadrele sale se resimte mândria pe care o afișau soldații francezi oriunde s-ar fi aflat. Știau că sunt duși la victorie, iar aceasta aducea cu ea solda, apoi hrană mai bună, cazare confortabilă, zile de recuperare, cârciumi primitoare unde își puteau potoli setea și chefui după pofta inimii pentru că se aflau încă în viață și întregi, fără vreun membru amputat sau un ochi scos de o baionetă. Galanți și curtenitori cum numai francezii știu să fie, se înconjurau de femei drăguțe cărora le furau inima simțitoare, plină de compasiune, cu relatările lor, rostite cu fatuitate și umor, despre aventurile prin care trecuseră. Pe lângă scene de instrucție, de marș, de luptă sau de solemnitate în prezența împăratului și a mareșalilor săi (parăzi și reviste ale trupelor, înainte sau după bătălie), Iorga a surprins în cadrele sale viața cotidiană din tabără. O atmosferă animată se revărsa din aceste imagini pline de căldură: grupuri mai mari sau mai mici strânse în jurul focului, lângă o tigaie înegrită de fum unde sfârâie mâncarea pentru cină; toți râd și vorbesc deodată, cu voioșie; femei zglobii, cu bonete albe și fuste în dungii, stau de vorbă lângă hârdăul unde spală niște vase ori, încălțate cu saboți, urmează trupele pe front și, în pauzele dintre două înclăștări, oferă soților și iubiților apă, mere, portocale sau bomboane, pentru a-i revigora; soldați în ținută de cazarmă cărând lemne sau apă pentru pregătirea mesei; așezați pe buturugi, își curăță armele, își potrivesc penajul sau ciucurii la căciulă, ori își încheie jambierele, înaintea parăzii; procurarea paielor și umplerea sacului ce va deveni salteaua pentru binemeritul somn este și ea documentată în aceste fotografii; în zori, rebegiți după o noapte friguroasă, își freacă mâinile și se îndreaptă spre ceaunul fumegând pentru a-și umple cana cu ceai; unul, fercheș din fire, își răsucesce, cu insistență, mustața pleoștită de umezeală. Când s-a servit masa pentru toate trupele, un camarad, îngreunat de echipament, pușcă și raniță, a avut neșansa să scape gamela din mână și privește, cu disperare și obidă, atât recipientul căzut la picioarele sale cât și conținutul acestuia – un piure de cartofi cu bucățele de carne – care i-a împroșcat pieptul tunicii și jambierele albe. Într-o etapă a marșului, mareșalul Ney, coborât din șaua focosului său bidiviu, pare că a uitat epoca în care l-a transportat uniforma purtată și personalitatea ce o întrupează, și și-a aprins o țigaretă cu filtru (absolut interzisă în asemenea călătorii în istorie...) din care trage, cu nesaț, ascunzând-o în mână (sau, în termen argotic, „palmând-o”). Asemenea

anecdote vizuale conferă o notă de optimism compozițiilor lui Iorga și-i revelă spiritul șugubăț, mereu atent la ironiile sorții pe care le poate valorifica în opera sa. Urmând modelul uneia dintre primele comedii din istoria cinematografului imaginată și filmată de frații Lumière, „Stropitorul stropit”, Iorga imortalizează o parafrază a acesteia în „Fotograful fotografiat”: el și un camarad pasionat de luat imagini expresive au îndreptat, amândoi deodată, obiectivele unul spre celălalt, ca într-un duel amical.



Fig. 6. Trei valahi sub stindardul împăratului, Austerlitz.

Între realizările de marcă ale autorului trebuie amintite și portretele surprinse pe câmpul de bătaie sau în tabără. Gros plan sau plan american, în imaginile sale apar chipuri mustăcioase sau bărboase de grenadieri sau sapeur-i, de fusilier-i sau dragoni și cuirasieri, obosite, murdare, voioase sau triste, gânditoare sau încrâncenate, îndârjite, furioase și firoase, ce ilustrează trăirile soldatului napoleonian sau ale oponentului său austriac, german ori rus. O duioasă icoană a dragostei paterne și a aceleia filiale este imortalizată în trăsăturile sapeur-ului Jeannot, bărbos și cu o căciulă mare, de urs, cam turtită după luptă, de care se lipește nevârstnicul său fiu, Luca, al cărui ceacou îi cade peste urechi, aproape coplesindu-i făptura firavă. Pentru a-și dovedi bărbăția în luptă, părintele își arată degetele murdare de praf de pușcă și podul palmei pe care se văd cercurile negre lăsate de gura țevii muschetei pe care încercase să o curețe, după o îndelungă și eficientă întrebuintare. Și autorul este un bun tată care și-a adus cei doi fii în jocul („serios”) de-a războiul spre a deprinde istoria „pe viu”! Lor le-a venit acest uvraj, printr-o dedicație scrisă de mână sub prima imagine unde sunt reprezentați, tată și fii, cu bicornuri pe cap și uniforme specifice.

Inspecția armelor este un alt episod al vieții de ostaș din acea vreme pe care autorul a dorit să o deslușească celor ce vor răsfoi aceste file. După luptă și revenirea în tabără, prima grijă a soldatului este aceea de a-și curăța armamentul: un ceainic sau ibric, plin cu apă caldă, stă alături de fiecare combatant și aceasta este turnată pe țeava puștii până când lichidul ce se scurge prin lumină (orificiul prin care încărcătura din interiorul țevii este aprinsă de pulberea din tigăiță după ce cocoșul a produs scânteia) iese curat. Apoi, cu vergeaua pe care a fost înfășurată o bucată de pânză albă, țeava este ștearsă. La scurt interval, se face adunarea companiei și un subofițer verifică armele să vadă dacă sunt curate. Vai de cel a cărui armă mai păstrează, sub cocoș sau în fundul țevii, urme negre de praf de pușcă! Pedepsele sunt variate și umiltoare și, în vreme ce alții sunt liberi să mănânce, să se relaxeze sau să meargă la birtul taberei, el continuă să trudească la lustruirea armei până când iese lună și o poate prezenta, din nou, gradatului... O scenă nostimă este aceea în care comandantul restituie arma unuia dintre subordonați, aruncându-i-o de la distanță.

După o zi de luptă crâncenă, vlăguitul contingent valah din armia lui Napoleon „Bunăparte”, cu o tărie de 11 baionete, a găsit puterea de a se aduna pentru o fotografie de grup în poziția „l’arme au bras”, avându-l în mijloc chiar pe autor, în uniformă sa albastru deschis de chirurg militar, cu bicornul „en bataille”. Și tot după o luptă, au fost primiți în audiență de împărat care, cu bunăvoință, le-a acceptat darul ce i-a fost adus – un album cu imagini din cariera lor de „soldați de duminică” – și le-a lăudat bravura. Iar în final, când și-au luat bun-rămas, un grenadier voinic, entuziasmat de onoarea ce le fusese făcută, l-a ridicat în brațe pe împărat, stârnindu-i acestuia un râs homeric.



Fig. 7. Valahii din oastea lui Napoleon la Leipzig.

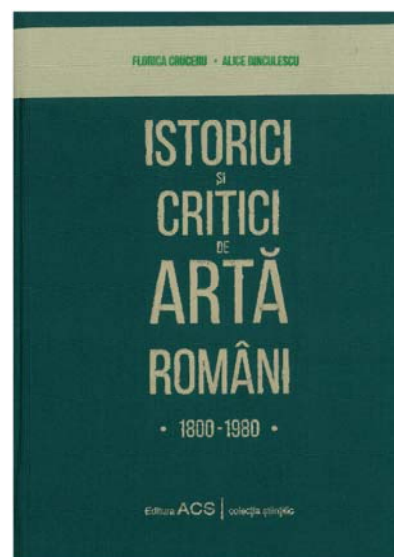
În pofida fotografiilor de calitate, a unghiurilor îndrăznețe din care au fost luate și a investigații psihologice a personajelor portretizate volumul pierde foarte mult din atractivitate prin grafica total neinspirată a copertii, ce trimite la Neoplasticismul lui Mondrian în loc să evoce Neoclasicismul imperial. Nu printr-un carioaj în nuanțele tricolorului francez putea fi reprezentată marea epopee a debutului Epocii Moderne și nici prin cei doi fii cu țevele armelor îndreptate, amenințător, spre cititor/privitor, pe coperta a IV-a!

Adrian-Silvan Ionescu

FLORICA CRUCERU, ALICE DINCULESCU, *Istorici și critici de artă români, 1800–1980*, Ed. ACS, București, 2021, 279 p. + il.

În sfârșit, a apărut!

De ani de zile era necesar un asemenea dicționar al truditorilor din cadrul istorie și teoriei artei. Pentru multe alte meserii artistice sau liberale au apărut demult asemenea necesare instrumente de lucru, doar criticii, cronicarii și istoricii de artă a fost văduviți, până acum, de o asemenea recunoaștere și de adunarea numelor lor, trecătoare, între coperti destinate eternității. Octavian Barbosa a dat la lumină, încă din 1976, *Dicționarul artiștilor români contemporani*<sup>1</sup>. Nu peste mult timp, Constantin Prut a încheiat un *Dicționar de artă modernă* în care erau incluși mai mulți artiști români, pe lângă aceia străini care erau preponderenți<sup>2</sup>. Paul Constantin a fost autorul unui complex și bine documentat *Dicționar universal al arhitecților*, în care maeștrii locali ai planșetei, echerului și compasului erau foarte bine reprezentați<sup>3</sup>. În *Dicționarul de estetică generală* al lui Gheorghe Achiței și colectiv, între definiții și explicații de concepte, erau strecurate și voci dedicate diverșilor esteticieni români<sup>4</sup>. La Paris, Ionel Jianu a editat un fel de



<sup>1</sup> Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani*, Ed. Meridiane, București, 1976.

<sup>2</sup> Constantin Prut, *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București, 1982.

<sup>3</sup> Paul Constantin, *Dicționar universal al arhitecților*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

<sup>4</sup> Gheorghe Achiței, Marcel Breazu, Ion Ianoși, V.E. Mașek, Ion Pascadi, Liviu Rusu, Grigore Smeu, Radu Sommer, Gheorghe Stroia, D. I. Suchianu, *Dicționarul de estetică generală*, Ed. Politică, București, 1972.

dicționar al plasticienilor din diaspora, *Les artistes roumains en Occident/Romanian Artists in the West* (1986)<sup>5</sup>. După același model, între 1996 și 2012, Al. Cebuc a dat la lumină șapte volume ale *Enciclopediei artiștilor români contemporani*<sup>6</sup>, lipsită de un sistem riguros de selecție și de o fișă standardizată, așa cum se cuvine într-o lucrare de acest gen. În aceeași perioadă, Mircea Deac a semnat volumul cu pretenții enciclopedice (dar cu foarte multe regretabile erori...), *300 de pictori români*<sup>7</sup>. În sfârșit, datorat eforturilor aceleiași dedicate muzeografe și cercetătoare cu propensiune pentru arhivarea și elaborarea utililor instrumente de lucru, Florica Cruceru, în ultimul deceniu și jumătate, au apărut *Artiști dobrogeni. Un dicționar și mai mult decât atât*<sup>8</sup> și *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1700–1920*<sup>9</sup> – lucrare de excepție, greu de depășit de un alt autor intrepid care s-ar încumeta la așa o muncă migăloasă. Trebuie precizat că, între vocile consacrate pictorilor, sculptorilor, gravurilor, zugravilor, scenografilor și decoratorilor, au fost inserate și câteva dedicate istoricilor de artă.



Adrian-Silvan Ionescu prezentând cele două dicționare în Galeria Națională a Muzeului Național de Artă al României, 16 octombrie 2021, foto A.Stroe.

Mai trebuie menționate lucrări de aceeași anvergură și utilitate din alte domenii umaniste: *Enciclopedia istoriografiei românești*, coordonată de acad. Ștefan Ștefănescu<sup>10</sup>, *Dicționarul etnologilor români*, în trei volume, de Iordan Datcu<sup>11</sup>, *Cinematografiștii. 2345 cinești, actori, critici și istorici de film* de Bujor T. Rîpeanu<sup>12</sup> și *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, impozantul uvraj, în opt volume, al lui Viorel Cosma<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> Ionel Jianu, *Les artistes roumains en Occident/Romanian Artists in the West*, American Romanian Academy of Arts and Sciences, Paris, 1986.

<sup>6</sup> Alexandru Cebuc, *Enciclopedia artiștilor români contemporani*, Ed. Arc 2000, București, 1996–2012.

<sup>7</sup> Mircea Deac, *300 de pictori români*, Ed. Noi Media Print, București, 2008.

<sup>8</sup> Florica Cruceru, *Artiști dobrogeni. Un dicționar și mai mult decât atât*, Ed. Muntenia, Constanța, 2005.

<sup>9</sup> Florica Cruceru, Dana Postolache, Ioan Darida, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1700–1920*, Ed. ACS, București, 2019.

<sup>10</sup> Ștefan Ștefănescu (coord.), *Enciclopedia istoriografiei românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

<sup>11</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, Ed. Saeculum I. O., București, 1988–2001.

<sup>12</sup> Bujor T. Rîpeanu, *Cinematografiștii. 2345 cinești, actori, critici și istorici de film și alte persoane și personalități care au avut de-a face cu cinematograful din România sau care sunt originare de pe aceste meleaguri*, Ed. Meronia, București, 2013.

<sup>13</sup> Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon biobibliografic*, Ed. Muzicală, București, 1989, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2006.



Moment din timpul lansării celor două dicționare, 16 octombrie 2021, foto A. Stroe.

În substanțiala lucrare elaborată de Florica Cruceru și Alice Dinculescu sunt adunate nume prestigioase (sau mai puțin...) ale truditelor în sfera istoriei și criticii de artă. Dar, din lecturarea anumitor voci (fișe), se poate realiza că unii chiar **sunt** iar alții doar **se cred** și **se pretind** a fi profesioniști în domeniu, fapt ce te cam înspăimântă...

Într-un lămuritor *Argument*, semnat de Alice Dinculescu, reputat critic de artă dobrogean, curator de expoziții și organizator de tabere de creație, multe orientate spre arta ceramicii, prezintă, cu eleganță și o notă de nostalgie pentru petrecerea din această lume, în primăvara lui 2021, a inițiatoarei proiectului, Florica Cruceru, începuturile acestui ostenitor travaliu. Și încheie, cu diplomatie – nelipistă de fină ironie ce a caracterizat-o întreaga viață – aruncând mânușa inerenților critici, aproape în spiritul lui V. Alecsandri din poezia „Unor Critici”: „Celor care vor formula critici la adresa prezentului volum, le adresăm succes într-un demers similar, menit să întregască panorama bibliografiei naționale în domeniu.” (p. 9).

Departa de noi intenția de a critica acest salutar efort de sinteză cu atât mai mult cu cât suntem admiratori fără rezervă al celor două autoare. Dorim doar să atragem atenția asupra amendamentelor ce ar trebui avute în vedere la o nouă ediție, substanțial adăugită. Atâta vreme cât volumul își propune să acopere o perioadă de aproape 200 de ani, de la 1800 la 1980, ne miră absența din paginile dicționarului a unor nume importante de cronicari din secolul al XIX-lea, pionieri ai genului care, prin încercările lor, uneori naive, alteori chiar ridicole și deplasate în aprecieri, mai familiare pentru exegeza literară decât pentru creațiile de șevalet, au statuat, totuși, rubrica de comentariu plastic în paginile periodicelor bucureștene și, treptat, ale provinciei. Ne referim aici la C. I. Stăncescu, Alexandru Lăzărescu al cărui pseudonim era Laerțiu, Constanța de Dunca, Mișu Văcărescu-Claymoor (care, pe lângă cronică mondenă, făcea și cronică de expoziție), Nicolae Predescu, Nicolae Petrașcu, N. E. Idieru, Ulysse de Marsillac, Frédéric Damé, Ange Pechméja, Rocărescu (pseudonimul lui Antonin Roques), Jeanjaquet și Delavrancea (acesta din urmă figurând, totuși, în *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1799–1920*, p. 320–321). Caragiale putea fi și el inclus, deși nu și-a folosit decât arar măiestrul condei în redactarea unei cronici plastice, mai ales atunci când i se oferea prilejul să ironizeze pe expozanți, fie ei oficiali, fie independenți, între care nu prea sesiza vreo diferență (vezi „Două saloane” în „Epoca literară” nr. 5/ 13 mai 1896). Apoi, din prima jumătate a secolului XX lipsește unui dintre cei mai avizați și acizi cronicari, Horia Igiroșanu, el însuși plastician și cineast, dar și gazetar, fondator al revistei „Clipa” în care își publica articolele. Ce-i drept, el este inclus, ca sculptor, în celălaltă valoros op realizat de Florica Cruceru, menționat mai sus, *Dicționarul artiștilor din spațiul românesc 1799–1920* (p. 542). Tot din acel interval de timp, nu i-am găsit pe Günther Ott, primul monografist al familiei Storck (ce-i drept, emigrat ulterior în Germania) și nici pe George Dragomirescu –

coautor, alături de Ion Frunzetti, al monografiei *G. D. Mirea*, pe Barbu Teodorescu (monografistul lui Constantin Lecca), pe Elena Zara (autoare a biografiilor reunite ale lui Gheorghe Panaiteanu Bardasare și Constantin Stahi) și Jacques Wertheimer-Ghica (care a semnat cea mai documentată prezentare a vieții și operei lui Gh. Tattarescu, încă nedepășită până astăzi). Între incisivii cronicari interbelici era necesar să fie menționat și C. Cristobald, columnist harnic și inspirat, ce putea acoperi orice subiect de la literatură, teatru și istorie la plastică, în prestigioase periodice precum „Scena”, „Ordinea” și „Bis” din anii 1940–1945.

În același *Argument*, semnatara și-a luat măsuri de precauție contra celor care ar reclama lipsa unor anumite persoane ce ar fi fost îndrituite a se afla incluse în dicționar, spunând: „Pentru cititorul surprins sau dezamăgit de absența unor nume cunoscute, precizăm că aceasta se explică prin schimbarea domeniului de activitate al unora dintre cei care au emigrat, prin condițiile de sănătate ale altora dintre ei și, într-un număr foarte redus, prin lipsa de răspuns la invitația de a fi incluși în volum.” Argumentația este irefutabilă dar chiar și în situațiile menționate, se cuvenea a fi prevăzută, la final, o anexă cu lista celor care au activat cândva în domeniul istoriei și criticii de artă, fie chiar și fără a fi oferite date biografice sau o minimă bibliografie a operei. O simplă enumerare a lor ar fi fost utilă pentru cercetătorul avizat sau pentru începătorul dornic de documentare, care s-ar putea mira a nu întâlni nume care altădată erau frecvente în coloanele presei culturale sau al celei cotidiene, la rubrica de artă. Vom încerca, în cele ce urmează, să suplinim această lacună, în speranța că la o dorită reeditare a acestui op, să fie completat cu numele ce le sugerăm și, poate, cu multe altele care vor apărea între timp pe firmamentul exegezei artistice. Spre a fi mai ușor de reperat vom organiza suita de nume în funcție de instituțiile unde aceștia au activat sau, în cazul celor neinstituționalizați, zona în care s-au afirmat plenar:

Muzeul de Artă al R. S. R. (actualmente Muzeul Național de Artă al României): Paula Constantinescu, Stela Ionescu, Viorica Dene, Maria Kiss-Grigorescu, Anca Lăzărescu, Ana Dobjanschi, Rodica Matei, Eugenia Antonescu, Magda Avram, Constanța Baleca, Iordana Borilă-Ceaușescu, Micaela Pupeza, Marina Văzdăuțeanu, Pia Paleologu, Ruți Damadian, Anatolie Teodosiu, Mihai Pocloș, Rodica Teodorescu-Ciocârdel, Samoil Rozei, Mihaela Rădulescu, Cristina Panaite, Mariana Dragu, Alexandra Isabela Beldescu, Elena Dobre, Mariana Vida, Elena Olariu, și Roxana Theodorescu (lungă vreme director general al acelei instituții).

Muzeul de Artă Craiova: Nicole Borteș, Florin Rogneanu, Minuna Mateiaș.

Muzeul de Artă Iași (parte din Complexul Muzeal Național „Moldova”, Iași): Claudiu Paradaiser (mult timp director al acelei instituții și prolific autor de volume monografice), Maria Paradaiser, Virginia Vasilovici, Maria Hatmanu, Maria Podoleanu, Minola Iuțiș, Corina Cimpoeșu, Viorica Frunză, Marcelina Brândușa Munteanu.

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”: Emil Lăzărescu, Dumitru Năstase, Maria Ana Muzicescu, Roswith Capesius, Mihai Nadin, Viorica Andreescu, Florentina Dumitrescu, Carmen Liiceanu, Elena Mateescu, Alexandru Paleologu, Mihai Rădulescu, Irina Fortunescu, Cornelia Pillat, Alina Șerbu, Constanța Costea și Ioana Iancovescu (chiar dacă ultimele două au îmbrăcat rasa monahală și s-au rupt de lume, deși continuă să fie membre ale Uniunii Artiștilor Plastici și să își achită cotizația anuală).

Dacă în dicționar figurează, pe merit, Karin Schuller-Procopovici este nedrept ca soțul ei, Radu Procopovici, să lipsească, el fiind unul dintre cei mai activi cronicari și critici de artă din deceniul al optulea al secolului XX, colaborator la „Arta” și la alte publicații culturale. Cum, la fel, nedreaptă este absența lui Theodor Redlow și a lui Virgil Mocanu, care aveau rubrică permanentă în revistele „Arta” și, respectiv, „România Literară” (cel din urmă fiind, din 2020, beneficiar al pensiei de merit petru critică a U. A. P.). Tudor Octavian a fost, de asemenea, un prolific cronicar publicând în multe periodice, de la „Amfiteatru” și „Viața Studentească” în anii 70, la „Tribuna Românei” în anii 80–90, și autor de volume în care reevalua opera unor artiști uitați. Viorel Harosa a mânuit și el condeiul de cronicar și a prefăcut mai multe cărți de artă; Modest Morariu, lungă vreme redactor la Editura Meridiane, s-a remarcat prin câteva valoroase traduceri din literatura de specialitate (Marcel Brion, Jean Grenier, Henri Lhote, Éugène Fromentin) și prin coordonarea câtorva albume dedicate operei unor artiști de marcă (Goya, Toulouse-Lautrec, Douanier-Rousseau); Smaranda Roșu, monografista lui James Ensor; Marcel Petrișor, autor al unui album Grünwald și al unor volume de estetică; Deși, la bază poet, Grigore Hagiu a fost lungă vreme semnatul cronicii plastice în revista *Luceafărul*; Vasile Nicolescu, semnatul al mai multor albume din seria *Maestrii picturii universale* a Editurii Meridiane (Caravaggio, Vermeer, Monet, Turner, Constable, Whistler). Reputat curator și promotor al artiștilor contemporani din zona Sibiului și nu numai, Liviana Dan își avea locul între aceste coperti. La fel Grigore Arbore, afirmat pe plan internațional, cu o strălucită carieră italiană după părăsirea țării în anii 80. Carmen Popescu, viguroasă promotoare a culturii românești în Franța și autoare de monografii despre arhitectura națională și stilul neoromânesc era necesar să figureze aici. Chiar dacă nu a scris prea mult, Constantin Chirculescu a fost o prezență constantă și agreabilă în galeriile de artă, cu aerul său timid,

rezervat, aparent necomunicativ. Coleg și colaborator cu Ruxanda Beldiman – în a cărei memorie a fost dedicat acest volum – Mircea Hortopan este un profund cunoscător al patromoniului monarhiei, al fastului aulic și al edificiilor de aparat, cu o bună specializare în artele decorative, ce-și merita locul în volum. De asemenea, Gerhard Hugel (n. 1945) sau Claus Stephani (n. 1938), muzeograf la Muzeul Simu, redactor-șef adjunct la *Neue Literatur* (1967–1990). Au fost de notorietate profundele animozități din ultimii ani dintre autoarele volumului și concetățeanca și fosta lor colegă Doina Păuleanu ce au dus la refuzul categoric al acesteia de a figura în prezentul op. Fie și așa, numele ei nu poate și nu trebuie lăsat deoparte. Și nu în ultimul rând, acela al lui Árvay Árpád, care s-a ocupat de artiștii de origine maghiară afirmați în spațiul moldo-valah al secolului al XIX-lea.

După cum se prezintă, volumul de față este selectiv și nu exhaustiv, așa cum ar fi de așteptat și cum se dorește de la un dicționar sau lexicon. Într-o asemenea antrepriză îndrăzneță și de anvergură, omisiunile sunt explicabile și scuizabile dar, în cazul de față, acestea sunt în exces și nu doar accidentale...

Ne simțim deja acoperiți de mulțumiri din partea autoarelor și a redacției – așa cum, într-o notă de pe pagina de gardă au promis că vor face față de aceia care le-ar putea furniza informații care să completeze anii nașterii sau ai morții unora dintre cei incluși în dicționar – pentru că putem oferi data exactă a morții venerabilului Dumitru Dancu (și nu Dâncu!), autorul monografiilor *Suzanne Valadon*, *Jacques Callot*, *Daumier* și coautor, alături de soție, a monumentale lucrări *Pictura țărănească pe sticlă*: 21 februarie 1996.

Volumul este temeinic constituit, cu lista abrevierilor și modelul fișei de autor (vocea) plasate la începutul lucrării și inerentul indice de nume, așa cum prevăd toate lucrările academice. Vocile sunt completate și înnobilate de portretele celor prezentați. Avem, însă, mare rezervă în privința fotografiei dată pentru Radu Florescu provenind din arhiva unui periodic („Ziarul de Iași” din 20 august 2020). Profesorul Florescu ne-a fost magistrul drag ce ne-a călăuzit pașii timizi în primul an de studii, introducându-ne în tainele arheologiei și ai artei antice. Așa că trăsăturile sale ne sunt binecunoscute și putem da mărturie că acela din fotografie nu este cel ce s-ar dori a fi!

O lucrare de asemenea anvergură era dificil a fi dată la lumină fără inerentele scăpări care sunt, totuși, amendabile în viitoarele ediții. Este un bun început ce poate și trebuie continuat. Să ne bucurăm împreună de această necesară apariție și de ajutorul ce ni-l va aduce atât nouă, profesioniștilor de azi, cât și urmașilor noștri, fie ei specialiști, fie amatori.

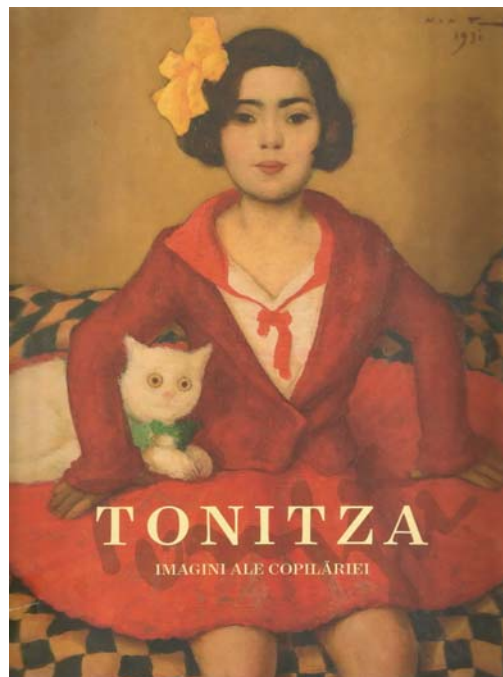
Adrian-Silvan Ionescu

IOANA VLASIU, IOAN ȘULEA, CORA FODOR (coord.), *Tonitza. Imagini ale copilăriei*, Muzeul Județean Mureș, Târgu Mureș, 2019, 282 p + il.

Pendant al expoziției omonime care a fost deschisă în mai–iunie 2019 la Palatul Culturii din Târgu Mureș și itinerată la București în cadrul festivalului Art Safari din același an, lucrarea *Tonitza. Imagini ale copilăriei* propune o perspectivă integratoare, dinamică, asupra unui segment aparte al creației lui Nicolae Tonitza, abordare în care istoriografia de artă, antropologia, sociologia, textul literar și critica construiesc împreună un discurs muzeografic coerent, admirabil articulat.

Textele care prefătează catalogul propriu-zis nu țintesc spre o definire exhaustivă a problematicei, ci mai curând sunt menite să incite la o lectură complexă, nuanțată, a creației marelui artist.

Interesul lui Tonitza pentru pedagogie și raportul preocupărilor sale cu portretistica sa infantilă sunt analizate de Ioana Vlasiu („*Plodul*” e un fenomen aparte.” *Nicolae Tonitza și pedagogia*) atât din perspectiva globală a operei, cât și contextualizat, ca reverberație a unei epoci „în care preocupările legate de copil și copilărie se ramifică în numeroase discipline ale cunoașterii”. Experimentele și concepțiile pedagogice ale lui Tonitza, consonante cu viziunea despre copil/copilărie,



alimentate de ideile unor scriitori, artiști și pedagogi vizionari conduc la idea unei asumări a paradigmei moderne a copilăriei înțeleasă ca o etapă specială a vieții, ca un spațiu de dezvoltare și bunăstare emoțională și psihologică a copilului a cărui asigurare devine responsabilitatea adulților (Paula Fass, 2013).

Studiul Corei Fodor intitulat *Odaia cu copii*, ce are ca punct de plecare o analiză în oglindă a două lucrări de Tonitza aflate în patrimoniul Muzeului Județean din Târgu Mureș: „Odaia copiilor” și „Muza pamfletarului”, invită la un inedit și captivant periplu prin pictura românească modernă. Cele două tablouri pe care autoarea le consideră ca polarizând „două lumi ale copilului pe care Tonitza le-a surprins în multitudinea de portrete și compoziții cu infinitele nuanțe emoționale” canalizează discursul curatorial și implicit pe cel critic spre detalierea particularităților de limbaj plastic care evocă tema copilăriei.

Contribuția Teodorei Gliga, *Odaia copiilor. Scurtă privire asupra contextului sociologic și psihologic* se concentrează asupra modului în care a evoluat percepția asupra copilăriei și câștigurile epocii moderne legate de cunoașterea nevoilor psihice ale copilului în care jocul are un rol crucial. Printr-o abordare psiho-sociologică, autoarea evidențiază importanța cunoașterii și a cercetărilor științifice pentru o mai bună înțelegere a particularităților copilului. Recurgând la literatura occidentală de specialitate, Teodora Gliga tratează copilăria ca un construct social, ale cărui sensuri și reprezentări se reconfigurează în timp.

Andra Tonitza, descendentă a picturului, îl evocă pe Tonitza scriitorul, de această dată nu în calitatea sa bine-cunoscută de cronicar de artă, ci, într-o substituie emblematică pentru contextul acestui proiect, ca autor a cărui voce imită imaginația vioaie, gândirea și sensibilitatea copilului (*Gella*, povestire din ciclul de texte *Din jurnalul unui copil*). În *Reprezentări ale feminității și copilăriei în publicistica românească (sfârșitul secolului al XIX-lea – primele decenii ale secolului al XX-lea)*, Georgeta Fodor discută din perspectiva extrem de actuală a genului problema imaginilor feminității și copilăriei în epoca modernă, pornind de la reflexul acestora în publicistica vremii considerând că ea „poate să ofere pulsul transformărilor-preocupărilor-intereselor, dar și crizelor traversate de o societate la un moment dat”. Autoarea studiului susține că publicistica românească, predominant masculină, stereotipează profilul feminin și-l leagă de spațiul privat, de familie și maternitate, pentru ca sub impactul războiului și al proiectului politic posterior anului 1918 acest profil să suporte ajustări.

Textul Aureliei Diaconescu *Jocuri și jucării din universul copilăriei* reconstruiește traseul istoric al obiectelor specifice vârstei copilăriei surprinzând ritmul în care ele intră în scenă și accentuând diferențele inerente datorate cadrului social și nivelului economic, punctând particularitățile jocului în anumite circumstanțe, ca apropierea de ritual ori de funcția sa socială. Aplecându-se asupra jucăriilor din lumea rurală, studiul punctează inventivitatea și creativitatea intrinsecă domeniului, originalitatea obiectelor și preferința pentru materiale preluate/obținute din mediul înconjurător, caracteristice unei societăți rurale puțin permeabilă la produsele industriale. Interesul din partea etnografilor, și nu numai, transformă jucăria în obiect de studiu și deschide calea patrimonializării și transformării jucăriei în artefact muzeal.

*Copilăria ca interfață ludică a culturii. O privire din perspectiva antropologiei* sintetizând problematica copilăriei și jocului în literatura antropologică universală și românească, corelează noțiunile de joc și cultură care, în contextul expoziției amintite, au menirea de a amplifica aria de semnificație a subiectului. În a doua parte a textului, Marc Dorel deconstruiește printr-un demers multidisciplinar, sociologic și antropologic, demersul expozițional, aducând în prim-plan raportul dintre artefacte și temporalitate/istorie.

Ioan Haplea (*de-a...*) propune o analiză din perspectivă antropologică a temelor jocului și copilăriei cu interesante focalizări legate de relația dintre percepție, sensibilitate, imaginație și formele de expresie ale ludicului. Fragmentele literare (*Drăcovenii*) datorate scriitorului Dragomán György încheie extrem de potrivit, într-o notă specifică, discursul despre copilărie și joc.

Catalogul include o secțiune dedicată reperelor biografice prin intermediul căreia se conturează traseul formativ și cariera ramificată a lui Tonitza, contribuțiile în domenii conexe, pictură, arte grafice, pedagogie artistică, materializate într-o amplă activitate expozițională și instituțională. Volumul se încheie cu o selecție de texte și evocări semnate de Nicolae Tonitza, Barbu Brezianu, Tudor Arghezi, Ionel Teodoreanu, Petru Comarnescu, Eugen Ionescu ș.a., ce nuanțează din perspectiva tematică aspecte ale operei și preocupărilor intelectuale ale picturului.

Expoziția și catalogul aduc în atenția publicului și a specialiștilor o temă însemnată din creația artistului, în jurul căreia se articulează experimente și introspecții, reflecții despre condiția umană, elemente de pedagogie artistică și interese culturale, desemnându-l pe Tonitza drept „reprezentant de excepție al modernității” (Ioana Vlasiu).

În egală măsură, lucrarea recuperează copilul/copilăria ca tematică de cercetare și cunoaștere, atenuând invizibilitatea istorică a acestuia. Prin intermediul unui dialog inedit ce reunește studiile de istoria artei cu cele socio-istorice, i se oferă cititorului subiecte mai puțin explorate precum opera de artă cu tematică infantilă sau cultura materială a copilăriei.

Corina Teacă, Ramona Caramelea

MEGAN BRANDOW-FALLER (ED.), *Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood, 1700–Present*, ed. Bloomsbury Visual Arts, New York, 2018, 332 p. +il.

Seria *Material Culture of Art and Design* a editurii Bloomsbury Visual Arts a debutat cu un volum dedicat relației dintre artă și cultura materială a copiilor. Interesul editoarei, Megan Brandow-Faller, pentru artă și design a premers proiectului editorial, după cum o demonstrează cercetările și expozițiile dedicate mișcărilor artistice din Viena secolelor XIX și XX.

*Childhood by Design* reunește paisprezece capitole semnate de istorici, istorici de artă și arhitectură, juxtapuse tematic în trei secțiuni. Lucrarea se deschide cu introducerea autoarei, o incursiune istoriografică ce pornește de la o precizare cu valoare de axiomă: noțiunile de copil, copilărie, cultură materială nu sunt statice, ci istorice și culturale (p. 2). Cultura materială a copiilor a căpătat statut de subiect de cercetare și a beneficiat de studii solide recent, odată cu recuperarea istorică a acestor actori „tăcuți”. Tendința istoriografică dominantă a tratat jucăriile ca reflecții ale ideilor și atitudinile socio-culturale despre copil, înțeles ca receptor și consumator pasiv și a supralicitat adesea efectele lor formative, nesocotind experiențele de viață ale copiilor.

Autoarea trece în revistă schimbări structurale cu impact asupra subiectului, petrecute în intervalul cronologic analizat. Probabil, cea mai importantă a fost ideea jocului ca „ocupație” pentru copii și necesitatea unor obiecte special create pentru acest scop, un fenomen modern care a însoțit „invenția” socio-istorică a copilăriei. S-au adăugat aspecte tehnologice (producția jucăriilor la scară mare), metode de producție cu impact asupra designului (miniaturizarea și un nou vocabular estetic), „descoperirea” copilului și pedagogiile centrate pe copil în secolul XX și o linie de demarcație tot mai estompată între cultura materială a copiilor și adulților în societatea contemporană.

Prima secțiune *Inventing the Material Child: Childhood, Consumption and Commodity Culture* se articulează în jurul interconexiunii dintre copilărie, consum și cultură.

*Training the Child Consumer: Play, Toys, and Learning to Shop in Eighteenth-Century Britain*, Serena Dyer. Extinderea gamei produselor de consum în secolul al XVIII-lea și viziunea societății asupra copiilor, considerați subiecți economici iraționali, ce pot cădea ușor pradă tentației consumului excesiv, au stârnit temeri sociale cu privire la ruina financiară și decăderea morală a familiilor. Alfabetizarea materială și economică a copiilor, educarea unor deprinderi pentru a rezista impulsurilor consumului excesiv și pentru a-i transforma în consumatori raționali au devenit focusul pedagogilor. Autoarea analizează literatura, jucăriile și alte artefacte destinate copiilor din perspectiva unor instrumente didactice prin care pedagogii încearcă să formeze un consumator infantil idealizat, să-l deprindă cu modele optime de consum. Această literatură moralizatoare și prescriptivă îi învață pe consumatori nu numai practici de consum, ci și cunoștințe despre proprietățile materiale și circulația bunurilor.

Ariane Fennetaux (*Transitional Pandoras: Dolls in the Long Eighteenth Century*) se oprește asupra păpușilor „Pandora”. Destinate inițial adulților – utilizate de comercianți pentru a-și prezenta articolele vestimentare sau textilele și de colecționari drept cabinete de curiozități –, aceste artefacte sfârșesc prin a fi transformate în jucării, intrând în posesia fetelor. Angajând instrumente analitice împrumutate de la binecunoscuții teoreticieni ai jocului, Johan Huizinga și Roger Caillois, autoarea discută o fațetă mai puțin anticipată a acestor obiecte: reconfigurarea lor în acord cu intențiile utilizatoarelor. Acestea din urmă cooptează păpușile în ritualuri și comportamente adulte, emancipatoare, divergente de scopurile pedagogice, disciplinatoare, atribuite de adulți.

Articolul semnat de Sarah A. Curtis (*The Playthings of Childhood: Mass Consumption and Its Critics in Belle Epoque France*) este relevant pentru modul în care jucăriile reflectă anxietățile politice și ideile culturale din Franța sfârșitului de secol XIX, o perioadă în care dominația Germaniei era percepută ca amenințătoare. Prima parte a articolului surprinde diversificarea ofertei de jucării și aportul companiilor de

marketing ale producătorilor/marilor magazine – expoziții, cataloage, articole în presă – la consumul de masă. La această tendință a contribuit inclusiv transformarea culturală a modului în care părinții percepeau copiii, preocupările pentru bunăstarea emoțională și materială a celor din urmă. Consumul excesiv și formele jucăriilor un suscitau critica artiștilor, colecționarilor de jucării și reformatorilor sociali. Parte dintr-o mai amplă mișcare reformatoare ce urmărea să răspândească educația artistică în rândul maselor, artiștii au găsit cooptarea copilului ca centrală în reușita procesului, elaborând recomandări privind educarea acestuia prin intermediul unui nou model estetic de jucărie.

Legătura dintre consumul excesiv și aflulul de jucării străine, în special germane, a generat anxietăți cu privire la o potențială dominație culturală germană, care, într-un sens mai larg reflectau tensiunile politice și economice dintre două state.

Colin Fanning, *Building Kids: LEGO and the Commodification of Creativity*, analizează istoria uneia dintre cele mai populare jucării, urmărind cum aspirațiile adulților și strategiile companiei producătoare se reflectă în design și în discursurile despre jucărie/joc. Imediat după Al Doilea Război Mondial, discursul european despre regenerare și reformă este asumat de segmentul bunurilor de consum destinate copiilor. Astfel se conturează noi idei despre jucării „sănătoase”, iar LEGO se situează în cadrul acestui discurs. Începând cu deceniul opt, strategia companiei se orientează către noțiunea de creativitate și de *narrative play*, cu accent pe dorințele copilului, nu pe discursul prescriptiv al adulților. Schimbarea s-a reflectat în designul jocului, producătorii operând modificări cromatice și formale.

Partea a doua a lucrării, *Child's Play? Avant-Garde and Reform Toys*, discută contribuțiile artiștilor la designul jucăriilor în strânsă legătură cu reprezentările celor dintâi despre copilărie.

Istoricul de artă Andrea Korda discută în capitolul *Cultivating Aesthetic Ways of Looking: Walter Crane, Flora's Feast, and the Possibilities of Children's Literature* o contribuție mai puțin cunoscută în biografia lui Walter Crane: ilustrația cărților pentru copii. Aplicând o analiză iconografică și contextuală specifică istoriei artei (p. 114), autoarea discută simbolismul ilustrației din *Flora's Feast* și semnificațiile ideologice care semnalează opțiunile politice ale lui Walter Crane. Iconografia utilizată de Crane trimite la „Aesthetic Dress” sau „Artistic Dress”, mișcare ce milita pentru reforma vestimentară și pentru înlocuirea rigidei mode victoriene cu rochii simplificate, din materiale ușoare. Semnificațiile mișcării depășeau sfera estetică; piesa vestimentară dobânda conotații medicale, sociale și politice, fiind angajată în efortul de reformare socială. Crane se implicase activ în mișcare alături de James McNeill Whistler, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti ș.a.; crease modele de rochii ce reflectau noua estetică și expusese într-o serie de texte viziunea utopică despre artă și societate. Ultima parte a articolului investighează participarea copiilor artistului la realizarea cărții.

Studiul lui Bryan Ganaway, *The Unexpected Victory of Character-Puppen, Dolls, Aesthetic and Gender in Imperial Germany* arată că dezbaterile adulților cu privire la consumul copiilor nu sunt atât de recente pe cât am crede. Autorul privește păpușile din perspectiva unor obiecte ale culturii materiale cărora adulții și copiii, deopotrivă, le atribuie sensuri și semnificații multiple. Asociată cu identitatea feminină a clasei de mijloc, păpușa a fost un subiect intens disputat în Germania Imperială, fiecare grup angajat discursiv împărțînd propria viziune cu privire la funcțiile acesteia și la modelele estetice dezirabile. Antreprenorii se declarau adepții verismului și al standardizării, în timp ce, la polul opus, grupul reformator alcătuit din artiste, pedagogi și intelectuali propuneau o nouă estetică bazată pe individualizare, simplitate și abstractizarea trăsăturilor. Ganaway urmărește cum acest artefact iese din sfera ludicului și coagulează dezbateri critice despre statutul femeii, maternitate și copilărie. Autorul analizează implicarea câteva artiste care, profitând de Secesiunea germană, de Mișcarea Arts and Craft și de interesul pentru artele decorative și artizanat, găsesc o nișă în care să se manifeste liber și creativ, și propun un model de păpușă prin care încearcă să remodeleze rolul femeilor în societatea modernă.

Michelle Millar Fisher (*Work Becomes Play: Toy Design, Creative Play, and Unlearning in the Bauhaus Legacy*) abordează o fațetă mai puțin documentată a Școlii Bauhaus: creația de jucării. Mobilierul pentru copii și jucăriile au fost o sursă semnificativă de venituri în prima etapă de existență a instituției (1919–1926). Angajarea în producția de jucării trebuie privită din această perspectivă, ca o activitate economică menită să echilibreze veniturile școlii ce nu poate fi asociată cu un interes pentru tematica copilului. Totuși jucăriile destinate comercializării li s-au adăugat, într-un număr mai restrâns, altele concepute pentru proprii copii sau chiar pentru membrii școlii. Primele, dar mai ales cele din urmă aduc în discuție fascinația creatorilor pentru experiențele ludice cu dimensiunile lor spirituale, artistice și pedagogice, pentru noțiunea de joacă creativă și experiment. Autoarea discută produsele Școlii Bauhaus din perspectiva avangardei și a înțelegerii copilăriei ca spațiu al creativității.

Cathleen M. Giustiano, *Simply Child's Play? Toys, Ideology, and the Avant-Garde in Socialist Czechoslovakia before 1968* mută discuția în Cehoslovacia socialistă, argumentând că producția de jucării nu a fost controlată în totalitate de regimul politic ceea ce a permis unele continuități la nivel formal și ideatic cu perioada interbelică și o participare, chiar și limitată, a designerilor și copiilor, la fabricarea (semnificațiilor) jucăriilor (p. 17). Autoarea semnalează odată cu instaurarea regimului comunist schimbarea radicală a discursului despre jucării, transformarea acestora în „agenți ai construirii comunismului” (p. 175), apariția unor tipuri și forme agreate, potrivite cu specificul organizării comuniste și cu așteptările partidului. În perioada *Dezghetului*, relativa liberalizare și distanțarea de realismul socialist s-au reflectat pe mai multe paliere: în noi semnificații atribuite jucăriilor, în diminuarea constrângerilor ideologice în materie de design și în accentuarea dimensiunii ludice. În tot acest interval, a existat, în paralel cu modelele agreate, o nișă ce oferea posibilitatea unor creații mai puțin supuse constrângerilor partidului și ideologiei: jucăriile inspirate de arta populară și de avangarda interbelică.

Studiul realizat de Karen Stock și Katherine Wheeler, *Reconstructiong Domestic Play: The Kaleidoscope House*, discută un experiment artistic ce a dat naștere unei case pentru păpuși. Apărută ca urmare a proiectului inițiat de compania de jucării Bozart Toys ce-și propune să coopteze artiști contemporani în producerea jucăriilor/jocurilor pentru copii și adulți, *Kaleidoscope House* este o casă miniaturală, modernistă, proiectată de arhitectul Peter Wheelwright și artista Laurie Simmons, cu mobilier și decorație interioară realizate de artiști și designeri americani contemporani. Articolul reconstituie traseul în urma căruia a luat naștere *Kaleidoscope House* urmărind cum se decantează la nivel formal și simbolic modele, imagini, teorii de arhitectură, utopii sociale. Mișcarea De Stil, cu lucrările lui Theo van Doesburg și cu teoria culorii, idealul Modernist cu agenda sa socială i-au inspirat pe cei doi creatori în acest experiment artistic, adresat deopotrivă copiilor și adulților, ce sfidează stereotipurile arhitecturale și de gen și se dorește o critică la adresa consumerismului.

Instrumentalizarea politică a jucăriilor reprezintă tema ultimei părți a volumului.

În *Material Culture in Miniature: Nuremberg Kitchens as Inspirational Toys in the Long Nineteenth Century*, James E. Bryan se oprește asupra bucătăriilor miniaturale (*Puppenküchen*) punând în discuție funcția educațională atribuită acestora. Autorul arată că miniaturizarea, amplificarea dimensiunii estetice, ornamentația abundentă au încurajat adoptarea rolurilor tradiționale, făcând ocupația domestică atractivă fetelor, dar au eșuat în a le oferi acestora exemple de bune practici de administrare a gospodăriei. Analiză formală a jucăriilor relevă sincronicitatea cu mișcările artistice și tendințele de design interior (Art Nouveau, Arts and Crafts, Wiener Werkstätte) aplicate în locuințele adulților, dar și cu inovațiile tehnologice sau igienice ale momentului.

Lynette Townsend discută un obiect realizat de copii, un caz excepțional dacă ne raportăm la faptul că adulții sunt producătorii culturii materiale a copilăriei. Studiul, *Making Paper Models in the 1860s New Zealand: An Exploration of Colonial Culture through Child-Made Objects*, analizează diorama unui sat model, ca punct de plecare pentru o istoria socială și culturală a creatorilor în context colonial. Diorama, executată din machete și modele de hârtie, a fost realizată în anul 1864 în familia unor coloniști britanici, stabiliți la mijlocul secolului al XIX-lea în Noua Zeelandă. Ea aparține tipologiei jocurilor de hârtie constând în forme de hârtie decupate ce trebuiau asamblate pentru a crea orașe sau sate model. Reproducând clădiri sau orașe emblematice din Imperiul Britanic, jocul reprezenta pentru locuitorii coloniilor o modalitate de a cunoaște centrul imperiului, dar și un element de comparație între lumea colonială și modul de viață lăsat în urmă. Autoarea lansează în a doua parte a studiului o discuție pe marginea culturii materiale a copiilor din colecții publice, surprinzând raționamentele diverse din spatele practicilor instituționale de constituire a colecțiilor.

Interferența dintre imperialism, colonialism și cultura materială a copiilor se menține ca temă și în articolul *Toys for Empire? Material Cultures of Children in Germany*. Jakob Zollmann arată că Africa a pătruns în cultura materială destinată copiilor anterior expansiunii coloniale, iar reprezentările artistice, enciclopediile, narațiunile de călătorie ce vehiculau o imagine exotică a acestui spațiu au substituit absența cunoștințelor științifice, servind ca sursă de inspirație producătorilor de jucării. Intensificarea colonizării Africii a alimentat interesul științific și popular pentru continent și a influențat modul în care această parte a lumii a fost prezentată copiilor. Producătorii au creat o nouă tipologie de jucării: soldați coloniali, figurine animaliere (Massetiere), păpuși cu fizionomii africane, în care subiecte coloniale contemporane fuzionau cu viziunea exotică preexistentă. Studiul evidențiază dimensiunea politică a acestor obiecte: soldății de plumb după modelul trupelor coloniale mențineau vie memoria evenimentelor militare, păpușile de culoare obiectificau prin lentila rasială africanii, în siajul narațiunilor colonialiste ale vremii.

Valentina Boretti realizează un studiu comparativ al jucăriilor în perioada Republicii Chineze și primul deceniu comunist (*The „Appropriate” Plaything: Searching for the New Chinese Toy, 1910s-1960s*). Ambele regimuri politice (republican și comunist) au manifestat un interes susținut față de copii și față de metodele de educație prin care puteau fi formați „noi cetățeni”, cooptând o cohortă de experți în producerea de jucării „adecvate” dezideratelor politice. Autoarea surprinde plasticitatea discursurilor despre jucării și granițele difuze dintre tradiție și modernitate de-a lungul regimurilor politice. Studiul evidențiază continuități între cele două perioade la nivelul semnificațiilor și sensurilor atribuite educației (ideea de timp liber util), copiilor și culturii materiale (jucăria educativă).

În *Public Nostalgia and the Infantilization of the Russian Peasant: Early Soviet Reception of Folk Art Toys*, Marie Gaspar-Hulvat discută receptarea de către adulți a jucăriilor populare în intervalul dintre moartea lui Lenin și opresiunea stalinistă din 1936. Aceste jucării contopesc viziunile despre două populații „primitive”, copiii și țăranii. Retorica sovietică infantilizează creatorii de jucării (țărani) asimilându-i cu copiii. Împrumutând producătorilor atribute de la consumatori, retorica alimentă ideea că ambele categorii, cu o identitate ce trebuia modelată, aveau nevoie de ghidare. Infantilizarea țăranilor este contextualizată de autoare și privită în legătură cu politica agricolă comunistă și tentativele de lipsire de agentivitate a populației rurale, dar și ca o modalitate prin care populației urbane i se oferă constructe ideologice și instrucțiuni pentru a se raporta la populația rurală ce migrează spre orașe. Nostalgia pentru jucăriile de artă populară s-a intensificat simultan cu ideologizarea și inserarea jucăriilor în logica comunistă. Studiul analizează preocupările sovietice timpurii pentru jucăriile populare, reflectate în muzee, presă, literatura pentru copii. Acordă o atenție deosebită lucrărilor științifice de artă cărora le atribuie meritul transformării jucăriilor de artă populară într-un subiect demn de a fi studiat. Autoarea atribuie interesul științific unei conjuncturi de factori: popularitatea jucăriilor în societatea contemporană, interesul colecționarilor, argumentele istoricilor de artă care identificau în cultura țărănească o dovadă istorică a „revoluției proletare” (p. 278).

*Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood, 1700-Present* combină studiile socio-istorice tratând reprezentările și imaginile adulților despre copil, copilărie și jucării, cu studiile de istoria artei și designului ce pun accent pe creator, tehnică și stil și pune într-un dialog productiv surse vizuale, materiale și narative. Oferă o privire istorică și contemporană asupra designului jucăriilor în care se proiectează așteptări, direcții estetice, reforme și utopii sociale, ideologii politice, în care semnificațiile jucăriilor se construiesc și se renegociază continuu de către copii și adulți.

Ramona Caramelea

ELENA OLARIU, LIGIA MACOVEI, *Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Cuvânt înainte de Adrian Majuru, Ed. Municipiului București, 2018, 256 p.

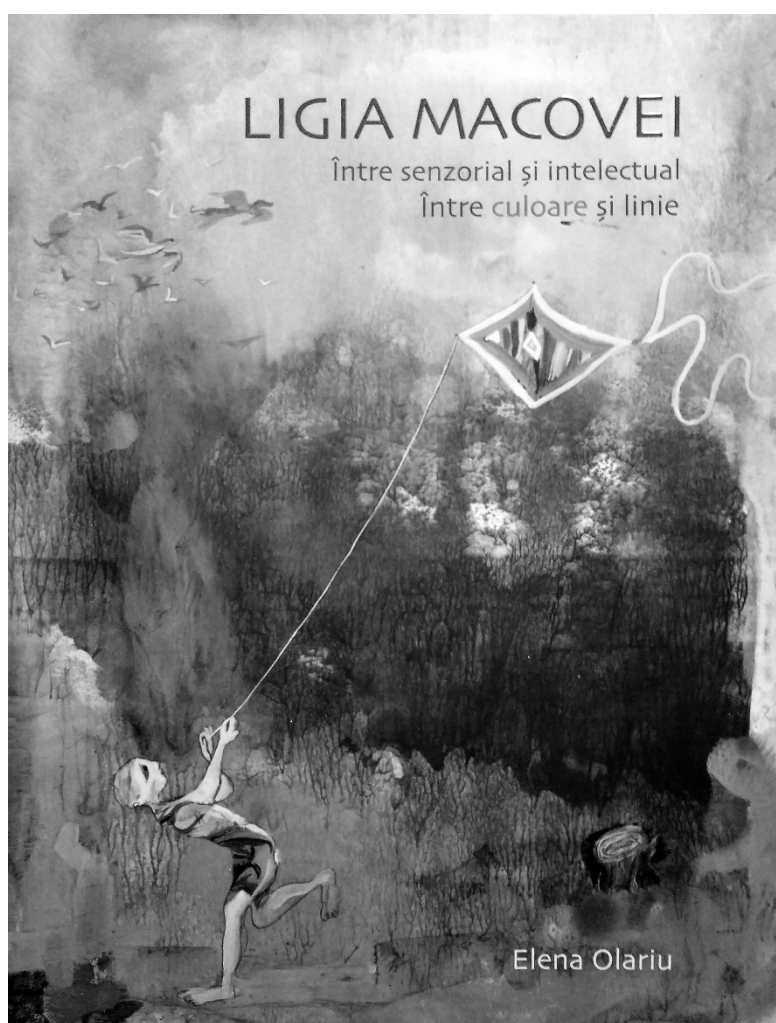
Pictoriță și graficiană cunoscută îndeosebi pentru inspirata interpretare a poeziei eminesciene, Ligia Macovei (1916-1998) a lăsat posterității nu numai o operă plastică bogată în sensuri și expresivități, dar și o importantă colecție de artă, constituită de-a lungul timpului împreună cu soțul său, arhitectul și diplomatul Pompiliu Macovei (1911–2008).

„Colecția de artă Ligia și Pompiliu Macovei”, adăpostită în casa cumpărată de cei doi soți în 1952, donată Muzeului Municipiului București (MMB) în 1992 și deschisă publicului în anul 2002, cuprinde lucrări de pictură și grafică românească și străină, obiecte rare de artă decorativă sau populară din diferite zone ale lumii, mobilier de epocă și o bibliotecă impresionantă. O parte semnificativă a creației Ligiei Macovei se află aici, în imobilul din strada 11 Iunie, nr. 36–38, în care proprietarii au trăit și pe care și-au dorit să-l lase neschimbat ca un muzeu, restul operei fiind răspândit în patrimoniul altor muzee și colecții, ansamblu ce nu beneficiază de un studiu monografic recent. Din această perspectivă, catalogarea lucrărilor din patrimoniul MMB reprezintă un prim pas în cunoașterea aprofundată a operei artistei, demers care, prin atenția acordată biografiei și contextualizării ei pe fundalul istoric al prefacerilor societății românești de-a lungul secolului XX, depășește genul strict al unui repertoriu.

Autoarea volumului, dr. Elena Olariu, director adjunct al MMB, orchestrează într-un tablou general bine redat parcursul sinuos al unei creatoare de mare disponibilitate expresivă ce a abordat o varietate considerabilă de teme, limbaje și tehnici în evoluția sa stilistică, metamorfoze care reflectă atât schimbările de paradigmă estetică survenite din sfera ideologicului, cât și rezistența universului imaginativ propriu printr-o vocație care răzbate dincolo de limitări.

Volumul bilingv (română/engleză) este structurat în două părți. Cea introductivă prezintă, după un *Cuvânt înainte*, semnat de directorul MMB, Adrian Majuru, studiul care oferă chiar titlul volumului *Ligia Macovei. Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie* și o extinsă secțiune de *Repere istorice și biografice*, iar cea de-a doua parte cuprinde catalogul ilustrat cu lucrările artistei, realizate în principalele perioade ale creației cuprinsă între anii 1930 și 1980, structurat pe tehnici, după cum urmează: pictură în ulei, cărbune, acuarelă, guașă, lacuri colorate, desen în tuș, monotip cu intervenție de guașă, ilustrație.

Coperta volumului este ilustrată cu o lucrare mai puțin cunoscută a Ligiei Macovei din 1968, intitulată „Zmeul”, un poem închinat copilăriei și zborului, în care silueta luminoasă și delicată a unui copilaș agățat de zmeul lui de hârtie este proiectată pe fundalul înalt al cerului irizat, peisaj sugerat de hazardul culorilor amestecate prin imprimare. Tehnica rară a monotipului, inventată și practică mai mult de gravori, combinată cu grafica, apare aici ca modalitatea specială de a exalta împreună cele două calități ale artistei: capacitatea de a se exprima atât prin culoare, pe care o simte intens, cu îndrăzneală și savoare, cât și prin linie, trasată cu siguranță și suplețe, cu nuanțe care îi conferă autonomie. Nu întâmplător autoarea catalogului a ales această lucrare ca ilustrație a copertei pentru a sublinia binomul *senzorial și intelectual/ culoare și linie* sub semnul căruia poate fi apreciată complexitatea destinului artistic al Ligiei Macovei.



Absolventă a Școlii de Belle-Arte din București (1934–1939), Ligia Macovei a studiat cu Cecilia Cuțescu-Storck, Jean Al. Steriadi și Corneliu Medrea, debutând pe simezele bucureștene în 1938 cu genurile tradiționale ale naturii statice, portretului și peisajului, în continuarea liniei deschise de maeștri ca Pallady, Tonitza, Petrașcu, sau Iser. În 1939, după terminarea studiilor, se căsătorește cu Pompiliu Macovei, absolvent al Școlii Superioare de Arhitectură, apreciat deja ca desenator în marile birouri de arhitectură ale lui Paul Smărandescu, Octav Doicescu și Horia Creangă. Reprezentanți ai unei strălucite elite intelectuale,

cei doi au format un cuplu talentat și inteligent care frecventa importante cercuri literare și muzical-artistice într-o epocă ce tocmai se încheia. Au reușit să-și păstreze mondenitatea, printr-o flexibilitate dificil de înțeles doar prin concesiile făcute regimurilor politice succesive, dincolo de anii zbuciumați ai celui de-al doilea Război Mondial.



Ligia Macovei, *Autoportret*, ulei pe carton, 1938.

Pe parcursul anilor 1940, Ligia Macovei îl însoțește pe Pompiliu Macovei, devenit arhitect la Ministerul Propagandei și numit comisar al unei expoziții de artă populară românească, în călătoriile din țările în care expoziția a fost itinerată (Austria, Germania, Italia și Elveția), experiență care-i prilejuiește contactul cu arta occidentală a momentului și, mai cu seamă, cu expresionismul german care i-a înrăurit opera timpurie. Deschide o importantă expoziție personală la Veneția, la Galleria de Cavallino, unde expune alături de Eugen Drăguțescu. Participă prima oară la Salonul Oficial de pictură de la București. După 1944 abordează grafica militantă, realizează afișe propagandistice, ilustrații la organele de presă de stânga, se implică progresiv în reorganizarea Sindicatului Artelor Frumoase și va face parte, în 1948, din comitetul de inițiatori și organizatori ai expoziției Flacăra. În deceniile 1950–1970 va avea o activitate prodigioasă în străinătate, urmând treptele ascensiunii politice a soțului ei care ocupă funcții din ce în ce mai înalte (aderase la PCR încă din 1945), de la arhitect șef al Capitalei (1952), la Ministru al Culturii (1965–1971) și Ambasador UNESCO (1971-1977). Călătorește în URSS, RDG, China, Cehoslovacia, Iugoslavia, Bulgaria, Franța, Italia, Asia Mică, Nordul Africii, va organiza numeroase expoziții personale în străinătate și va participa la importante expoziții de grup internaționale, cum sunt Bienalele de la Veneția și Saloanele UNESCO.

Ligia Macovei evoluează rapid, de la faza clasicismului picturii românești a anilor '20, preluând cromatismul și decorativismul structural al lui Tonitza și Cecilia Cuțescu Storck, sau sinteza rafinată a lui Pallady, în direcția unui fovism plin de candoare și vitalism. Sub influența expresionismului german, în

contextul întunecat al războiului, pictura sa trece printr-un monocromism existențialist sau satiric-grotesc, mai ales în portretul de factură psihologică. Artista își adaptează treptat limbajul plastic la distorsiunile venite pe cale ideologică, adoptând estetica militantă „antirăzboinică” a anilor '40, urmată de cea a viziunii realist-socialiste din anii '50. Călătoria în China (1953) are ca rezultat un ciclu de acuarele de tipul reportajului pe teme proletare, industrializarea sau viața satelor, care îi va aduce un nou Premiu de Stat, contribuind, pe de altă parte, la îmbogățirea experienței în tehnicile desenului și culorilor de apă, sub influența subtilă a artei tradiționale chineze. De la mijlocul anilor '60, în contextul relativei deschideri culturale a regimului comunist, creația artistei cunoaște o efervescență datorată reîntoarcerii la stilurile picturii interbelice și la inspirația oferită de mari creatori universali, precum Picasso, atingând perioada deplină de maturitate a artei sale în anii '70.



Ligia Macovei, *Cântec mut*, ilustrație la poezia lui Tudor Arghezi, monotip cu intervenții de guașă și tuș, 1966.

Autoarea catalogului înregistrează succint, cu atenție, toate etapele creației artistei, oferind „o imagine multifățetată a modului în care se naște și este construită opera de artă: prin evoluție stilistică sau tematică, prin abordarea tehnică dar ținând cont și de contextul istoric concret, de regimurile politice în care a fost creată”<sup>14</sup>. Elena Olariu defrișază și reconstituie un complicat material biografic al istoriei recente, corelând aceste date cu cele ale parcursului artistic al Ligiei Macovei, de o mare diversitate, ce prezintă porțiuni din istoria receptării critice încă nedocumentate, rămase în umbră, realizând un studiu solid, un fundament de la care se poate porni în investigarea separată, detaliată, a unor diferite aspecte ale operei artistei.

<sup>14</sup> Elena Olariu, *Ligia Macovei, Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Cuvânt înainte de Adrian Majuru, Ed. Municipiului București, 2018, p. 7.

Prezentând biografia soților Macovei ca parte a unui destin mai larg, reprezentativ pentru o generație de români a căror viață a cuprins aproape întreaga istorie zbuciumată a secolului XX, autoarea subliniază ideea artei ca refugiu în fața presiunii social-politice, percepție în lumina căreia înfățișează pasiunea pentru artă a Ligiei și Pompiliu Macovei ca fiind „cea mai importantă sursă de împlinire personală”<sup>15</sup>, o frumoasă cheie de interpretare a destinului lor.

Virginia Barbu

DEBORAH ASCHER BARNSTONE, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*, University of Michigan Press, 2016, 256 p. + il.

Istoric al arhitecturii și arhitect în același timp, Deborah Ascher Barnstone conduce astăzi Școala de Arhitectură a University of Technology, Sydney (Australia). Interesul ei constant pentru Germania interbelică și în special pentru curentul modernist s-a concretizat în numeroase articole, capitole de cărți și în patru volume de autor.

Cartea de față își propune un obiectiv ambițios și în bună măsură inedit: reconstituirea vieții artistice a unuia dintre cele mai importante orașe din Germania Republicii de la Weimar. Deși în anii '20 Germania era puternic urbanizată (orașenii formau două treimi din populație și jumătate dintre ei locuiau în orașe mai mare de 500 000 de locuitori), nu existau până la acest volum lucrări dedicate „caracterului cultural” al unui oraș german, cu excepția evidentă a Berlinului. Autoarea analizează modul în care viața urbană a Breslului, problemele și oportunitățile sale specifice au interacționat, condiționat și impulsionat viața culturală și i-au dat un caracter specific, distinct.

Principalul oraș al Sileziei, provincie aflată la granița estică a țării, incorporată în Prusia la mijlocul secolului al XVIII-lea, dar la care Imperiul Habsburgic nu a renunțat decât cu greu și după un alt lung război, Breslau a fost perceput ca un oraș periferic, plasat în estul mai puțin dezvoltat și civilizat. Începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea elitele locale vor fi, individual și instituțional, tot mai interesate de susținerea culturii și în special a artelor, recuperând parțial diferențele față de orașe germane care aveau deja o puternică tradiție culturală în momentul în care în Breslau abia se stingeau ecourile războaielor care au răvășit provincia. După 1918 orașul a fost puternic afectat de redesenarea granițelor în estul Europei, atât prin pierderea unei părți a hinterlandului economic în favoarea noului stat polonez, cât și datorită aflului de germani care se refugiază din fostele teritorii prusace. Pe de altă parte, lipsa unei tradiții culturale rigide, osificate; caracterul multietnic și relativ tolerant, au permis ca mediul cultural din Breslau să fie unul mult mai deschis și primitiv, ceea ce a făcut ca între 1900 și 1930 orașul să atragă numeroși artiști și arhitecți importanți.

Lucrarea este structurată pe șase capitole, fiecare propunându-și să trateze o problemă diferită a vieții culturale a orașului, relevantă pentru problematica mișcării moderniste din Germania anilor '20. Primul discută relația dintre evoluția arhitecturii și eforturile de planificare urbană și construire de locuințe. Fenomene specifice Breslului de secol XIX, la care se adaugă în anii '20, dublul impact al valului masiv de refugiați sărăciți, și al colapsului sectorului privat de construcții în haosul economic postbelic, explică de ce autoritățile locale preiau în anii '20 sarcina construcției de locuințe. Autoarea evidențiază importanța contextului în care se manifestă ideile arhitecturale moderniste. Conservatorismul elitei locale, inclusiv al decidenților politici, a reprezentat o frână, în timp ce nevoile stringente de locuințe decente, la prețuri accesibile tuturor, au impus noi metode și tehnici de construcție, o revoluție în planimetria internă ca și în modul în care au fost gândite urbanistic noile cartiere. Nu trebuie uitate cerințele igienice: în lotizările de locuințe ieftine din Breslau, majoritatea apartamentelor au propria baie (departe de a fi o trăsătură comună locuințelor din Germania epocii). Soluțiile alese reflectă aceste presiuni contradictorii, ce au dus la o sinteză între tradițional și modern. Volumetria modernă a fost îmbrăcată în cărămida tradițională sileziană folosită pentru fațade, ansamblurile, compuse din locuințe multifamiliale (o idee modernă) au fost plasate într-un generos spațiu verde, măturie a asimilării ideilor orașului grădină de către proiectanți. Evitarea monotoniei, în special prin plasarea variată a construcțiilor în planul urbanistic, dat și prin alte metode (precum alternarea diferitelor tipuri de acoperișuri) a fost o preocupare majoră a proiectanților.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.15.

Capitolul al doilea analizează în detaliu expoziția de arhitectură *Wohnung und Werk und Ausstellung* ce a avut loc la Breslau în 1929. Aceasta marchează apogeul înfloririi culturale a Breslului interbelic, după această dată consecințele crizei economice mondiale și apoi ale instaurării regimului nazist făcându-se din plin simțite. Expoziția este rezultatul eforturilor elitei culturale locale de a schimba percepția de provincialitate asociată adesea orașului și provinciei lor, dar a constituit în același timp și un demers ce viza creșterea vizibilității și atractivității economice a Breslului, puternic afectat de război și de consecințele sale. Marea majoritate a proiectelor au fost construite până la începerea expoziției, din materiale durabile, ele existând și astăzi.

Manifestarea se înscrie într-un curent expozițional marcat în special de expoziția ținută la Stuttgart în 1927 și care a reprezentat o vitrină a curentului modernist și a avangardei arhitecturale din Germania. Analiza relevă semnificative diferențe între cele două manifestări arhitecturale. Expoziția de la Breslau, care adună doar arhitecți locali, nu este un manifest ideologic precum cea din Stuttgart. Rezultat al unor numeroase compromisuri, expoziția reflectă diversitatea practicii arhitecturale locale, trăsătura caracteristică reprezentând-o combinarea dintre tendințe moderniste și elemente tradiționale practicate în diverse forme de arhitecturii selectați să participe. De asemenea, este subliniată varietatea mai largă a expresiilor estetice folosite, comparativ cu canonul mult mai reducăționist și uniform al arhitecturii moderniste, așa cum era el imaginat de avangarda timpului.

Academia de Arte Frumoase din Breslau este subiectul celui de al treilea capitol și un prilej pentru autoare de a scoate în evidență o altă caracteristică aparte a vieții culturale din oraș. Academia locală a fost de la început diferită de academiile tradiționale, datorită fuziunii programatice, prezentă de la înființare, dintre artă și meserii. Începând cu anii 1880, o serie de directori introduc reforme profunde, care au făcut ca unii istorici să o considere „un Bauhaus înainte de Bauhaus”. În Academia de la Breslau erau predate o mare varietate de tehnici artistice, iar atelierelor erau conduse de un profesor și de un maestru, cel de-al doilea responsabil cu partea tehnică (inovație multă vreme atribuită școlii Bauhaus). Cu mult înainte de Bauhaus, artele aplicate sunt combinate în curiculă cu artele plastice consacrate în epocă. Autoarea afirmă cu justețe că aspectul cel mai important a fost pluralitatea formativă și diversitatea educației artistice oferite de Academie, argumentând că modelul de la Breslau este practic cel folosit astăzi în majoritatea universităților de arte.

În anii '20 Academia din Breslau a căpătat notorietate și apreciere în Germania. Interesantă este și analiza rolului jucat de Academie în viața culturală a orașului: ea atrage în Breslau artiști de nivel național, și totodată le oferă principalul suport material, în condițiile unei piețe de artă nu foarte dezvoltate și relativ conservatoare. Tot Academia este motorul unora dintre cele mai importante evenimente artistice și culturale. Autoarea continuă această analiză în capitolul al patrulea, însă subiectul este acum reprezentat de „consumatorii” de artă: instituții muzeale, asociații de promovare a artei și colecționari. Sunt puse în evidență diferențele față de alte mari centre din Germania, cu o mult mai lungă tradiție, dar și viteza cu care Breslau recuperează unele din decalaje. Pe bună dreptate se insistă pe fragilitatea fenomenelor locale: deși regăsim unii dintre cei mai importanți colecționari din Germania, fenomenul este restrâns la o elită mult mai redusă numeric decât în alte orașe de dimensiuni comparabile, iar prezența masivă a evreilor în rândul colecționarilor a constituit un alt factor care, în contextul persecuțiilor și confiscărilor din anii '30, a dus la dezagregarea acestor colecții.

Capitolele cinci și șase sunt structurate similar: scurte analize ale principalilor arhitecți, respectiv artiști plastici care au activat în Breslau în anii '20. În cazul arhitecților, autoarea combină investigarea ideilor exprimate în scris cu studierea operei construite. Demersul este mai dificil în cazul artiștilor plastici, deoarece, din diverse motive, pentru unii dintre acești artiști o parte semnificativă a operei nu a supraviețuit; adesea nici istoriografia nu le-a acordat atenția cuvenită.

Contribuția cea mai importantă a acestor capitole o reprezintă contestarea argumentată a separației clasice dintre discursul modern și cel tradițional. Arhitecții din Breslau nu sunt nicidecum antimoderniști, dimpotrivă îmbrățișează ideile moderne pe multiple planuri: de la expresii estetice la noii tehnologii constructive, de la planimetrie interioară la materiale de construcție. Ei nu acceptă să adere la un singur stil, unii dintre ei, în scrierile lor refuză însăși ideea de stil, opunând modernismului rigid și ideologizant libertatea de exprimare.

Mediul variat și tolerant din Breslau, care încurajează diversitatea, a reprezentat o atracție inclusiv pentru artiști care părăsesc școala Bauhaus, deoarece se simt încorsetați de rigiditatea ideologiei artistice promovate acolo. Tocmai atmosfera foarte deschisă de aici, care le permite artiștilor să evolueze în diverse direcții și îi face dificil de clasificat, a constituit un obstacol pentru istoriografia mai veche, centrată pe școli și curente. Trebuie adăugat refuzul, uneori explicit, al acestor artiști de a adera la grupuri construite în jurul

unor canoane stilistice, sau traiectorii marcate de afiliieri de scurtă durată, dar numeroase și foarte variate în decursul carierei.

În încheiere autoarea analizează evenimentele din 1929-1933, care schimbă rapid și radical situația mediului cultural al Breslului: progresul extrem de spectaculos al extremei drepte pe scena politică, desființarea Academiei de arte care reprezentase din punct de vedere material principala ancoră pentru artiști, ostilitatea tot mai violentă a presei și a unor membri ai elitei politico-sociale față de orice formă de modernism, etichetat ca negerman și străin, toate pe fondul conservatorismului cultural al mării majorități a populației. După 1933 direcția culturală impusă de regimul nazist este evidentă, și numeroase lucrări ale artiștilor activi în Academia din Breslau în anii '20 se regăsesc în „expozițiile” de „artă degenerată”. În acest context majoritatea artiștilor alege să părăsească Breslau. Unii vor suferi persecuțiile regimului, alții reușesc să plece din Germania, împrăștiindu-se prin lume și luptând cu dificultățile vieții de refugiat. În ambele cazuri traiectoria lor artistică a suferit, și opera lor a intrat într-un puternic și lung con de umbră.

Volumul se încheie cu note, index și bibliografie. Din păcate sistemul (adesea impus de edituri) al plasării notelor la sfârșitul volumului și într-o formă prescurtată face ca cititorul să trebuiască să caute în mai multe locuri din carte până când reușește să obțină o referință bibliografică. Numeroase ilustrații acompaniază textul.

Volumul de față oferă o perspectivă inedită și importantă asupra mișcării moderniste din Germania anilor '20. La capătul acestei lecturi, imaginea clasică și clișeizată a luptei dintre conservatori și moderni este înlocuită de una mult mai complexă, care evidențiază numeroasele drumuri posibile către modernitate, și pluralitatea de forme pe care o îmbracă aceasta. Pentru arhitecții și artiștii analizați în lucrare, modernitatea nu este incompatibilă cu tradiția, dimpotrivă este continuarea firească a trecutului. Acesta, fără să fie constrângător sau să ofere rețete este considerat o sursă de inspirație pentru artistul care trebuie să fie ancorat în contemporanitate. Deborah Ascher Barnstone își pune întrebări și probleme care ar merita abordate și în istoriografia română, lucrarea sa fiind utilă atât din punct de vedere metodologic cât și din perspectivă comparativă.

Simion Câlția

## DE LIBRIS. Buletin bibliografic 2018–2021

- ANDREI, Eduard, *Dimitrie Grigoraș. Ordinea clasică a privirii*, Ed. Paideia, București, 2021, 312 p. + il. – album monografic dedicat pictorului D. Grigoraș (n. 1934), cu o bogată ilustrație, structurată în trei secțiuni: pictura de șevalet, grafica, arta monumentală (tapiseria, mozaicul).
- BĂLĂCEANU-STOLNICI, Constantin, *Amintiri ... Lumea bună de altădată*, Ed. Oscar Print, București, 2020, 164 p. + il. – volumul reconstituie, cu eleganță și precizie istorică, lumea deosebită a elitelor românești al căror prestigiu a contribuit, începând din secolul al XIX-lea, la modernizarea și mondenizarea civilizației noastre în contextul european, până la mijlocul secolului al XX-lea, când istoria și-a schimbat dramatic cursul.
- BIZĂU, Ioan, *Tradiție și continuitate artistică la Nicula. Contribuția călugărului Ilarion Mureșan*, Ed. Renașterea, Cluj-Napoca, 2020, 378 p. + il. – o nouă abordare a fenomenului transilvănean al icoanelor pe sticlă și creionarea personalității unui iconar monah contemporan, cu totul dedicat memoriei lui Ion Mușlea, primul cercetător temeinic al picturii țărănești pe sticlă.
- BOUHASSANE, Ami, *Lee Miller*, Eiderdown Books, London, 2019, 60 p. + il. – mică monografie, de buzunar, scrisă de nepoata mării fotografe de modă și de front, Lee Miller.
- BOUHASSANE, Ami, *Grim Glory. Lee Miller's Britain at War*, Lee Miller Archives Publishing, Muddles Green, East Sussex, 2020, 114 p. + il. – valorificare a bogatei arhive „Lee Miller” prin investigarea anilor de război din creația importantei fotografe.
- BOUHASSANE, Ami; MUIR, Robin; BUTCHART, Amber, *Lee Miller. Fashion in Wartime Britain*, Lee Miller Archives Publishing, Muddles Green, East Sussex, 2021, 166 p. + il. – lucrare ce acoperă un aspect destul de puțin cunoscut din cariera lui Lee Miller: opera ei de fotograf de modă și principal colaborator al revistei *Vogue* din timpul celui de-al Doilea Război Mondial.
- BUZENSCHI, Florentina; VERZEA, Mihaela-Cristina, *Ad. A. Chevallier, fotograf al Curții Regale. Album documentar*, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. „Constantin Matasă”, Piatra-Neamț, 2021, 388 p. + il. – valoros album care restituie opera unui important fotograf de origine elvețiană care a acoperit o arie largă de teme, de la portretul de studio și reproducerile operelor de artă, la peisaj natural, urban și rural, și până la fotografia industrială și etnografică.
- CHEVALLIER, Bernard et CHEVALLIER, Arthur (ed.), *Napoléon*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2021, 272 p. + il. – catalogul expoziției omonime ocazionată de bicentenarul morții lui Napoléon, deschisă la Grande Halle de la Villette în intervalul 14 aprilie–19 septembrie 2021.
- CHIRIAC, Liliana; VIDA, Mariana, *Repertoriul Colecției Simion A. Iuca (1907–1994)*, ed. Muzeului Național de Artă, Monitorul Oficial, 2021, 192 p. + il. – riguros și elegant album al colecției intrate în patrimoniul Muzeului Colecțiilor de Artă în anul 2018 grație demersului generos al doamnelor Alexandra Ioana Savu și Maria Mărgărita Iuca, fiicele gravurului, pictorului și profesorului Simion Iuca.
- COLFESCU, Silvia; BĂDILITĂ, Cristian, *Et in Golania ego. 30 de ani de la manifestarea maraton din Piața Universității, 1990*, Ed. Vreamea, București, 2020, 190 p. + il. – iconografia unui fenomen suscitată de sentimentul libertății.
- COSTANTINI, Emanuela, *Capitala imaginată. Evoluția Bucureștiului în perioada formării și consolidării statului național român (1830–1940)*, prefață de Armando Pitassio, traducere de Aurora Firța-Marin, Ed. Polirom, Iași, 2019, 256 p. – pornind de la perspectiva antropologului Benedict Anderson asupra națiunii drept „comunitate imaginată”, autoarea încearcă o interpretare a istoriei politice a României moderne din prisma istoriei dezvoltării urbane a Capitalei.
- CRUCERU, Florica; DINCULESCU, Alice, *Istorici și critici de artă români, 1800–1980*, Ed. ACS, București, 2021, 280 p. + il. – util instrument de lucru pentru cunoașterea teoreticienilor, istoricilor și cronicarilor de artă dintr-o perioadă de aproape 200 de ani.
- CUCIURCĂ, Ioan (coord.) *Grafica românească 2021, A X-a ediție a expoziției*, Uniunea Artiștilor Plastici din România, București, 2021, 154 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Căminul Artei în intervalul 20 octombrie–2 noiembrie 2021; fiind vorba de o ediție aniversară, în volum au fost incluse textele introductive de la anterioarele zece ediții și un util indice de nume.
- DAVIDESCU, Cătălin, *Ion Țuculescu. Reconstituirea*, Ed. MNAC, București, 2020, 198 p. + il. alb/negru – catalog al expoziției omonime organizate la Muzeul de Artă din Craiova, în perioada 10 iulie–1 septembrie 2020, curator Mihaela Velea, cu o introducere de Călin Dan. „Reconstituirea” lui Cătălin Davidescu este un demers al recuperării vieții și operei pictorului Ion Țuculescu, pornind de la controversata expoziție din 1965 de la Sala Dalles, din perspectiva documentelor de epocă foarte variate, unele absolut inedite, care invită la o lectură lucidă a receptării artistului în epoca impregnată de distorsiuni și mistificări ideologice.
- DECHARNEAUX, Baudouin et TOMA (ed.), Alice, *Royauté(s). Entre historicités et imaginaire*, EME Éditions, Louvain-la-Neuve, 2021, 478 p. + il. – volum în care au fost adunate comunicările susținute acad. Ion Aurel Pop, acad. Răzvan Theodorescu, acad. Baudouin Decharneaux, Liviu Papadima, Sébastien Chonavey, Theodoros Koutroubas, Nicolas Solonakism, Alexandra Crăciun, Silvia Irina Zimmermann, Gabriel-Badea Păun, Diana Painca, Helga Mitterbauer, Adrian-Silvan Ionescu și alții la colocolul internațional cu același nume desfășurat la Universitatea Liberă din Bruxelles între 25–27 octombrie 2018.
- DORDEA, Dragoș Mihai (ed.), *Spirituality in Watercolour – Ligia Podorea-Ekström*, The Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, 2021, 58 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la I.C. R. Stockholm în intervalul 6 oct. 2021–20 ian. 2022.
- ENE, Maria-Camelia, *Zi de sărbătoare din colecția Muzeului Nicolae Minovici: portul tradițional românesc de sărbătoare din patrimoniu etnografic al Muzeului Dr. Nicolae Minovici*, Ed. Muzeului Municipiului București, 2019, 207 p. + il. – volum ce documentează originea portului popular românesc, evoluția acestuia și asimilarea lui de către costumele de curte, catalog de referință în repertorierea patrimoniului vestimentar păstrat de Muzeul Dr. Nicolae Minovici.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 11 (55), p. 253–256, București, 2021

- FRUNTELATĂ, Ioana-Ruxandra; WISOSENSCHI, Iulia; TOADER, Radu, *In Honorem Sabina Ispas. Cunoașterea „culturii profunde”. Paradigme actuale*, Ed. Etnologică, București, 2021, 600 p. + il.- volum omagial care cuprinde 51 de materiale științifice dedicate doamnei acad. Sabina Ispas, personalitate proeminentă a etnologiei românești, director al Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române.
- ION, Narcis Dorin (coord.), *Portretistica Regală. Artă și memorie*, Ed. Magic Print, Onești, 2020, 272 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Muzeul Național Peleş în noiembrie 2020.
- IONESCU, Constantin, *Prizonier în Germania. Însemnările unui căpitan de artilerie, 1916–1917*, ediție îngrijită de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Humanitas, București, 2021, 156 p. + il. – memoriile de război și de prizonierat ale unui ofițer de rezervă, bunicul matern al îngrijitorului ediției, înobilate de o bogată iconografie procurată în timpul reclusiunii.
- IONESCU, Adrian-Silvan (coord.), *Silvan - istoric în imagini al epocii sale*, Ed. Muzeului Național Cotroceni, București, 2021, 230 p. + il. – volum însoțitor al expoziției omonime deschisă la Muzeul Național Cotroceni în intervalul 29 octombrie – 4 decembrie 2021.
- IONESCU, Adrian-Silvan (coord.), *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, Virginia Barbu și Ioana Apostol (editoare), Ed. Academiei Române, București, 2020, 484 p. + il. – volum în care au fost adunate cele 31 de comunicări susținute de actuali și foști membri ai instituției, precum și de alți cercetători, la conferința națională omonimă organizată la Academia Română și la Institutul de Istoria Artei, aniversat în intervalul 21–22 octombrie 2019.
- IORGA, Bogdan, *Valahii din oastea lui Napoleon/ Les Valaques de l'armée de Napoléon*, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2021, 240 p. + il. – continuarea seriei *Reenactment* concepută de artistul vizual B. Iorga care își deapănă amintirile din timpul campaniilor de reînscenare a războaielor napoleoniene. În pofida fotografiilor de calitate și a textului amuzant – poate prea colocvial și ironic pentru marea dramă ce-și propune să o prezinte – volumul pierde foarte mult din atractivitate prin grafica total neinspirată a copertii ce trimite la Neoplasticismul lui Mondrian în loc să evoce Neoclasicismul imperial.
- JANKULOSKI, Robert, *MAHAKII, npukana bo slukul/ Manaki, une histoire en images/ A story in pictures*, Mecedonian Centre for Photography, Skopje, 2017, 180 p. + il. – importantă contribuție la cunoașterea operei și a vieții fraților Manakia, fotografi și pionieri ai cinematografeiei balcanice. Lucrarea are marele avantaj că este redactată trilingv și pune în circulație imagini inedite din arhivele macedonene.
- JENEI, Dana (coord.), *In Honorem Răzvan Theodorescu*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Ed. Oscar Print, București, 2019, 374 p. + il. – volum dedicat academicianului Răzvan Theodorescu ce cuprinde două secțiuni: *Laudatio*, cu texte semnate de Acad. Ioan Aurel Pop – președintele Academiei Române, Acad. Bogdan C. Simionescu – vicepreședintele Academiei Române, Acad. Sabina Ispas, Acad. Marius Porumb, Prof. dr. Adrian Guță, Valeriu Răpeanu, Titus Vișeu și *Studia in honorem* ce cuprinde 29 studii științifice semnate de cercetători prestigioși, din țară și străinătate, din domeniul științelor umaniste precum Guy Burgel (Paris), Victor Friedman (Chicago), Francesco Guida (Roma), Alexandre Kostov (Sofia) – membri ai AIESEE, respectiv Ioana Vlasiu, Adrian-Silvan Ionescu, Cristian-Robert Velescu ș.a.
- KARNABATT, D., *Boema de altădată*, Ed. Vremea, București, 2021, 180 p. – necesară reeditare a unui volum apărut în 1944 și greu accesibil azi celor care vor să afle despre cafelele de altădată și clienții lor cu aură de geniu precum Caragiale și Delavrancea sau a celor care doar mimau genialitatea.
- MAHLER, Astrid, *Liebbaberei der Millionäre. Der Wiener Camera-Club un 1900*, Photoinstitut Bonartes, Wien, 2019, 144 p. + il. – volum editat cu ocazia expoziției omonime deschisă la Photoinstitut Bonartes în intervalul 22 februarie–10 mai 2019.
- MATIASSEK, Katerina (editor), *Überleben im Bild. «Rettungsanthropologie» in der fotografischen Sammlung Emma und Felix von Luschan*, Photoinstitut Bonartes, Wien, 2019, 192 p. + il. - volum dedicat fotografiei etnografice și antropologice realizate de Emma și Felix von Luschan editat cu ocazia expoziției omonime deschisă la Photoinstitut Bonartes în intervalul 29 iulie – 29 oct. 2021.
- MARIAN, Ana, *Compoziții tematice în sculptura moldovenească, anii 1940–2010*, Ed. Știința, Chișinău, 2018, 272 p. + il. – aprofundat studiu al sculpturii basarabene dintr-un interval de 70 de ani.
- MECU, Nicolae (coord.), *Anton Pann. Opere, vol. I–II*, Academia Română, Ed. Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2020, vol. I 701 p., vol. II 1059 p., introducere de Acad. Eugen Simon – nouă ediție academică, ce reia ediția din 1963 realizată de Radu Albală și I. Ficher, a scrierilor literare ale lui Anton Pann, însoțite de un substanțial aparat critic.
- MIHALACHE, Cătălin; ROMAN, Nicoleta (ed.), *Copilării trecute prin război. Povești de viață, politici sociale și reprezentări culturale în România anilor 1913–1923*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2020, 336 p. + il. – culegere de studii având în obiectiv copilăria la vreme de război.
- NEGREA, Eugen, *65, Asociația Artiștilor Fotografi din România 1956–2021*, București, 2021, 146 p. + il. – volum aniversar bilingv ocazionat de împlinirea a 65 de ani de la fondarea Asociației Artiștilor Fotografi în care este inclusă o utilă schiță istorică a acesteia și o judicioasă selecție de imagini din colecția organizației.
- NICOLAE AL ROMÂNIEI, *Bunicul meu, Regele Mihai*, Ed. Vremea, București, 2021, 240 p. + il. – album dedicat M. S. Regelui Mihai I de nepotul său, folosind arhiva regală și câteva arhive ale unor agenții de presă. Prin acest album este reconstituită, iconografic, biografia ultimului rege al României de la anii copilăriei până la reîntoarcerea în patrie și celebrarea împlinirii celor 90 de ani de viață.
- NIERHAUS, Andreas, *Ein Architekt als Medienstrategie. Otto Wagner und die Fotografie*, Photoinstitut Bonartes, Wien, 180 p. + il. – volum dedicat modului în care marele arhitect vienez Otto Wagner și-a promovat opera prin fotografie; a fost editat cu ocazia expoziției omonime deschisă la Photoinstitut Bonartes în intervalul 22 ian. – 30 aprilie 2020.
- OLARIU, Elena, *Ligia Macovei, Între senzorial și intelectual. Între culoare și linie*, Cuvânt înainte de Adrian Majuru, Ed. Municipiului București, 2021, 256 p. + il. – repertoriu de pictură și grafică al Colecției de artă „Ligia și Pompiliu Macovei” (...recenzie SCIA ).
- OTTU, Petre; IACOB, Gheorghe (coord.), *Rolul armatei române în realizarea și consolidarea Marii Uniri*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2020, 282 p. + il. – volumul conține o parte din comunicările prezentate la Congresul Național al Istoricilor Români, desfășurat la Iași, 29 august–1 septembrie, 2018, care au abordat subiecte referitoare la participarea României la Primul Război Mondial.

- PANĂ, Sașa, *Născut în '02. Memorii – file de jurnal – evocări*, Ed. Pandora M, colecția Anansi, ediția a doua, îngrijită de Vladimir Pană, București, 2021, 831 pag. + il. – o excelentă reeditare a autobiografiei scriitorului Sașa Pană, apărută prima oară în 1973, la editura Minerva, ce completează tabloul societății românești din prima jumătate a secolului XX, restituind și un autentic portret de grup al avangardiștilor români.
- PENROSE, Antony, *Roland Penrose, the Friendly Surrealist*, Lee Miller Archives Publishing, Muddles Green, East Sussex, 2020, 352 p. + il. – necesară monografie dedicată operei și biografiei pictorului suprarealist britanic Roland Penrose redactată, sentimental, de cel mai în măsură să o facă, fiul plasticianului.
- PENROSE, Roland, *The Road is Wider than Long*, Lee Miller Archives Publishing, Muddles Green, East Sussex, 2021, 66 p. (nenumerate) + il. – facsimil al jurnalului scris de mână, în versuri albe și ilustrat cu desene și fotografii de Roland Penrose pentru iubita sa Lee Miller, după excursia prin ținuturile balcanice (Grecia, Bulgaria, România) întreprinsă împreună în vara anului 1938.
- PENROSE, Roland, *The Road is Wider than Long*, Lee Miller Archives Publishing, Muddles Green, East Sussex, 2021, 60 p. (nenumerate) + il. – ediție anastatică a volumului dat publicității, în 1939, într-un tiraj de 510 exemplare, a jurnalului în versuri albe, scris de mână și ilustrat cu desene și fotografii de Ronald Penrose în urma excursiei prin ținuturile balcanice, în vara anului 1938, însoțit de fotomodelul și fotografia Lee Miller, ce-i va deveni, ulterior, soție.
- PETROVICI, Vasile (coord.), *Ion Popescu-Negreni, Pictură, grafică/ Painting, Graphic Art*, Ed. PIM, Iași, 2021, vol. bilingv rom./engl., 224 p. + il. – album cu aspect îngrijit care reproduce o parte semnificativă a operei de pictură și grafică a „maestrului culorilor potrivite”, conținând și unele pagini din jurnalul artistului, publicate anterior, la editura Arc 2000, fără a avea însă o ținută științifică, fiind lipsit de documentație privind locul în care se află lucrările, specificațiile tehnice și referințele bibliografice.
- PREUTU, Cristina; NISTOR, Ionuț (coord.), *Istории ale regimului comunist din România. Volum al Congresului național al istoricilor români*, Iași, 29 august -1 septembrie, 2018, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2020, 274 p. + il. – volumul reflectă lucrările susținute la congres ce au abordat următoarele teme: instaurarea regimului comunist în România; evoluții ale vieții politice, sociale, economice și culturale interne; aspecte ale relațiilor României cu alte state din blocul comunist; analize istoriografice și reflectări târzii asupra perioadei.
- ROSTĂS, Zoltan, *Scrisori inedite adresate lui Dimitrie Gusti*, Ed. Creator, Brașov, 2020, 158 p. + il. – important material de arhivă care este pus în circulație prin strădania unui pasionat al arhivelor.
- SANDU-DEDIU, Valentina; GHEORGHITĂ, Nicolae (coord.), *Noi istorii ale muzicilor românești. De la vechi manuscrise până la perioada modernă a muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 2020, 372 p. + il. – valoroasă investigație a muzicii laice de secol XVIII–XIX (de salon, marțială, conjuncturală).
- SCHNECK, Hanna (editor), *Blitzlicht in der Unterwelt. Emil Wrbata fotografiert Erdställe und Tatorte, 1895–1930*, Photoinstitut Bonartes, Wien, 2020, 168 p. + il. – volum despre fotografia criminalistică editat cu ocazia expoziției omonime deschisă la Photoinstitut Bonartes în intervalul 21 aug.–27 nov. 2020.
- STEGEREAN, Călin (coord.), *La catedrală cu Aman*, Muzeul de Artă Craiova, Craiova, 2018, 72 p. + il. – catalogul expoziției omonime care alătură gravura lui Aman de creațiile contemporane ale urmașilor săi de la catedra de Grafică a Universității Naționale de Artă București.
- TOTH, Ștefan István (redactor), *Mezey Lajos (1820–1880), Primul fotograf al Oradei/Nagyvárad első fotográfus/The first photographer of Oradea*, Euro Foto Art, Oradea, 2020, 112 p. + il. – catalog trilingv editat cu ocazia bicentenarului nașterii acestui prim fotograf orădean.
- VINTILĂ, Constanța; CALVI, Giulia; PAKUCS-WILLCOCKS, Mária; ROMAN, Nicoleta; WASIUCIONEK, Michał, *Lux, modă și alte bagatele politicești în Europa de Sud-Est, în secolele XVI–XIX*, Ed. Humanitas, București, 2021, 432 p. + il. – volumul are la bază o serie de colocvii, ateliere și conferințe organizate în cadrul proiectului *Luxury, Fashion and Social Status in Early Modern South-Eastern Europe (LuxFaSS)*, finanțat de European Research Council, Horizon 2020 Program, și găzduit de Colegiul Noua Europă din București.
- VLASIU, Ion, *Poveste cu năluci/ Mese latomasokkal/ A Tale of Apparitions*, catalog editat de Vecsei Hunor, Ed. Quadro, Cluj, 2018, 150 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Galeria Quadro în august 1918, apoi itinerată, în același an la Berlin și, în 2019, la Galeria Jecza din Timișoara.
- VUKOVIĆ, Magdalena (editor), *Von wunderbarer Klarheit. Friedrich Simonys Gletcherfotografien, 1875–1891*, Photoinstitut Bonartes, Wien, 2019, 104 p. + il. – album cu fotografiile geografului, cercetătorului montan și fondatorului Clubului Alpin Austriac Friedrich Simony. Volumul beneficiază de contribuțiile unor specialiști de marcă ai istoriei fotografiei și aplinismului precum Monika Faber, Magdalena Vuković și Andreas Fischer.

\*

- Brașov – 6 secole de pictură în 28 de capodopere (sec. XV–XX)/ Brașov – 6 Centuries of Painting in 28 Masterpieces (XV–XXth.c.)*, Ed. Muzeului de artă Brașov, 2020, volum bilingv română/engleză, concept și text Dr. Radu Popică, 62 p. + il. – album ce ilustrează sintetic și inspirat, printr-o serie de capodopere din mai multe muzee și colecții importante din țară, istoria picturii transilvănene, de la primele portrete religioase și laice de la sfârșitul secolului al XV-lea, trecând prin bogatul secol al XIX-lea, ajungând până în avangarda românească și arta anilor optzeci ai secolului XX.
- Buletinul Bibliotecii Române. Studii și documente*, Ed. Institutului Român – Biblioteca Română din Freiburg, Germania, tipografia Magic Print, Onești, 2020, serie nouă Nr. VII (XXVIII), 794 p. – volum de publicații reflectând bogata activitate culturală a Bibliotecii Române din Freiburg, conduse de dr. Mihai Neagu Basarab, una dintre instituțiile cele mai vechi ale exilului românesc postbelic, posesoarea unui important tezaur de manuscrise, documente și cărți ale elitei intelectuale din diaspora.
- Casa Memorială Ion Minulescu și Claudia Millian*, Ed. Muzeul Național al Literaturii Române, studiu introductiv de Valentina Iancu, volum trilingv ro./en./fr., București, 2019, 119 p. + il. – albumul reproduce fotografii și desene selectate din patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române București și din patrimoniul Casei Memoriale „Ion Minulescu și Claudia Millian”.

- De la aproape către departe. Cartografieri vizuale ale spațiului 2 Mai și Vama Veche*, Muzeul Național al Țăranului Român, Sala Tancred Bănățeanu, Expoziție organizată în perioada 15.10–15.11.2020 de tranzit.ro/București, curator Iuliana Dumitru, design expozițional Alex Axinte, 72 p. + il. alb/negru – ilustrare, prin diverse mărturii, a fenomenului boemei creat de intelectualii și artiștii plastici, din diferite generații, care își petreceau vacanțele în cele două localități de pe litoralul românesc în perioada comunistă.
- Luxus in Seide: Mode des 18. Jahrhunderts*, Germanisches Nationalmuseum, Adelheid Rasche; Vorwort: G. Ulrich Grossmann, Nürnberg, 2018, 118 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschise în perioada 5 iulie 2018–6 ianuarie 2019 la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg, ce a prezentat numeroase piese de vestimentație, unele spectaculoase, accesorii și reprezentări picturale într-un concept menit să suscite noi impresii și interpretări asupra modei feminine din secolul al XVIII-lea.
- Mihai Sârbulescu, 101 Autoportrete*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2020, 148 p. + il. – album ce prezintă o serie de autoportrete lucrate în anii 2018–2019 de unul dintre membrii fondatori ai grupului Prolog, temă reprezentând un interesant demers al pictorului de a înregistra un jurnal al propriului chip, lucrat în pastă cromatică onctuoasă, cu cuțitul pe hârtie, văzut fără oglindă, reflectând pe de-o parte memoria, iar pe alta trăirile din moment. Texte de Mihai Sârbulescu (fragmente de jurnal), Ana Valeria Petrovici-Popescu, Vasile Petrovici.
- Nicolae Tonitza, desene inedite*, Adela Mara (coord.), curatoare Adela Mara și Adina Rențea, text introductiv de Luciana Stanciu, Vikart Auction House, București, 2021, 76 p. + il. – catalogul expoziției organizată de Casa de Licitații Vikart în intervalul 10–25 sept. 2021.

(V.B., A.S.I.)

## DESPRE AUTORI

**Constantin I. Ciobanu** este secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și coordonator al compartimentului „Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală”. Absolvent (1984) al Universității de Stat „Mihail V. Lomonosov” din Moscova (Federația Rusă), susține, în anul 1993, la aceeași universitate, teza de doctorat în istoria artei, iar, în anul 2005, – la Academia de Științe a Republicii Moldova – teza de doctor habilitat. A fost bursier al Institutului Internațional UNESCO de Planificare a Educației (Paris, 1995). Din anul 2008, Constantin I. Ciobanu este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova. A publicat numeroase studii de critică și de istoria artei, domeniul principal de cercetare fiind pictura medievală de pe teritoriul Moldovei și arta basarabească din secolul XX. Este autor al cărților *Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni* (Chișinău, Ed. Știința, 1997), *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (Chișinău, Ed. Arc, 1999 și 2014), *Valentina Rusu Ciobanu* (Chișinău, Ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chișinău, Ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului* (Chișinău, Ed. Business-Elita, 2007), *Mihail Petric* (Chișinău, Ed. Arc, 2007), *Muzeul Național de Artă al Moldovei: Colecția Pictură* (Chișinău, Ed. Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova, 2015), *Études sur la peinture médiévale roumaine* (Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2017), *Isai Cârmu: magia cărții* (Chișinău, Ed. Arc, 2019). Pentru cartea *Icoane vechi din colecții basarabene* (Chișinău, Ed. Arc, 2000) a primit Premiul Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002), iar în decembrie 2020, Meritul Heraldic, atribuit de Comisia Națională de Heraldică, de pe lângă Președintele Republicii Moldova.

**Ron Tyler** (n. 1941), doctor în istorie, a fost director la Amon Carter Museum of American Art din Fort Worth, Texas (2006–2011). A fost profesor de istorie la University of Texas din Austin și director la Texas State Historical Association (1986–2005). A publicat un număr de lucrări cu tematică din istoria Texasului și a Vestului american. A fost editor pentru *Southwestern Historical Quarterly*.

A publicat peste 25 de cărți sub nume propriu și a coordonat multe alte lucrări. Cele mai recente titluri sunt *Western Art, Western History. Collected Essays* (2019) și *The Art of Texas: 250 Years* (2019).

A fost distins de Societatea de Istorie, Geografie și Statistică din Nuevo León cu Medalia Capitan Alonzo León (2002).

În 1974 a fost curator al expoziției *Vestul American*, deschisă la Sala Dalles din București și apoi itinerată la Timișoara și Iași, prilej cu care a vizitat România și a conferențiat pentru publicul bucureștean.

Este membru în American Antiquarian Society of Texas, în Texas Institute of Letters și în Philosophical Society of Texas.

**Călin Demetrescu**, n. în 1952, cercetător, istoric de artă. Absolvent, în 1975, al Facultății de Istoria Artei din cadrul Institutului de Arte Plastice din București. În 2021, obține titlul de doctor la École Pratique des Hautes Études din Paris.

În trecut, conservator la Muzeul Orașului București, colaborator științific al departamentului de Obiecte de artă din cadrul Muzeului Louvre din Paris.

Ultima publicație: *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 2021.

**Steve Yates** (n. 1949), artist, muzeograf, conferențiar internațional, autor, cercetător, distins cu trei Fullbright Scholar Awards în istoria fotografiei moderne și contemporane. Fondator al Secției de Fotografie la Museum of New Mexico din Santa Fe (1980–2007), a constituit o colecție de peste 10000 piese și a inițiat primele web-site-uri de fotografie ([www.idea.photographic](http://www.idea.photographic)).

A fost distins cu mai multe premii naționale și internaționale în calitate de curator, autor de eseuri și organizator de expoziții de artă fotografică modernă și contemporană; a întreprins cercetări și a conferențiat în peste 28 de țări: Rusia, Lituania, Letonia, România, Ucraina, Austria, Ungaria, Germania, Cehia, Slovacia, Spania, Anglia, Suedia, Coreea, Israel, Olanda, Japonia.

Invitat pentru asistență curatorială și organizarea de expoziții de fotografie. Autor și editor al unor publicații bazate pe cercetare transdisciplinară, conferențiar la simpozioane, două dintre cele mai recente, la Academia Română din București și Institutul St.Thomas, împreună cu Centrul de fotografie Frații Lumière din Moscova.

A beneficiat de trei burse Fullbright în U.R.S.S. (1991), apoi, în Rusia și țări din fostul spațiu sovietic. A fost de trei ori invitat al Institutului de Istoria Artei „G.Oprescu” pentru conferințe pe teme de artă fotografică și avangardă.

**Corina Teacă.** Cercetător în cadrul Institutului de Istoria artei „G. Oprescu” – departamentul „Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă”. Doctor în arte vizuale (UNAB, 2012). A publicat studii și articole în RRHA, SCIA, precum și în diverse volume colective.

**Adrian-Silvan Ionescu** (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. A studiat istoria artelor și a fost muzeograf la Muzeul Național de Artă al României iar, ulterior, la Muzeul Municipiului București unde a devenit director adjunct (1990–1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în științe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor și a civilizației urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil și militar. Este critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 13 cărți și a coordonat alte 14. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria și America* (2009) și *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C.Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena și în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010), comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013) și

Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2017). Distins cu Medalia Aniversară „Centenarul Marii Uniri” (2021).

**Mihai Sorin Rădulescu** – născut în 1966 în București. Masterat (1991) și doctorat (1995) la *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO) din Paris. Cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga” (1991–1996) și apoi cadru didactic la Facultatea de Istorie a Universității din București (din 2004, profesor). Membru și, din 1990, secretar (pentru genealogie) al Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie a Academiei Române.

Specialist în istoria și genealogia aristocrației și burgheziei românești (sec.XVIII–XX). Articole și studii publicate în *Revue Roumaine d'Histoire*, *Südost-Forschungen*, *Études danubiennes*, *Nea Koinoniologia*, *Mnemosyni*, *Arhiva Genealogică*, *București. Materiale de Istorie și Muzeografie*, *Muzeul Național*, *Revista Istorică*, *Studii și Materiale de Istorie Modernă*, *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, *Istros*, *Analele Brăilei* ș.a. Coautor la două manuale școlare.

Cărți de autor: *Elita liberală românească 1866–1900* (1998), *Genealogii* (ediția I, 1999; ediția a II-a, 2018), *Genealogia românească. Istoric și bibliografie* (2000), *Memorie și strămoși* (2002), *Cu gândul la lumea de altădată* (2005), *În căutarea unor istorii uitate* (2011), *Genealogii greco-române* (2014),

*Francmasoneria românească în secolul XIX* (2015), *Din istoria familiei Ghika. Contribuții de istorie culturală* (2017).

**Virginia Barbu.** Historic de artă, cercetător științific gr. III în cadrul Sectorului de Artă Modernă al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, din 2007. Licențiată a Universității Naționale de Artă București, în prezent este doctorandă la Facultatea de Istoria și Teoria Artei a aceleiași Universități cu o teză despre Barbu Brezianu și exegeza brâncușiană. A predat istoria artei la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”. A participat la colocvii științifice, a publicat cronici, articole și studii în reviste literare și de specialitate și publicațiile: Costin Petrescu, *Însemnările unui pictor refugiat. La Iași, în anii războiului (1916–1917)* – ediție, studiu introductiv, cronologie și note, Ed. Humanitas, 2018; *Peisaj străin, peisaj intim. Ecouri internaționale în pictura românească interbelică*, în *Artiștii români în străinătate, (1830–1940)*, Adrian-Silvan Ionescu (coord.), Ed. ICR, 2017; *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu- Barbu Brezianu*, Ed. UNArte, 2016 (coeditoare împreună cu Corina Teacă); *In the Eyes of the Others: Barbu Brezianu and Brancusi's Reception in the 1970's*, în *AFTER BRANCUSI*, UNArte, București, 2014; Coautoare în *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, Ioana Vlasiu (coord.), vol. I–II, Ed. Academiei Române, 2011–2012.



## *ABREVIERI*

ANIC MCIP	– Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice
Arch. nat., Min. cent.	– Paris, Archives Nationales. Minutier central des notaires parisiens
BAR	– Biblioteca Academiei Române
BCMI	– Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice
B.n.F.	– Paris, Bibliothèque Nationale de France
BRV	– Bibliografie Românească Veche
DOP	– Dumbarton Oaks Papers
DRH	– Documenta Romaniae Historiae
MIA.RM	– Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă
MMS	– Mitropolia Moldovei și Sucevei, Suceava
MNAR	– Muzeul Național de Artă al României
MNIR	– Muzeul Național de Istorie a României
MO	– Mitropolia Olteniei
RI	– Revista Istorică, București
RM	– Revista Muzeelor
RRHA, BA	– Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts
SCIA, AP	– Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică
SMIM	– Studii și Materiale de Istorie Medie

