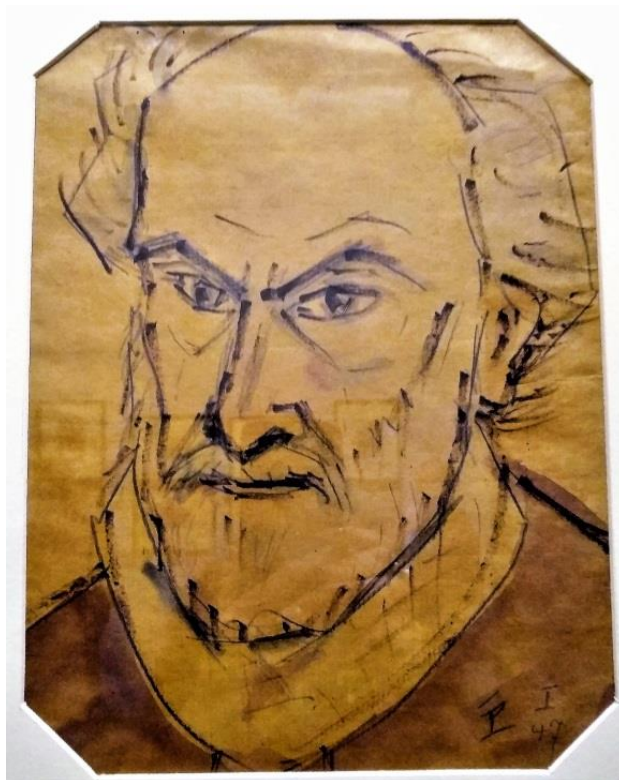


## CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

***Pallady 150 – Muzeul Național de Artă, Muzeul Colecțiilor de Artă, Muzeul Theodor Pallady, Muzeul K. H. Zambaccian, București, 1 decembrie 2021 – 3 aprilie/15 mai 2022***

Pentru a celebra împlinirea unui secol și jumătate de la nașterea lui Theodor Pallady (1871–1956), personalitate marcantă a artei românești moderne, Muzeul Național de Artă din București (MNAR) a organizat în anul 2021 o suită de expoziții unite sub genericul „Palady 150”, deschise publicului timp de șase luni.



*Autoportret, 1947, imagine din expoziția  
Din opera grafică a lui Theodor Pallady, Muzeul Colecțiilor de Artă, foto V.B.*

Figură emblematică a picturii românești interbelice, Pallady a creat o operă impregnată de farmecul descendenței sale aristocratice, o artă intelectualizată, sublimată senzorial, de o modernitate ce păstrează, în formula ei discretă, temperată, parfumurile tari ale literaturii de la începutul veacului anterior. Așa cum observa colecționarul de artă Zambaccian, unul dintre primii comentatori ai picturii sale, Pallady este „un senzitiv care provoacă un fluid spiritual, o stare de corespondență care cere privitorului un început de rafinament...”<sup>1</sup>, artistul rămânând până astăzi un personaj enigmatic, dificil de etichetat și de prezentat pe gustul și înțelesul marelui public.

<sup>1</sup> K. H. Zambaccian, *Th. Pallady*, Casa Școalelor, 1945, în *Pagini despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1965, p. 95.

În literatura de specialitate, opera și biografia pictorului constituie teme de primă importanță, deja bine conturate. Începând cu cronicile primelor expoziții, continuând cu contribuțiile unor istorici precum Ionel Jianu, Barbu Brezianu, Raoul Șorban, Mihai Ispir, textele dedicate lui Pallady au pus în lumină specificul demersului artistic, filiațiile stilistice, sinuozitățile limbajului plastic și sensurile lor estetice. În ultimele decenii, două contribuții importante la cunoașterea și valorizarea creației lui Pallady merită a fi amintite: studiul Cristinei Panaite din catalogul expoziției retrospective celebrând 125 de ani de la nașterea artistului<sup>2</sup>, ce repunea în discuție problematica mai puțin cunoscută a primei perioade de creație, și ediția critică a scrierilor artistului datorată Danei Crișan<sup>3</sup>. Totuși, în ciuda unei bibliografii bogate, în momentul de față cronologia vieții și operei sale, în linii mari cunoscută, rămâne o temă deschisă, cu unele lacune insurmontabile și pasaje controversate, dificil de clarificat în lipsa unor noi surse documentare.

Expoziția, proiectată ca un eveniment comemorativ-omagial lansat la 1 Decembrie 2021, cu prilejul Zilei Naționale a României, a propus un itinerariu de vizitare în patru locații bucureștene, fiecare expunere încercând să ilustreze o fațetă a creației palladiene: *Jurnal intim* (la MNAR), *Din opera grafică a lui Theodor Pallady* (Muzeul Colecțiilor de Artă), *Parisul lui Pallady* (Muzeul Theodor Pallady / Casa Melik) și *Zambaccian despre Pallady* (Muzeul K. H. Zambaccian).

Deoarece organizatorii au ales să prezinte pe simeze doar lucrări din propriul patrimoniu, din expunere au lipsit în mod evident piese importante aparținând muzeelor din țară. Dacă efortul împrumuturilor din provincie se pare că a depășit posibilitățile administrative ale MNAR, ignorarea importantei colecții grafice palladiene de la Cabinetul Bibliotecii Academiei Române, care ar fi completat cu ușurință harta bucureșteană a expozițiilor, nu poate fi explicată decât printr-o regretabilă obtuzitate instituțională. Absența unui catalog<sup>4</sup>, pe care o punem pe seama situației critice în care se află secția de Artă modernă a MNAR, a subminat decisiv ambițiile de grandoare ale întregului eveniment, coborându-l la nivelul unor manifestări conjuncturale, aparent precipitate.

Grupate tematic – *jurnalul intim, opera grafică, evocarea Parisului și relația cu colecționarul K. H. Zambaccian* – cele patru expoziții au fost, în mod flagrant, inegale, în același timp însă, firul narativ al fiecăreia s-a intersectat cu al celorlalte. Amplitudinea fiecăreia a fost inerent condiționată nu doar de spațiul pentru care au fost proiectate (este cazul mini-expoziției deschise la Muzeul Theodor Pallady, ca să nu mai vorbim de cea de la Muzeul Zambaccian, de proporții ridice), ci și, presupunem, de conceptul curatorial.

În *Jurnal intim*, de la parterul Galeriei Naționale (MNAR), inițiatorul expoziției (curator Călin Stegorean), tatonând zona portretisticii feminine comentată prin intermediul însemnărilor palladiene, a propus o lectură în cheie privată a operei, nu lipsită de interes, însă insuficient argumentată. Decupajul tematic, în majoritate nuduri pictate în anii 1920–1940, completate de câteva portrete în interior din perioada de creație de la 1900, a îngustat radical orizontul „intimismului” din creația lui Pallady, lăsând pe dinafară tema naturii statice, poate la fel de amplă ca și cea a nudului, care reprezintă un „jurnal personal” mult mai plin de sugestii autobiografice încifrate.

Aranjată tematic fără a urmări o structură cronologică, expoziția a proiectat în obscuritate criteriul alegerii și alăturării lucrărilor, împiedicând receptarea operelor în înlănțuirea lor temporală de care depinde înțelegerea evoluției atât a temei, cât și a meșteșugului artistului. Textele care ipotetic explicau una sau mai multe imagini, extrase din Jurnalul artistului, au părut uneori atașate arbitrar, creând impresia unui discurs destructurat. Au fost evocate laolaltă vocea critică a artistului, opiniile sale cu privire la artă, aventurile amoroase, pasiunea pentru Baudelaire, amicitia cu Matisse, etc. Dacă în cazul expoziției de la Muzeul Zambaccian, ilustrarea lucrărilor lui Pallady cu textele lui Zambaccian, care comenta punctual anumite tablouri, a fost pertinentă, în cazul expoziției *Jurnal intim* corelarea picturilor, create într-o perioadă anterioară însemnărilor artistului, cu pasaje din aceste texte târzii, era practic iluzorie. Jurnalele lui Pallady, care datează din 1941, 1944 și 1949–1950, sunt laconice și sobre, marcate de melancolia revenirii definitive de la Paris, în timpul războiului, la București, fără a conține confesiuni potrivite descifrării de tip enigmatic a unor tablouri pictate în cu totul alte vremuri și împrejurări. Oricât de ofertantă a părut prezentarea lui Pallady în dublă ipostază, de pictor și scriitor, tentativa curatorială a avut caracterul unui scenariu procustian.

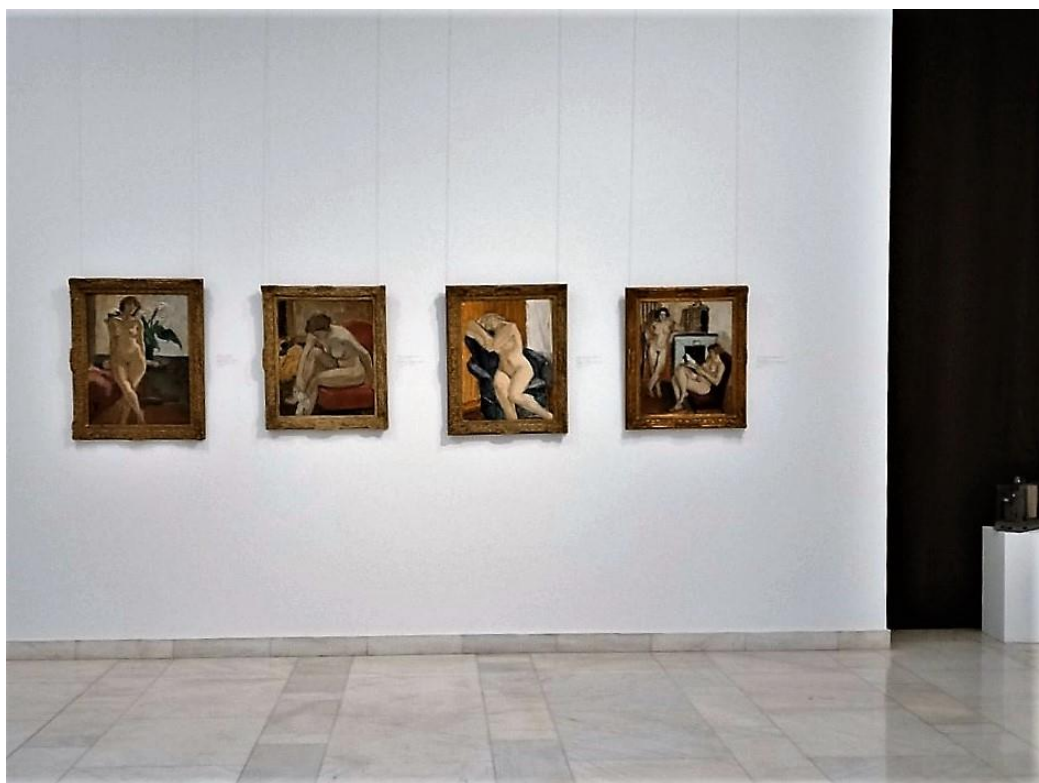
Expoziția dedicată peisajelor pariziene a evocat discret o geografie afectivă. Parisul lui Pallady nu este cel al impozantelor opere de arhitectură, ci o înlănțuire de imagini ale unor spații citadine vag recognoscibile, individualizate și unitare totodată, prin ritmurile lor cromatice și liniare. Căldura ocrurilor și a griurilor colorate, cu accente de verde crud, semnătura stilistică a peisajelor sale din perioada interbelică, exprimă adesea o viziune poetică, încărcată de serenitate și reverie. Parte a lucrărilor expuse la Casa Melik provin din

<sup>2</sup> *Theodor Pallady: pictor, desenator și gravor*, Muzeul Național de Artă al României, decembrie 1996 februarie 1997 [catalog de Dana Bercea, Cristina Panaite, Marina Vazaca], MNAR, București, 1996.

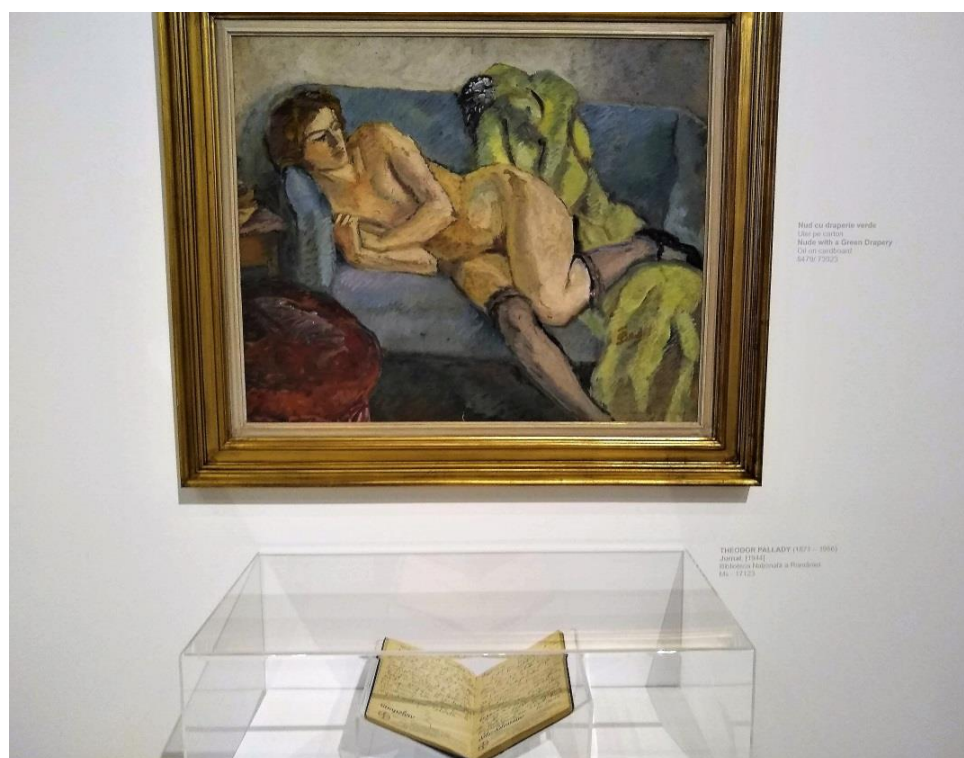
<sup>3</sup> Dana Crișan, *Theodor Pallady scriind* – jurnale, scrisori, însemnări, Ed. Compania, București, 2008.

<sup>4</sup> Catalogul mult așteptat a fost tipărit către sfârșitul anului 2022, la o dată ulterioară scrierii cronicii de față (n. red.).

importanta donație a juristului și colecționarului Gheorghe Răut (1890–1968), amic, vecin în Place Dauphine, și ocazional companion în partide de vânătoare ori dineuri. Lucrări precum *Pescari pe Sena* (creion și acuarelă pe hârtie, 1936, col. K. H. Zambaccian), evidențiază virajul stilistic în direcția unei geometrizară tot mai accentuate, proces definit în jurnalul palladian prin raportare la estetica picturii bizantine.



Imagine de ansamblu din expoziția *Pallady. Jurnal intim*, MNAR, foto C.T.



Imagine din expoziția *Pallady. Jurnal Intim*, MNAR, foto V.B.

Cea mai coerentă dintre expoziții, *Din opera grafică a lui Th. Pallady* (MCA, curator Liliana Chiriac) a surprins toate etapele evoluției artistului și cele mai importante aspecte ale personalității sale, caracteristici concentrate de emblematicul *Autoportret* din 1942, care ne-a scrutat, cu privirea sa necruțătoare, cu pensula și paleta în mână, de pe afișul expoziției. Lucrările expuse, realizate în tehnici grafice diferite, creion, acuarelă, guașă, peniță, gravură, au punctat cronologic parcursul stilistic al artistului, de la desenele și schițele din jurul lui 1900, când influențele conjugate ale prerafaelismului și ale picturii maestrului său, Gustave Moreau, sunt atât de pregnante, la pașii mărunți ai procesului de abstractizare formală de după Primul Război Mondial.

Dintre lucrările timpurii s-au remarcat schițele de peisaje cu arhitecturi, desene în tuș sau acuarelate, precum *Clastrul Abației Saint-Jacques du Mont-Fort* (1893), sau *Castelul din Morin* (1904), relevând calitățile lui Pallady de desenator cu studii la Politehnica din Dresda, cu sugerări perfecte ale perspectivei și detaliilor arhitectonice, îmbinate cu cele de colorist delicat, de sorginte romantică. De asemenea, revelatoare pentru perioada de început au fost compozițiile, expuse în premieră, cu figuri feminine în peisaj, într-o acvaforte decorativ-florală, inspirată din „*Les Fleurs du mal*” (1910–1919), sau în alegoria „*Culesul fructelor*” (1916–1919), o compoziție surprinzător de matură stilistic, prezentând reminiscențe din simbolismul lui Gustave Moreau și Puvis de Chavannes, catalizate însă de simplitatea geometrică a lui Cézanne, în concordanță cu tendințele sincretiste ale picturii franceze ale perioadei.

Expoziția a revelat și latura plină de forță a portretisticii lui Pallady, felul în care surprinde din câteva tușe înfățișarea, temperamentul și starea de moment a celui portretizat, uneori în schițe mai amănunțite, alteori în „fixări” rapide ale formei cu creionul sau cărbunele, asupra cărei intervine cu valorări subtile din materie colorată aflată la îndemână: cerneală, acuarelă, zaț de cafea, frunze presate. Dintre portretele care rețin în principal personalitatea remarcabilă a modelului, făcând parte din cercul său parizian de prieteni apropiați, menționăm portretele pictorului Edmond Aman Jean, creatorului de modă Paul Poiret, scriitorului Victor Eftimiu, pianistei Cella Delavrancea, scriitoarei Louise Buge, dansatoarei Lizica Codreanu.



*Cărciumărese și ceas*, expoziția *Din opera grafică a lui Theodor Pallady*, Muzeul Colecțiilor de Artă, foto. V.B.

Concepția particulară asupra relației dintre desen și pictură, cu accent asupra primului ca schelet, structură spirituală de care nu se poate face abstracție, cunoscut fiind atașamentul lui Pallady față de creația leonardescă, a putut fi urmărită mai ales în lucrările cu statut de frontieră între procedeele picturale și cele grafice. „Dozajul materiei și spiritului”<sup>5</sup>, pe care-l căuta cu obstinație artistul, deziderat atât tehnic, cât și iconografic, reiese excepțional din *Autoportretul* deja menționat, din 1942, dar mai ales din unele naturi statice prezente în expoziție. Compoziția cu cârciumărese și ceas, pană, călimară, revista *Arts* și volumul lui Baudelaire, lucrată în ulei pe pânză lipită pe carton, într-un strat subțire, diluat, care lasă suprafața catifelată, este un astfel de „poem pictural”. Pallady concentrează, în configurația unor obiecte obișnuite, dar cu încărcătură simbolică, năzuința spre o perfecțiune sensibilă în armonia formelor și a nuanțelor în surdină, însuflețite de tonul înalt al galbenului, ce evocă eliberarea spiritului, ieșirea din profan. Una dintre cele patru expoziții tematice care l-au omagiat pe artist la momentul celebrării a 150 de ani de la naștere ar fi trebuit necesarmente să fie dedicată naturii statice, un segment fastuos al creației palladiene.

Deși lipsite de miză teoretică, expozițiile organizate de MNAR au oferit totuși imaginea destul de articulată a unei opere ce se întinde pe câteva decenii. Evenimentul a constituit o sărbătoare a artei românești moderne, ale cărei ecouri s-au reverberat atât în cercurile restrânse ale specialiștilor, cât și în presă. Revista *Observator Cultural* a deschis chiar un amplu dosar<sup>6</sup> dedicat lui Theodor Pallady, la inițiativa scriitorului Bedros Horasangian, care a antrenat variate condeie ce au exprimat opinii de receptare „la cald” a evenimentului, lansând săgeata viitoarelor cercetări ce vor contribui la redescoperirea artistului până la următoarea sa celebrare, cu ocazia bicentenarului din 2071.

Corina Teacă și Virginia Barbu

**Expoziție retrospectivă Tudor Zbârnea, *Călătorie spre centrul ființei. Ecourile arhetipului*, București, Muzeul Național de Artă al României, 19 iunie – 4 septembrie 2022, curator Maria Bilașevschi**



Expoziția retrospectivă de pictură Tudor Zbârnea, MNAR, 2022.

<sup>5</sup> *Omagiu lui Theodor Pallady, Expoziție comemorativă cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului*, catalog de Ștefan Dițescu și Georgeta Peleanu, decembrie 1971 – februarie 1972, Muzeul de Artă al R.S.R., 1971, p. 33.

<sup>6</sup> *Observator Cultural*, *Pallady, brand de țară*, nr. 1097/ 15.02.2022/ 16.02.2022; nr. 1106 /21.04.2022; nr. 1109/ 19.05.2022; nr. 1115/ 30. 06. 2022.

Muzeul Național de Artă al României a găzduit pe perioada verii acestui an o amplă retrospectivă de pictură a lui Tudor Zbârnea (n. 1955), figură cunoscută a vieții culturale din Republica Moldova, director al Muzeului de Artă din Chișinău, pictor format la academiile de artă din Chișinău și Iași.

Artist cu un palmares expozițional impresionant, cariera sa a prins aripi după căderea Cortinei de Fier, în contextul unor schimbări majore în plan politic și cultural, care au deschis lumea moldovenească spre România și indirect spre acea parte a Europei care înainte era inaccesibilă, astfel că, deloc surprinzător, în amprenta sa stilistică se contopesc particularități ale plasticii românești din anii '80 cu registrul ei complex de stilizări și reprezentări simbolice, și un dramatism sobru, cu nuanțe expresioniste.

Actuala expoziție explorează principalele zone tematice și conceptuale abordate de artist începând cu anii '90, într-o înlănțuire aleatorie, vie, al cărei ritm nu este dat de cronologie, ci de specificul lucrărilor. Curatoarea Maria Bilașevschi a construit traseul expunerii începând cu lucrări din perioada anilor '90, într-un discurs care insistă pe anumite direcții tematice precum tema însingurării sau cicluri ținând de simbolistica creștină sau esoterică (crucea, centrul, etc.). Ele au darul de a accentua dimensiunea solemnă și intelectuală a artei lui Tudor Zbârnea, creând o impresie vizuală puternică. Întrucât în expunere se află exclusiv lucrări finalizate, retrospectiva Tudor Zbârnea de la MNAR constituie mai curând o încununare a carierei, un moment al celebrării împlinirilor decât o etalare care să permită vizitatorului cunoașterea mai profundă a operei. Discursul curatorial evită orice trimitere la procesul creativ și la atelier, la etapele intermediare ale elaborării unei opere, dar are meritul de a prezenta subiectele cheie în configurarea identității artistice.

Picturile din anii '90 definite de un descriptivism laconic, enigmatic, uneori la limita abstracției, sugerează vag componentele unui ambient sau ale unei scene (*Alte situații*). Imaginile rezonează, în anumite limite, cu unele formule de reprezentare întâlnite în arta lui Alexandru Ciucurencu, Vasile Grigore sau Ilie Boca. Totuși, Tudor Zbârnea își asumă propriile concluzii, delimitându-se nu doar la nivelul subiectului, ci și prin ritmul compozițional personal și paleta coloristică în care domină tonuri stinse de brun, ocru, verde și griuri colorate. Atrage atenția în mod deosebit compoziția intitulată *În liniștea serii* (1994), insolită în ansamblul expoziției prin factura volatilă, fantasmatică a formelor care evocă o lume a oniricului.

Tot în anii 90 artistul inițiază o serie de portretizări ale suferinței cu focalizări puternice (*Disperare*, 1994; *Chip*, 1995, 2014) care scot la lumină latura expresionistă a artei sale. Din aceeași arie tematică face parte și compoziția *Revenire* (1995), cu accentele ei intens dramatice, care evocă pictura lui Corneliu Baba, fără a abandona acea voce interioară a propriilor reflecții. Versiunea pictată în 2019, în ciuda coincidenței tematice, relevă stilistică și înțelesuri diferite, unde tema memoriei care se șterge este sugerată de descrieri fragmentare ale siluetei umane.

Coabitarea dintre figurativ și abstract, pe care o remarcam încă din lucrări de tinerețe, este o caracteristică ce traversează diversele perioade ale creației, regăsindu-se inclusiv în producția artistică a ultimilor ani. *Trecere* (2018) și *Dincolo de noi* (2018), picturi independente expuse extrem de inspirat ca diptic, sunt compoziții elaborate într-o notă accentuat dramatică, cu contraste puternice, unde elementul figurativ al primei picturi compusă vertical, este susținut ritmic de vibrația nervoasă a pensulației, suprapunerile de laviuri și pete opace de culoare creând un remarcabil efect pictural.

Poate cel mai încheiat capitol al expoziției este cel dedicat subiectelor cu semnificație simbolică (*Decor sacru*, 2003; *Extensiune*, 2001). Ele construiesc prin diverse strategii de reprezentare un discurs al idealurilor spirituale, cu reinterpretări ale unor forme arhaice sau ale unor secvențe din tradiția vizuală post-bizantină, și poate, într-un mod mai puțin manifest, al decorativismului structurat al artei populare. Se poate spune că retrospectiva Tudor Zbârnea propune, în ultimă instanță, o hartă subiectivă a referințelor culturale a cărei țesătură complexă este îmbogățită la fiecare pas de o puternică și sinceră încărcătură afectivă.

Corina Teacă

**Expoziția *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander*, Paris, Centre Pompidou, 11 mai – 5 septembrie 2022**

Deschisă la etajul al șaselea al Centre Pompidou din Paris, în perioada 11 mai – 5 septembrie 2022, ampla expoziție *Allemagne / Années 1920* (*Germania / anii 1920*) subîntinde două volesturi, care interferează parțial, se completează și se pun în valoare reciproc: o prezentare tematică panoramică a mișcării artistice germane *Noua Obiectivitate* (germ. *Neue Sachlichkeit*), în principal, și un proiect monografic dedicat artistului fotograf german August Sander (1876–1964), cu accent pe capodopera sa, seria *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Oameni din secolul XX*), în secundar. Cronologic, expoziția se concentrează asupra intervalului 1925–1933, așadar asupra modernității germane din a doua parte a Republicii de la Weimar<sup>1</sup>.

Parcursul expozițional debutează cu sala intitulată *Prolog*, continuă (în sensul invers acelor de ceasornic) cu 13 săli tematice (înconjurând sala 9, centrală), ce „cartografiază” în detaliu mișcarea *Noua Obiectivitate*, opera lui Sander și zonele lor de confluență, și se încheie cu sala *Epilog*<sup>2</sup>.

Acompaniată de un consistent catalog<sup>3</sup>, publicat în excelente condiții grafice, expoziția îi are curatori pe Angela Lampe, conservator la Colecțiile de artă modernă ale Centre Pompidou, și pe Florian Ebner, șeful Cabinetului de fotografie de la același centru cultural, beneficiază de contribuțiile cercetătorilor Sophie Goetzmann, Katharina Täschner, Marie Merio și este scenografiată de arhitectul Laurence Le Bris.

Este pentru prima dată când în Franța o expoziție de o asemenea anvergură – reunind circa 900 de opere și documente, multe împrumutate special (numai din Germania, de pildă, provin expozate din 73 de instituții situate în 30 de orașe) – oferă o privire de ansamblu asupra mișcării *Noua Obiectivitate*, dintr-o perspectivă pluridisciplinară, care pune în evidență diversitatea mediilor de expresie artistică – pictură, grafică, afiș, proiecte de arhitectură, design de obiect și de interior, film, teatru, literatură, muzică – și subliniază ambivalența unei societăți divizate între noua fascinație pentru raționalizare și angoasa dezindividualizării alienante, între subversia convențiilor de gen și apărarea ordinii prestabilite. Totodată, expoziția își propune să analizeze spiritul timpului unei societăți germane supuse unor rapide schimbări în plan social, politic și mediatic, reflectate și în producția artistică.

În acest sens, mișcarea *Noua Obiectivitate*, de la a cărei apariție, la începutul anilor 1920, se împlinesc acum 100 de ani, este pusă în context istoric, politic și estetic. După cei patru ani de teroare ai Primului Război Mondial (1914–1918), care au adus experiența concretă a luptei pe front, ca și după eșecul Revoluției Germane / *Revoluției din Noiembrie* (1918–1919), în Germania învinsă se instalase o stare generală de deziluzie. În domeniul artelor vizuale, mai precis în pictură, s-a produs o schimbare de paradigmă: dacă înainte de război în Germania triumfase expresionismul – reprezentat prin două grupări majore: *Die Brücke* (*Podul*), fondată la Dresda în 1905, și *Der Blaue Reiter* (*Călărețul albastru*), înființată la München în 1911; ambele dizolvate la începutul conflagrației –, după război artiștii germani s-au detașat de utopiile idealiste ale generației expresioniste și de estetica vizionară, spirituală și psihologică a expresionismului (efuziuni lirice, exaltarea *ego*-ului, deformări ale trupului personajelor și, sub influența artei oceanice și africane, chipuri de tip mască) și și-au întors privirea către realitate, creând opere într-un stil figurativ mai neutru și mai puțin expresiv, care tindea către o mai mare „obiectivitate” / *Sachlichkeit* (de altfel, dificultatea de a traduce din germană acest termen-cheie în alte limbi sugerează natura sa idiomatică). În acest sens, *Noua Obiectivitate* este, mai degrabă decât o mișcare bine definită, un nou mod de a vedea lumea, cu o privire precisă, rece, îndreptată către exterior și către civilizația modernă.

Sala *Prolog* prezintă câteva opere prin care se dorește schițarea unui tablou al artei germane de dinainte de *Noua Obiectivitate*, în trei direcții: anii 1910 dominați de expresionism; August Sander, ca fotograf ambulant în mediul rural, în împrejurimile Köln-ului, surprinzând figuri de țărani; mișcarea Dada, apărută în

<sup>1</sup> Republica de la Weimar (germ. *Weimarer Republik*) a fost prima democrație parlamentară din istoria Germaniei, între anii 1919 (proclamarea, în urma Primului Război Mondial, de către Adunarea constituantă, întrunită la Weimar, a republicii federale, conduse de un parlament / *Reichstag* și de un președinte ales prin vot universal) și 1933 (numirea lui Adolf Hitler în funcția de cancelar). Numele oficial al țării a rămas însă *Deutsches Reich* (*Imperiul sau Reich-ul German*).

<sup>2</sup> Succesiunea sălilor este următoarea: *Prolog*; 1. *Geneză*; 2. *Standardizare. August Sander și progresiștii*; 3. *Montaje*; 4. *August Sander: țăranul, artizanul, clasele și profesiile*; 5. *Lucrurile*; 6. „*Persona*” rece. *August Sander: femeia*; 7. *August Sander: artiștii*; 8. *Utilitate*; 9. *Raționalitate*; 10. *August Sander: marele oraș*; 11. *Transgresiuni*; 12. *Privirea în jos. August Sander: ultimii dintre oameni*; 13. *Răsturnări; Epilog*. (titlurile originale în franceză, trad. m, E.A.).

<sup>3</sup> Angela Lampe (coord.), *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander* (catalogul expoziției), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022 (320 p, 330 il.).

timpul Primului Război Mondial și care, cu orientare de stânga, va zgudui definiția burgheză a artei. Vizitatorii care pătrund în sală sunt întâmpinați de sculptura-obiect *Cap mecanic* de Raoul Hausmann, care anunță întoarcerea la obiect și la o anumită formă de inexpressivitate a figurii.

Originile *Noii Obiectivității* sunt explicate în Sala 1 – *Geneză*. În 1922, Paul Westheim, istoric de artă și redactor-șef al revistei *Das Kunstblatt*, a lansat o anchetă asupra artei germane contemporane, care tindea către „un nou naturalism”. La această investigație participase și criticul și istoricul de artă Gustav Friedrich Hartlaub, care în 1923 va fi numit director al muzeului Kunsthalle din Mannheim. În această calitate, el va organiza acolo expoziția *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (*Noua Obiectivitate: Pictura germană începând de la Expresionism*), prin care va impune numele mișcării (Fig. 1). Expoziția a fost vernisată în 14 iunie 1925 și a reunit lucrările a 32 de artiști<sup>4</sup>, între care reprezentanți principali ai mișcării: Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz (*Portretul scriitorului Max Herrmann-Neiße*, o figură celebră în Berlinul epocii, redată cu un realism crud, fără concesii, vizibil mai ales în craniul pleșuv supradimensionat și mâinile uscate, traversate de vene aparente; lucrarea a marcat debutul stilului verist al lui Grosz și întoarcerea sa la pictură, după patru ani consacrați exclusiv desenului și gravurii), Alexander Kanoldt (cu un peisaj de sat italian, *Olevano II*, cu geometrizări cubiste ale clădirilor, dar vidat de prezența umană, dând impresia de obiect neanimat), Georg Scholz, Georg Schrimpf (toți aceștia bine reprezentați și în actuala expoziție de la Centre Pompidou). Itinerată apoi la Dresda și Chemnitz și primind o critică favorabilă, această expoziție, în decurs de numai câteva luni, a făcut din sintagma *Noua Obiectivitate* un slogan la modă în a doua jumătate a anilor 1920 (precum în piesele de teatru destinate publicului larg, în teatrul de revistă sau în spectacolul de cabaret), apt a defini spiritul aceluia timp.

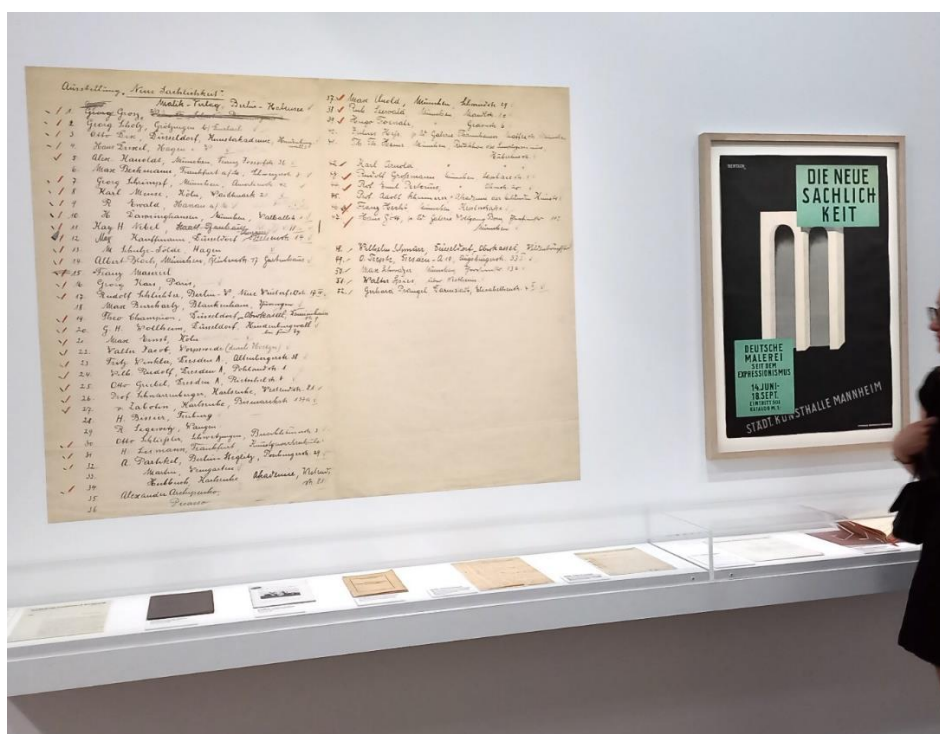


Fig. 1. Imagine din Sala 1 – *Geneză*. Poster cu manuscrisul listei făcute de Gustav Friedrich Hartlaub cu artiștii invitați să expună la *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Kunsthalle Mannheim, 1925, și afișul expoziției de Karl Bertsch. © MARCHIVUM, Mannheim. Foto: Eduard Andrei.

În plan politico-istoric, această mutație estetică a corespuns trecerii de la Imperiul German la Republica de la Weimar, care a favorizat apariția unei culturi democratice, orientate către mase. Așa se explică de ce, în noul regim, exaltarea individului, tipică expresionismului, a fost înlocuită de tendința spre standardizare și

<sup>4</sup> Aceștia fuseseră împărțiți de Hartlaub în „aripa de stânga” (realistă și angajată politic) și „aripa de dreapta” (mai clasică și conservatoare). Cf. Sophie Goetzmann (coord.), *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander. Germany / 1920s / New Objectivity / August Sander. L'Exposition / The Exhibition* (albumul expoziției, ediție bilingvă franceză-engleză, ca versiune restrânsă a catalogului), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022, p. 4.

uniformizare, ilustrată în Sala 2 – *Standardizare. August Sander și progresiștii*. Singularitățile sunt șterse pentru a favoriza recursul la modele, la tipuri-normă, la forme reproduse în serie. Progresiștii din Köln, un grup de artiști animați de utopii socialiste, împreună cu care August Sander a expus în 1927, realizează compoziții cu exploatare și exploatați, redați pe criteriul tipologic, al apartenenței la o clasă socială, mai degrabă decât prin trăsături fizice individuale. O mărturie a relației lui Sander cu progresiștii din Köln este tabloul executat de Franz Wilhelm Seiwert, membru al grupului, *Pictură murală pentru un fotograf* (1925). Lucrarea este un omagiu adus de pictor profesiei de fotograf a prietenului său, August Sander, care a deținut-o în colecția personală, și reprezintă procesul de creație a portretului fotografic al unui personaj văzut fragmentar (în partea stângă), la care asistă doi spectatori. Toți sunt schematizați în forme geometrice, dezindividualizați prin chipurile reduse la un cerc. Imaginea modelului care pozează apare în trei ipostaze: în lentila rotundă a obiectivului (în centrul tabloului), în negativul din camera obscură a aparatului de fotografiat cu burduf (în partea dreaptă) și în fotografia alb-negru care rezultă la final (în prim-plan) (Fig. 2).

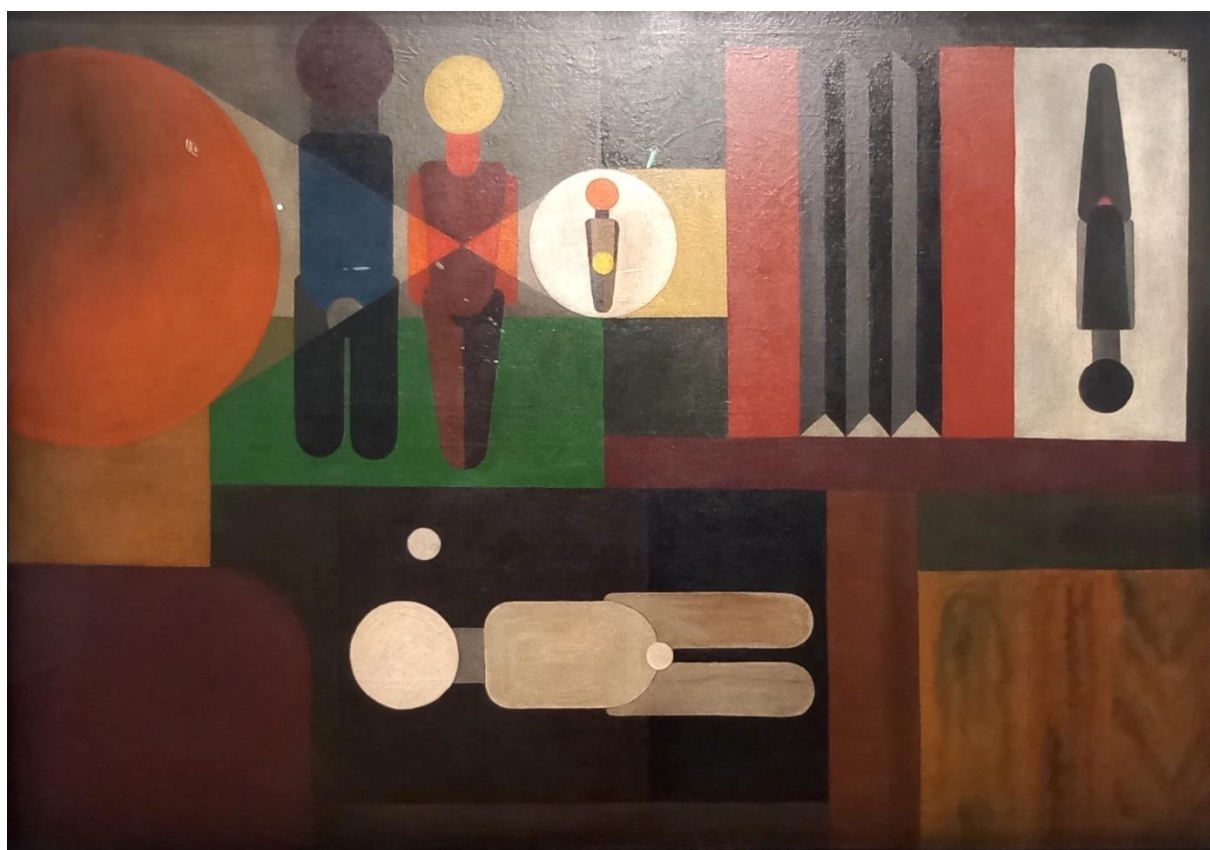


Fig. 2. Imagine din Sala 2 – *Standardizare*. Franz Wilhelm Seiwert, *Pictură murală pentru un fotograf* (August Sander), 1925, ulei pe pânză, 110 x 154,5 cm. ©The Art Institute of Chicago. Foto: Eduard Andrei.

În urbanism, criza de locuințe fără precedent a condus la apariția marilor ansambluri imobiliare, amenajate după principiul raționalizării<sup>5</sup>. În 1925 este lansat programul *Das Neue Frankfurt* (*Noul Frankfurt*), vast plan urbanistic de construire a unor clădiri de locuințe standardizate, cu volume simple și repetitive, executate din module prefabricate în serie. Așa sunt clădirile concepute de arhitecții Carl-Hermann Rudloff și Ernst May la Frankfurt și de Walter Gropius pentru Școala Bauhaus la Dessau. În interioarele apartamentelor moderne își găsesc locul obiecte de mobilier cu un design funcțional, epurat de ornamente inutile, din materiale noi și ușoare (oțelul tubular, de pildă), care le facilitează manipularea și deplasarea, precum cele create de Marcel Breuer (scaune model B5, taburete model B9 pentru cantina Bauhaus, mese de ceai care intră una în alta) și comercializate prin propria sa companie, Standard Möbel (Fig. 3).

<sup>5</sup> Vezi și: Simion Călția, „Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*” (recenzie), în *SCIA.AP*, serie nouă, tom 11 (55) / 2021, pp. 250–252.



Fig. 3. Imagine din Sala 2 – *Standardizare*. Marcel Breuer: B9 / taburet pentru cantina Bauhaus (1925); B9-9c / mese care intră unele în altele (1925); scaun precursor B5. © Vitra Design Museum, Weil-am-Rhein; Centre Pompidou, Paris. Foto: Eduard Andrei.

Sala 3 – *Montaje* reunește lucrări în diverse tehnici (colaje, fotomontaje, picturi), dar care au în comun asocierea de elemente eterogene, amestecul straniu de motive și de informații disociate în realitate, generând imagini fictive, parcă suspendate în timp și, totodată, sinteze ale unor locuri, zile (Fox Europa Produktion, fotocoloraj publicitar pentru filmul lui Walter Ruttmann, *Berlin, simfonia unui mare oraș*, 1927) sau epoci (Lotte B. Prechner, *Epoca*, ulei pe pânză, 1928). Sunt portrete, mai ales de grup (Otto Dix, carton pentru *Tripticul marelui oraș*, 1927–1928) sau dublate (pictura-diptic a lui Karl Hubbuch, *De două ori Hilde*, I și II, cca. 1929, în care soția artistului, fotografa Hilde Isay, apare în patru posturi diferite), cu personaje reduse la statutul de obiect interșanjabil. Lucrarea lui Otto Dix, intitulată ironic *Pentru Frumusețe / Autoportret* (ulei pe pânză, 1922) este o satiră la adresa unei societăți care caută în divertisment și plăceri un mijloc de a scăpa pentru moment din criza economică și politică pe care o traversează Germania epocii. Ca într-un colaj, artistul combină în imagine elemente disparate: într-un interior de local straniu, cu lumini artificiale verzui și roșiatice, se văd: un bust de salon de coafură, un cuplu de dansatori mondeni, o prostituată, un muzician de jazz afro-american și doi chelneri în smoking; în centrul tabloului, Dix se autoportretează, cu chipul pudrat și privirea îndreptată spre spectator, purtând un costum elegant și ținând în mână un telefon, părând mai degrabă un om de afaceri (Fig. 4).

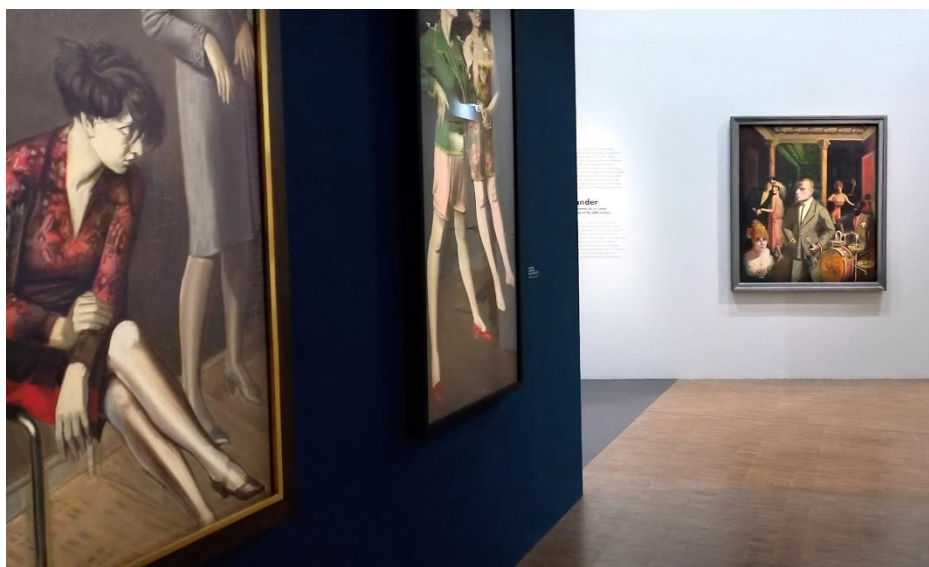


Fig. 4. Imagine din Sala 3 – *Montaje*. (în stânga) Karl Hubbuch, *De două ori Hilde*, I și II, cca. 1929, ulei pe pânză montată pe placaj, 150 x 77 cm fiecare. © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid; (în dreapta) Otto Dix, *Pentru Frumusețe (Autoportret)*, 1922, ulei pe pânză, 139,5 x 120,5 cm. © Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Foto: Eduard Andrei.

Alteori apar peisaje artificiale, fragmentare, cu elemente din geografii culturale diferite (Sasha Stone, în fotomontajul *Dacă Berlin era Constantinopol*, juxtapune Poarta Brandenburg și moscheea Sfânta Sofia). Procedul montajului nu era tocmai nou: de la finele anilor 1910, artiștii Dada îl folosiseră pentru a crea asociații vizuale insolite, adesea cu mesaj politic. Artiștii din *Noua Obiectivitate* îl preiau în anii 1920 ca instrument de analiză a societății contemporane.

Sala 5 – *Lucrurile* evidențiază apetența artiștilor din *Noua Obiectivitate* pentru genul naturii moarte, inspirați de pretinsa obiectivitate a fotografiei în redarea cu precizie a lucrurilor. Pictorii și fotografii se lasă seduși de catcuși (Georg Scholz, *Cactuși și semafoare*, ulei pe carton, 1929) sau plante de cauciuc (Aenne Biermann, *Ficus elastica*, fotografie cu gelatino-bromură de argint, 1926–1928), la modă în epocă pentru exotismul lor, pe care le apreciază pentru geometria abstractă a formelor și le plasează adesea în compoziții dominate de gol, în care par inerte. Această reificare a naturii se înscrie în fascinația mai largă pentru lumea obiectuală, din care fac parte și produsele industriale standardizate, fabricate în serie (Albert Renger-Patzsch, *Fiare de călcat pentru manufactura de pantofi*, fotografie cu gelatino-bromură de argint, 1928). Datorită transparenței, obiectele de sticlă interesează în mod special, exprimând dorința artiștilor de a reprezenta lumea cu obiectivitate și limpiditate, fără filtru. Semnificativă este pictura *Obiecte de sticlă* (ulei pe pânză, 1927) a artistei berlineze Hannah Höch, cunoscute mai ales pentru colajele și fotomontajele sale dadaiste. Lucrarea este vizibil influențată de fotografie: perspectiva *à vol d’oiseau*, cadrajul strâns, fundalul neutru, redarea cu precizie a materialității sticlei. În vasul din prim-plan, într-o reflexie inversă miniaturală, artista se portretează pictând la șevalet în fața unei ferestre (Fig. 5).



Fig. 5. Imagine din Sala 5 – *Lucrurile*. Hannah Höch, *Obiecte de sticlă*, 1927, ulei pe pânză, 77,5 x 77,5 cm.  
© Museumslandschaft Hessen Kassel – Neue Galerie, Kassel.

Sala 6 aduce în prim-plan apariția, în anii 1920, a unui nou tip social, pe care istoricul literar Helmut Lethen l-a numit „*persona rece*”, căci umilința pe care germanii au simțit-o ca învinși după Primul Război Mondial a generat o cultură a rușinii, o jenă generalizată față de utopiile din perioada antebelică, iar pentru a se debarasa de aceste sentimente oamenii au afișat în faza următoare masca răcelii și a indiferenței. În consecință, personajele pictate de artiștii *Noii Obiectivități* par lipsite de sentimente și arborează o atitudine absentă. Artiștii se concentrează acum mai degrabă asupra atributelor exterioare ale modelelor, în special asupra profesiei, și mai puțin asupra trăsăturilor și personalității individuale. După ce ocupaseră posturile lăsate

vacante de bărbați în timpul Primului Război Mondial, femeile încep să pătrundă tot mai puternic pe piața muncii, iar în 1918 obțin dreptul de vot. Ca urmare, asemenea lui August Sander, care fotografia „Femeia” pentru grupa a III-a a proiectului său, pictorii devin interesați de redefinirea rolurilor de gen tradiționale și construiesc o tipologie a noii femei emancipate (*Neue Frau*), cu părul tuns scurt (Otto Dix, *Portretul jurnalistei Sylvia von Harden*, ulei și tempera pe lemn, 1926) (Fig. 6) și care adoptă vestimentația masculină: cravate, pantaloni, cămăși ample care maschează formele corpului în locul corsetului strâns pe talie (August Sander, *Soția unui pictor / Helene Abelen*, fotografie cu gelatino-bromură de argint, cca. 1926–1927).

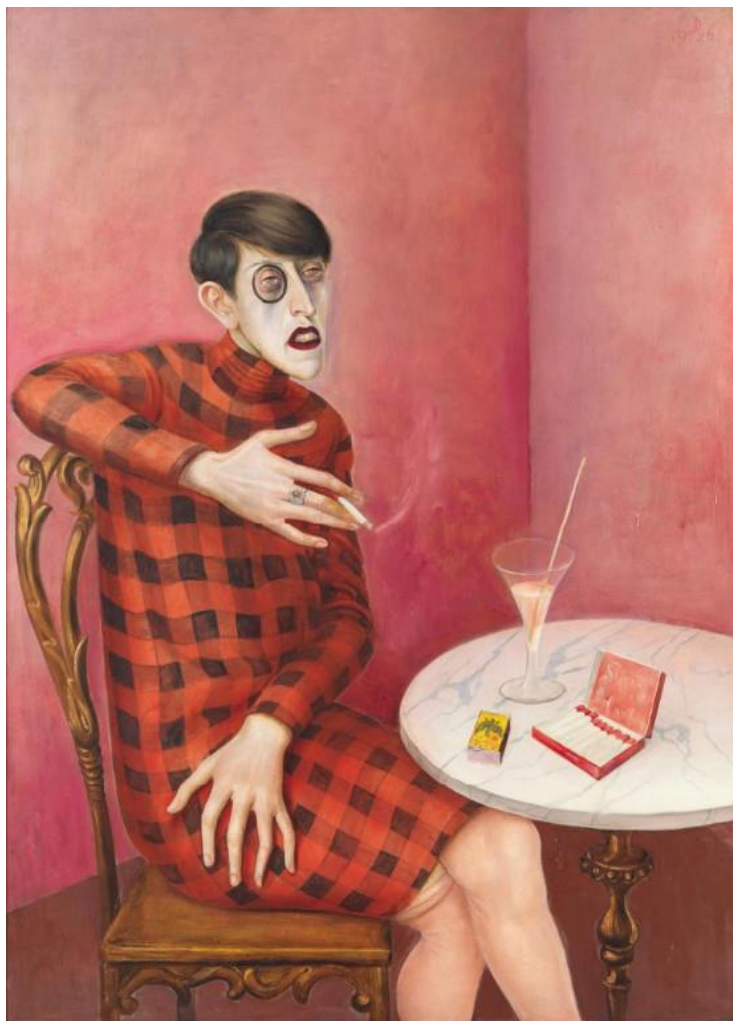


Fig. 6. Imagine din Sala 6 – „*Persona*” rece. August Sander: *femeia*. Otto Dix, *Portretul jurnalistei Sylvia von Harden*, 1926, ulei și tempera pe lemn, 121 x 9 cm. © Centre Pompidou, Paris.

Lucrările din Sala 8 gravitează în jurul noțiunii de *Utilitate* (*Gebrauch*), care s-a impus treptat în anii 1920 în domeniile literaturii, muzicii și teatrului. Acest nou concept a generat opere cu caracter didactic, considerate necesare pentru societate și care, spre a fi lesne de înțeles de un public larg, erau ancorate în realitatea contemporană. Se impune genul literar al „poeziei utilitare” (*Gebrauchsslyrik*), în care proza primează asupra potențialului liric: scriitorul privilegiază nararea faptelor față de explorarea sentimentelor, într-un stil simplu și neutru. Noi stiluri muzicale, importate din Statele Unite, pătrund și devin populare în Germania, mai ales jazz-ul. Compozitorii se inspiră din ele pentru a crea un nou gen muzical, „opera de actualitate” (*Zeitoper*), ale cărei intrigi se desfășoară în lumea contemporană (Max Brandt, *Mașinistul Hopkins*, 1929). Regizori de teatru ca Erwin Piscator și Bertolt Brecht opun ficțiunii teatrul epic. Ei introduc în piesele lor dispozitive scenice sau narative care permit spectatorului să analizeze intriga pentru a-și trezi conștiința politică. Piesa de teatru *Peripețiile bravului soldat Șvejk*, adaptată după romanul satiric anti-militarist al lui Jaroslav Hašek și pusă în scenă la Berlin, în 1928, de Piscator, s-a bucurat de un mare succes datorită protagonistului anti-erou,

simplic și naiv, și mesajului care denunța absurditatea Primului Război Mondial. Scenografia fusese executată de artistul George Grosz (Fig. 7) în acord cu anti-iluzionismul promovat de Piscator: personajele nu sunt reprezentate în manieră realistă, ci șarjate caricatural. Mai mult, uneori actorii și figuranții sunt înlocuiți de desene, care sunt puse în mișcare cu ajutorul a două benzi rulante paralele – inovație spectaculoasă la acea vreme.



Fig. 7. Imagine din Sala 8 – *Utilitate*. George Grosz, *Capela închisorii* (desen pentru decorul piesei de teatru *Peripețiile bravului soldat Șvejk* regizate de Erwin Piscator), 1928, acuarelă și tuș pe hârtie. © Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln.

Sala 9, cea mai mare, este dedicată *Raționalității*. Criza economică și inflația dramatică din primii ani de după război au fost urmate de o perioadă de relativă stabilitate și creștere economică, favorizată mai ales de injectarea de capital american începând din 1924. Așa se explică fascinația exercitată de America – și de modelul de societate capitalistă pe care îl întruchipa – asupra Germaniei. Raționalizarea muncii pe baze științifice, concepută de inginerul mecanic american Frederick Winslow Taylor, cu scopul îmbunătățirii eficienței industriale, este adoptată de companiile germane, conducând la o rapidă industrializare și mecanizare a sarcinilor de muncă. Această mecanizare se extinde și în domeniul dansului. Trupa Tiller Girls din Marea Britanie se bucură de un imens succes în Germania anilor 1920. Aceste dansatoare cu siluete uniforme și costume identice execută coregrafii dinamice și perfect sincronizate, formând cu picioarele figuri geometrice, asemenea unui miriapod. Criticul și jurnalistul Siegfried Kracauer le consideră într-un articol drept expresia vizuală a taylorismului, căci acest tip de divertisment, popular în epocă, se supune aceleiași logici a producției capitaliste: pierderea individului în masă, înlocuirea corpului organic cu cel mecanic, obligat să repete același gest într-un ritm rapid și susținut. Nu întâmplător, în mijlocul sălii rulează pe un ecran suspendat un film alb-negru de scurt-metraj (1 min 15 s) cu o astfel de trupă de dans, realizat de un autor anonim în 1933 și intitulat *Dancing Time* (furnizat de British Pathé) (Fig. 8).

La rândul lor, pictorii și fotografii *Noii Obiectivități* laudă prin operele lor frumusețea mașinărilor (pictorul Carl Crossberg, în *Autoportret*, ulei pe pânză, 1928, se proiectează cu pensula în mână pe un decor industrial; Alice Lex-Nerlinger, *Mașinistul*, fotogramă, cca. 1930). Cultul pentru tehnică este impulsionat de apariția radioului (Max Radler, *Ascultătorul la radio*, ulei pe pânză, 1930), nou aparat domestic perceput de

dramaturgul Bertolt Brecht ca un potențial instrument al emancipării. Piesa muzicală *Der Ozeanflug* (Zbor deasupra Oceanului), pentru care Brecht a scris libretul (având ca subiect primul zborul non-stop pe ruta New York–Paris efectuat de pilotul american Charles Lindbergh în 1927), a avut premiera mondială exclusiv la radio, în 27 iulie 1929. Principiul raționalizării devine curând o nouă normă de structurare a vieții sociale și culturale. Arhitecții și designerii studiază amenajarea interioară a locuințelor de mici dimensiuni pentru a optimiza spațiul disponibil și regândesc bucătăriile pentru a ușura activitățile cotidiene ale persoanelor casnice. În acest sens, Sala 9 găzduiește și reconstituirea unei camere de bucătărie, concepute de arhitecta austriacă Margarete Schütte-Lihotzky (angajată în 1926 pentru proiectul urban *Noul Frankfurt*, coordonat de arhitectul Ernst May). În spiritul teoriilor științifice tayloriste, arhitecta a gândit bucătăria ca pe un spațiu de muncă și a studiat deplasările uzuale ale gospodinelor, încercând să minimizeze numărul de pași pentru economie de timp: astfel, de pildă, față de vechile amenajări, blatul de lucru este acum juxtapus chiuvetei; totodată, bucătăria e separată de sufragerie printr-o ușă culisantă, din motive de igienă. Preocuparea pentru ameliorarea condițiilor de muncă domestică se integrează în dorința generală de emancipare a femeilor.



Fig. 8. Imagine din Sala 9 – *Raționalitate*. În centru: Anonim (Pathetone), *Dancing Time*, 1933, film alb-negru, 35 mm, 1 min 15 s. © British Pathé. Foto: Eduard Andrei.

Sala 11 – *Transgresiuni* continuă într-o anumită direcție tematica Sălii 6: pe fundalul emancipării, sus-menționat, femeile capătă o nouă poziție socială și adoptă o înfățișare masculinizată, apropiindu-și tunsura și codurile vestimentare ale bărbaților (artista Kate Diehn-Bitt, în *Autoportret ca pictor*, 1935, se reprezintă ca androgin). Vizitând această sală, îmi vin în minte imagini iconice cu actrița Marlene Dietrich, costumată cu papion și cămașă albe, smoking și joben negre (ca în filmul *Morocco*, 1930), deși ele nu figurează în expoziție. În celebrul cabaret Eldorado, centru al freneticei vieți de noapte berlineze, spectacolele cu artiști travestiți împing și mai departe confuzia genurilor. În astfel de cluburi și cafenele, tolerate de poliție, se dezvoltă o cultură gay de tip *underground* (Jeanne Mammen, *Local de travestiți*, acuarelă și creion, cca. 1931) (Fig. 9). Medicul Magnus Hirschfeld, fondatorul Institutului de sexologie din Berlin și militant pentru dezincriminarea homosexualității, popularizează în anii de dinainte de război termenul de „travestit” (*Transvestite*) și negociază cu poliția obținerea unor permise oficiale pentru travestiți, care să le evite arestarea. Pe de altă parte, emanciparea femeii și mai ales libertatea sexuală – transgresiunea heterosexualității și spargerea barierelor de gen – sunt percepute de unii dintre artiștii bărbați ca amenințare, provocându-le o anumită angoasă, refuțată în lucrările lor prin apelul la întoarcerea la „normă”, sub forma reprezentărilor fanteziste de „crime sexuale” (*Lustmörder*), în care apar femei asasinate violent cu arme albe sau spânzurate (Heinrich Maria Davringhausen, *Visătorul*, 1919).



Fig. 9. Sala 11 – *Transgresiuni*. Jeanne Mammen, *Local de travestiți*, cca. 1931, acuarelă și creion, 29 x 36 cm.  
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Graphische Gesellschaft zu Berlin.

Sala 12 – *Privirea în jos* „aruncă o privire” asupra categoriilor sociale defavorizate. În ciuda relativei stabilități produse, din 1924, de injectarea de capital american și a progresului tehnic, o mare parte a populației germane rămâne exclusă de la profitul generat de creșterea economică. Peste numai câțiva ani, marea criza economică mondială, izbucnită în 1929, lovește puternic Germania. Păturile marginale ale societății – precum muncitorii, șomerii<sup>6</sup>, cerșetorii – își găsesc acum reprezentarea în operele unor artiști angajați, orientați către Partidul Comunist, în dorința acestora de a arăta și reversul triumfului capitalismului. Filme, reportaje și anchete sociale investighează și documentează viața de zi cu zi a muncitorilor, alimentând inspirația pictorilor și fotografilor, care optează pentru o abordare analitică și distantă. Mulțimile anonime de muncitori sunt reprezentate în decorul opresant al arhitecturii industriale: dezindividualizați, dezumanizați, robotizați, cu aceleași uniforme de lucru, muncitorii sunt doar simple roțițe în marele angrenaj al economiei capitaliste (Oskar Nerlinger, *Trasee de muncă*, 1930; Karl Völker, *Pauza de prânz a muncitorilor*, cca. 1928, și *Gară*, cca. 1924–1926, în care o mulțime de muncitori, compactați ca o turmă de oi, coboară în grabă scările largi ale noii gări din Halle, cu o arhitectură modernă și funcțională, dar rece și impersonală) (Fig. 10). Artiștii îi reprezintă, de asemenea, pe cei din categoriile vulnerabile, care trăiesc precar la periferia marilor centre urbane, departe de bulevardele animate și de locurile de divertisment (Hans Baluschek, *Seară de vară*, 1928). La rândul său, August Sander consacră o grupă din proiectul său „Marelui oraș”, în care include populația marginală: nomazi, șomeri, cerșetori, oameni care trăiesc în mizerie sau care i-au bătut la ușă pentru ajutor și pe care i-a folosit drept modele.

<sup>6</sup> Cifra șomajului a crescut galopant în numai câțiva ani: de la 2 milioane de șomeri în 1926 la 3 milioane în 1930; 4,5 milioane în 1931; 6 milioane în 1932.

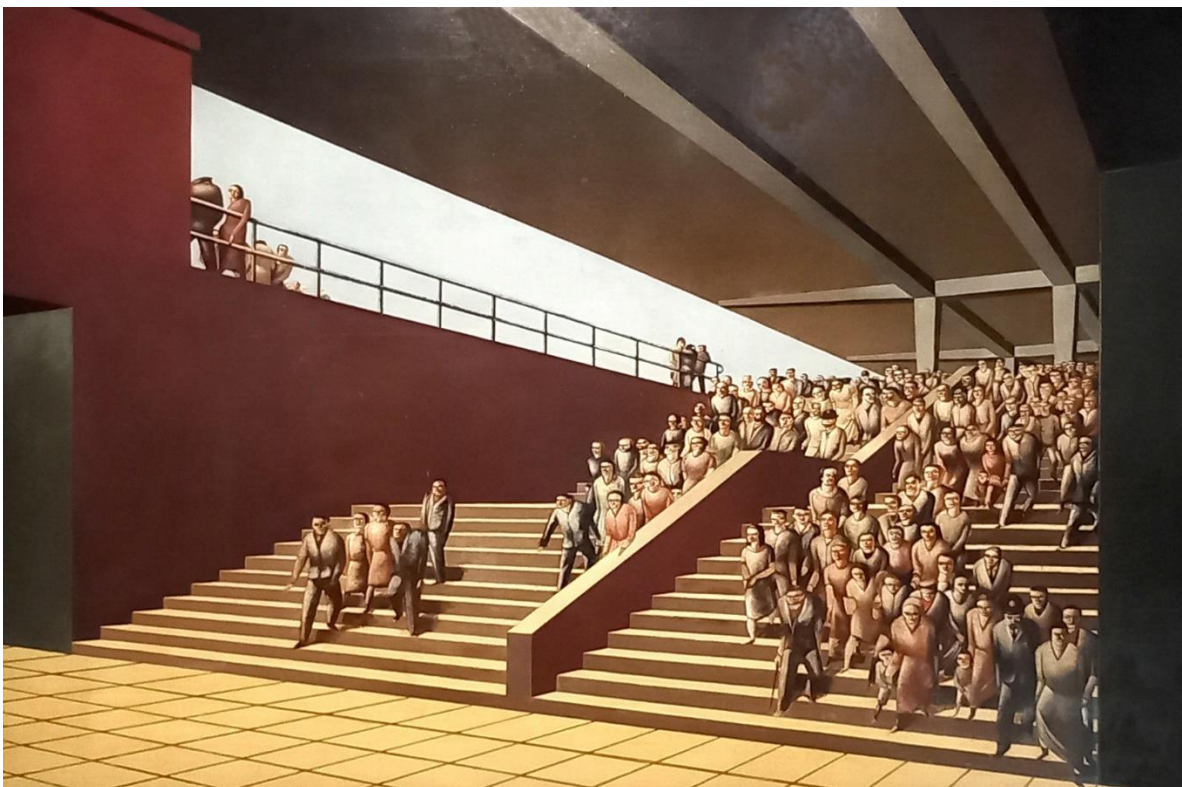


Fig. 10. Sala 12 – *Privirea în jos*. Karl Völker, *Gară*, cca. 1924–1926, ulei pe panou de lemn, 110 x 165 cm. © Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle.



Fig. 11. Sala 13 – *Răsturnări*. Secvență din filmul (dublă-proiecție) *Răsturnări* (6 min., 2022), de Arno Gisinger. Foto: Eduard Andrei.

Sala 13 – *Răsturnări* punctează finalul *Noii Obiectivități*. Printr-un fel de ironie a sorții, evenimentul care a pus capăt mișcării s-a produs tot la Kunsthalle din Mannheim, locul unde *Noua Obiectivitate* „se

născuse” oficial și fusese „botezată”. Aici a fost deschisă în 1933 expoziția *Kulturbolschewistische Bilder* (*Imagini ale bolșevismului cultural*), prima expoziție organizată de naziști care preluaseră de acum puterea și care, în chip ostentativ, didacticist și defăimător, condamnau astfel public arta a 54 de artiști – între care mulți atașați de *Noua Obiectivitate* –, din cauza opiniilor lor politice și a temelor abordate. Expoziția a înregistrat cca. 20.000 de vizitatori. Lucrările expuse – cca. 60 de picturi, două sculpturi și 20 de desene din colecția Kunsthalle – erau stigmatizate ca fiind *undeutsch* (non-germane), „fantezii patologice” sau „cruste bolșevice”<sup>7</sup>. Cinci dintre pânzele din respectiva expoziție fuseseră expuse și în 1925, printre ele fiind *Portretul scriitorului Max Herrmann-Neisse* de George Grosz. Expoziția era clar antisemită, având scopul de a denigra artiștii și negustorii de artă evrei, acuzați că ar fi instrumentalizat politica de achiziții a muzeului pentru propria îmbogățire. Se prefigura astfel ampla expoziție a dictaturii naziste de propagandă antimodernă, îndreptată față de împotriva avangardei artistice, *Entartete Kunst* (*Expoziția artei degenerate*), care va avea loc peste patru ani, în 1937, la München. Expoziția din 1933 a fost documentată prin fotografiile făcute de Kurt Schneyer, păstrate ca negative alb-negru pe plăci de sticlă în patrimoniul Kunsthalle. Patru dintre acestea au fost folosite de artistul Arno Gisinger pentru a realiza filmul *Răsturnări* (6 min., 2022), creat special pentru a fi vizionat la Centre Pompidou în sala căreia îi împrumută numele, sub forma unei duble proiecții (pe colț, pe doi pereți) rulând în buclă (Fig. 11). Titlul este semnificativ pentru răsturnarea de perspectivă asupra operelor de artă, în ochii spectatorilor manipulați politic de regimul nazist.

Cel de-al doilea vreau al expoziției *Allemagne / Années 1920...* este prezentarea monografică a operei fotografului August Sander, care funcționează pe principiul *mise-en-abyme*, ca „expoziție în expoziție”.

Născut în 1876, la Herdorf, în regiunea Westerwald, ca fiu al unui tâmplar din industria minieră, August Sander a devenit o figură-cheie în istoria fotografiei, aplicând practicile secolului al XIX-lea la modernitatea secolului XX. Către 1925, el a inițiat monumentalul proiect *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Oameni din secolul XX*), în ambițioasa încercare de a clasifica întreaga societate germană contemporană, de a elabora o arhitectură socială stratificată. Cu o pronunțată dimensiune socială și antropologică, sistemul său de indexare, bazat pe portretul fotografic, își propunea împărțirea societății germane în 7 grupe<sup>8</sup> și peste 40 de portofolii (Fig. 12). Pornind de la țărani și artizani, traversând apoi diverse alte profesii și clase sociale, pentru a ajunge în final la tipurile socio-profesionale din marile orașe, ca modele ale civilizației și progresului, dar și ale decadentei, artistul-fotograf a descris profunda metamorfoză de la comunitatea rurală la societatea urbană modernă, operând, cu precizie chirurgicală, o adevărată „secțiune transversală” în societatea germană a epocii. Privită prin această prismă, opera sa poate servi drept introducere pentru protagoniștii artei germane a anilor 1920 prezentați în expoziție. Odată cu preluarea puterii de către naziști în 1933, viața lui August Sander va fi zguduită din temelii: fiul său, Erich, student și membru al aripii de stânga a Partidului Socialist Muncitoresc, va fi arestat în anul următor, condamnat la 10 ani de închisoare și va muri în detenție în 1944, cu puțin înainte de a-și ispăși sentința. Această dramă personală l-a făcut pe August Sander să-și abandoneze proiectul pentru mai bine de un deceniu. Abia după 1945 a revenit asupra lui, a mai notat niște idei pentru portofolii fotografice, precum cele de actori și victime ale nazismului, dar nu a reușit niciodată să-l finalizeze. Pe unul dintre portofoliile tardive l-a consacrat prizonierilor politici, incluzând și fotografii pe care fiul său le făcuse în detenție, în calitate de fotograf al închisorii din Siegburg, și pe care reușise să i le transmită clandestin. În 1946, August Sander îi scria lui Hans Schoemann, un amic al fiului său, că dorește să facă un portofoliu al evreilor emigrați, după ce pozase mai mulți evrei din Köln. Mai târziu, acest portofoliu se va numi *Persecutați*, căci mulți dintre cei fotografiați nu au supraviețuit Holocaustului. În acest fel, Sander aduce un omagiu celor persecutați, deportați sau trimiși la închisoare, fără de care narațiunea secolului XX din perspectivă germană nu ar fi completă. Deși *Menschen des 20. Jahrhunderts* a rămas o operă neterminată, August Sander a publicat totuși, în 1929, la München, albumul *Antlitz der Zeit* (*Chipul acestui timp*), care a cuprins 60 de fotografii și a constituit în epocă singura referință bibliografică privind grandiosul său proiect.

Expoziția de la Centre Pompidou valorizează proiectul lui Sander – în sălile 4, 7, 10 și *Prolog* – ca pe o radiografie a societății germane și o operă-far din istoria fotografiei moderne, prezentând sursele și legăturile sale cu arta epocii. Opera fotografică a lui Sander nu a fost atașată în mod manifest mișcării *Noua Obiectivitate* (așa cum a fost cazul cu cea a lui Albert Renger-Patzsch), dar a împărtășit cu aceasta privirea rece, precisă și

<sup>7</sup> Vezi Mathias Listl, „L'exposition <<Kulturbolschewistische Bilder>> [Tableaux du bolchevisme culturel] et la Nouvelle Objectivité”, în Angela Lampe (coord.), *Allemagne / Années 1920...*, op. cit., pp. 298–299.

<sup>8</sup> Cele șapte grupe sunt: 1. Țăranul; 2. Artizanul; 3. Femeia; 4. Organisme socio-profesionale; 5. Artistul; 6. Marele oraș; 7. Ultimii dintre oameni (titlurile originale în franceză, trad. m, E.A.).

„neo-obiectivă” a anilor 1920 asupra societății germane a epocii, obsesia pentru tipologie, practica portretului orientat către atributele exterioare ale modelului, ca și interesul pentru categoriile de populație vulnerabile, precare sau marginale. În acest sens, sunt reliefate forțele antagoniste și tensiunile productive care traversează opera fotografică a lui Sander: pe de o parte, complicitatea sa cu spiritul revoluționar al progresiștilor din Köln; pe de altă parte, legăturile pe care le întreține cu lumea rurală, înrădăcinarea în universul satului. *Menschen des 20. Jahrhunderts* apare ca o ilustrare a artei portretului în fotografie, adesea sub semnul ambiguității. Sander a căutat tipuri sociale generice, dar, în cele din urmă, a găsit indivizi, opera sa pendulând între reprezentare (generică) și determinare (individuală). Dincolo de incontestabilele lor calități artistice, portretele realizate de Sander au și o accentuată dimensiune documentară, care îl transformă pe artistul-fotograf într-un martor al societății germane a timpului său. Mai mult, proiectul lui reprezintă un pas înainte în istoria modernă a arhivelor.



Fig. 12. August Sander, Fotografii din portofoliul *Femeia și bărbatul* pentru proiectul *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Foto: Eduard Andrei.

În conjuncție cu expoziția, a avut loc colocviul internațional *Réévaluer la Nouvelle Objectivité et August Sander*, desfășurat în zilele de 12–13 mai 2022, la Fondation Max Weber – Centre allemand d’histoire de l’art și, respectiv, la Centre Pompidou din Paris.

În perioada 13 octombrie 2022 – 19 februarie 2023 expoziția va fi itinerată la Muzeul de artă modernă Louisiana, din Humlebæk, Danemarca – demers ce accentuează dimensiunea europeană a abordării curatoriale, care propune o nouă lectură a mișcării *Noua Obiectivitate* și a operei fotografice a lui Sander.

După vizitarea expoziției am rămas cu impresia că acea privire rece, dezabuzată și distantă asupra oamenilor și lucrurilor propusă de *Noua Obiectivitate* generează, de fapt, un nou tip de alterare a realității, care apropie într-un fel mișcarea de pictura metafizică sau de suprarealism (apărute aproape simultan), prin amestecul de straniețe a spațiilor și senzația de înghețare în timp, prin misterul chipurilor și atmosfera de „liniște de dinaintea furtunii” – aspecte care păreau să prevestească tragedia celui de-Al Doilea Război Mondial, odată cu ascensiunea nazismului.

Eduard Andrei

**Expoziția *La lum es color / La luz es color / Light is colour*, Muzeul Național de Artă din Catalunya,  
20 mai – 11 septembrie 2022**

Muzeul Național de Artă al Cataluniei a găzduit pentru câteva luni o superbă și bogată expoziție dedicată creației lui Joseph Mallord William Turner (1775–1851), cel care a revoluționat pictura de peisaj revendicând pentru aceasta, în parțial dezacord cu autoritatea lui Joshua Reynolds, statutul de gen major. Sub genericul *Lumina înseamnă culoare*, care citează vorbele lui Turner rostite în cadrul unei conferințe din 1818, organizatorii au prezentat în premieră publicului din Barcelona peste 100 de lucrări – picturi, acuarele, desene și schițe ale marelui artist britanic – ce fac parte din colecția celebrului muzeu londonez Tate.

Dincolo de aparenta sa diversitate, opera lui Turner se prezintă coerentă și continuă în operele de maturitate sau târzii, țelurile perioadei de început, considera Eric Shanes. Construită pe mai multe paliere stilistice, ea debutează cu desene de tip documentar, extrem de riguroase, explicate de anumite particularități ale biografiei și de cerințele anumitor comanditari, pentru a ajunge mai târziu la descrieri panoramice ce privilegiază fenomenologia atmosferică. Dacă am fi întrebați pe neașteptate *cine este Turner*, primul cuvânt ar fi „romantic”, și probabil mintea ar lega instantaneu acest termen de unul dintre acele peisaje copleșite sau ascunse sub „greutatea” cețurilor colorate, de o infinită delicatețe. Expoziția de față corectează însă, prin detaliile necesare, orice posibilă lectură limitativă.

Într-o anumită măsură explicabil, anumite elemente ale creației lui Turner au fost corelate unor curente artistice moderne precum impresionismul și abstracționismul. Notățiile lui lapidare ale fenomenelor atmosferice, multe datând din ultima perioadă de creație, au fost puse în relație cu un abstracționism avant la lettre. Amintim în acest sens expoziția din 2008 de la Schirn Kunsthalle, *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion* concepută de Raphael Rosenberg ca demonstrație a existenței unui corpus de picturi non-figurative înainte de 1900. În textul de prezentare, Rosenberg atrăgea atenția asupra faptului că piesele expuse nu revendică statutul de operă artistică, ci sunt menite să aducă în discuție fascinația artiștilor pentru pata de culoare sau pentru imagini născute din jocul hazardului, precum și să prezinte reflecțiile lor legate de linie, culoare și compoziție, problematică direct corelabilă avangardei istorice. Eric Shanes, exeget al operei lui Turner, ca și curatorul actualei expoziții, istoricul David Blayney Brown, dezice însă validitatea conexiunilor cu arta abstractă considerând că lucrările *minimaliste* ale ultimei perioade „rezultă din încercarea de a reprezenta puterea metafizică pe care o prezentifică lumina, dacă nu chiar divinitatea însăși.”

Expoziția de la Barcelona reflectă perspectiva școlii engleze de istoriografie, a viziunii contextualizate în care istoricii de artă locali au analizat și decriptat sensurile creației lui Joseph Turner, începând cu John Ruskin. Discursul expozițional proiectat de David Blayney Brown (n. 1952) se concentrează asupra unei secvențe particulare a temei peisajului, cea care mărturisește „fascinația artistului pentru fenomene atmosferice și meteorologice”, confirmată de multitudinea de descrieri ale astrului zilei, lunii, cerului înnorat, furtunilor, curcubeelor, ceții ori incendiilor, dar înserează în parcursul vizual piese care dau măsura complexității operei și virtuozităților tehnice. Sunt expuse picturi, acuarele (tehnică esențială pentru studiile sale în natură), gravuri și desene din diverse perioade ale creației începând cu ultimul deceniu al secolului XVIII și terminând cu lucrări cu subiect „climatic” din anii 40 ai secolului XIX. Lor li se adaugă un număr restrâns dar edificator de gravuri după lucrări de Turner realizate de Thomas Goff Lupton, Robert Wallis, Robert Brandart, etc., care au contribuit la circulația imaginilor artistului.

Peisajele lui Turner au ca punct de plecare desene și schițe în culoare realizate de artist în timpul călătoriilor prin țară și prin Europa continentală, însă viziunea artistului le extinde semnificația prin felul în care combină cunoștințe și sugestii din domeniile filozofiei, științelor naturale, poeziei, mitologiei clasice, lumii industriale.

Remarcabil cunoscător al operei lui Turner, autor al unor lucrări de referință în acest sens și fost curator al *Donației Turner* în cadrul muzeului Tate, David Blayney Brown include în expunere câteva piese ce reflectă raporturile artistului cu realitatea Angliei contemporane, o lume a tehnologiilor noi și a peisajelor industriale, temă care l-a preocupat și care, de asemenea, a făcut obiectul expoziției *Turner's Modern World* deschisă la Tate Britain (28 octombrie 2020 – 12 septembrie 2021).

Expunerea este structurată pe mai multe zone tematice. Prima dintre ele, dedicată relației dintre *Memorie și imaginație*, evidențiază rolul desenelor și al schițelor făcute in situ ca instrumente ale memoriei, și translarea

lor în lucrări finite, cu adăugiri semnificative care uneori alterează întrucâtva noțiunea de peisaj prin conotații suplimentare de ordin istoric, mitologic, etc. În cea de-a doua, denumită *Creând scena*, vizitatorul este ghidat să citească peisajul ca fundal pentru pictura de istorie, revelând importanța pe care acesta o are în economia imaginii. A treia secțiune, *Față în față cu natura*, focalizează admirația neîmormurită a lui Turner în fața splendorii majestuoase a naturii și reflexul ei artistic, sugerând totodată și felul în care pictorul se situează pe sine în raport cu universul. Secțiunea integrează lucrări ce documentează observațiile sale legate de transformarea imaginii lumii contemporane sub impactul industrializării accelerate, lucrări ce consemnează nu doar apariția unui nou peisaj, ci și alte valori plastice ale atmosferei definite prin abur industrial, fum, poluare. Este zona care, strict la nivel tematic, are vâdite tangențe cu impresionismul. Celelalte patru secțiuni, *Lumini și atmosfere*, *Sublimitate luminoasă*, *Întunericul este vizibil* și *Soarele este Dumnezeu* reprezintă un crescendo al subiectelor climatice care, puțin câte puțin, ajung să „înghită” elementele topografice și scenografice ale picturii. Sub impresia călătoriilor sale în Alpi, dar și a cărții lui Edmund Burke, *O analiză filozofică a Sublimului și Frumosului* (1757), Turner descrie „puterea sublimă a luminii, efectele sale evocatoare și capacitatea de a purta privitorul spre diferite stări emoționale, de calm, bucurie, dramă, surpriză sau admirație” (David Blayney Brown). Expunerea evidențiază rolul textelor lui Isaac Newton și Johann Wolfgang von Goethe, teorii care îl ghidează spre ideea că lumina și umbra sunt valori vizibile și vectori emoționali, atât în artă cât și în natură. O lucrare aproape monocromă care studiază intensitatea luminii artificiale și felul în care ea anihilează culoarea intitulată *Lumină de foc și lumină de lampă* (guașă și acuarelă pe hârtie, 1827), exemplifică zona acestor prospecțiuni. *Soarele este Dumnezeu*, secvența finală a traseului expozițional, constituie unul dintre motivele capitale ale artei lui Turner, și elementul definitoriu al ultimei sale perioade de creație. Exegeza l-a interpretat nu doar ca formă de glorificare a naturii, ci și în termeni simbolici, ca prezență divină și ca reprezentare sublimată a geniului, a artistului însuși.

Corina Teacă

## **Congresul Național al Istoricilor Români, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, 8–10 septembrie 2022**

Comitetul Național al Istoricilor din România, instituție parte a International Committee of Historical Sciences, a avut în 2016, în parteneriat cu Academia Română, inițiativa înființării unui Congres Național de Istorie cu frecvență biennială. Instrumentul se vedea a fi necesar în contextul dezvoltării accelerate a cercetării istorice din România în ultimele decenii și în condițiile lipsei unei astfel de platforme de diseminare și dezbateri dedicată abordării problemelor cercetării istorice românești.

După prima ediție, desfășurată în 2016 la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, și cea de-a doua, organizată în 2018 de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, a venit, în 2020, rândul Universității din București să găzduiască cea de-a treia ediție a Congresului. Însă, urmare a izbucnirii pandemiei Covid-19 la începutul anului 2020, largă manifestare a fost amân timer pentru doi ani. Astfel, cea de-a III-a ediție a Congresului a avut loc între 8–10 septembrie 2022 la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, care ar fi trebuit să găzduiască ediția cu numărul IV. Congresul, care își desfășoară lucrările în limba română, s-a bucurat de o largă participare, de peste 640 de cercetători, dovedind crescutul interes pentru o astfel de platformă științifică dedicată diseminării datelor și metodologiilor noi în cercetarea istorică.

Organizat în 84 de secțiuni și 24 de mese rotunde, congresul a acoperit o perioadă temporală cuprinsă între Antichitate și secolul XXI și o gamă largă de subiecte, dintre care le spicuim pe cele de interes din perspectivă culturală și artistică: Alba Iulia între Unire și Încoronare; importanța anului 1918 pentru România și Europa; identități confesionale în Europa Central-Răsăriteană (secolele XVIII–XXI); economie și societate în Țările Române: comerț, negustori, patrimoniu familial (secolele XVI–XVIII); contribuția arheologiei experimentale la cercetarea istorică; cercetarea arheologică prin tehnici arheometrice și bioarheologie; rolul arheologiei medievale în discursul istoric actual; sincronicitate și protocronism în scrisul istoric; elite: mobilitate socială, politică și culturală; istoria cărții; relația artiștilor români cu organele Securității; discursul

criticii teatrale în comunism; memoria istorică și filmul; fotografia: document istoric sau memento personal; femeia în spațiul românesc (secolele XVIII–XXI); istoria femeilor și identitatea de gen în România; istoricii și fenomenul colecționismului; conservarea patrimoniului cultural național mobil (carte) și imobil; controlul instituțiilor de cultură (muzee, teatre, biblioteci, cinematografe) în anii regimului comunist; provocările arhivelor și ale digitalizării în domeniul cercetării istorice.

Între comunicările dedicate istoriei artei, amintim prezentarea lui Adrian-Silvan Ionescu: *Fotografia. Document istoric sau memento personal?* în cadrul mesei rotunde cu același nume; Elisabeta Negrău: *Domnii fanarioți și începuturile portretului de șevalet în Țările Române*; Dinică Ciobotea, Ileana Cioarec: *Istoria culelor – monumente istorice din județul Dolj*; Daniela Marcu-Istrate: *Centrul religios major de la Alba Iulia în secolele X–XIII*; Ünige Bencze, Levente Zólya: *Abordare multidisciplinară și rolul arheologiei în cercetarea castelului Bethlen din Criș*; Anca-Elisabeta Tatay: *Incursiune în gravura de tradiție bizantină din cartea românească veche tipărită la Iași (sec. XVII–XVIII)*; Claudia Bonța: *Episoade din viața reală. Scene de familie în grafică de secol XVIII*; Saveta Pop: *Femeia-pictor, Ilinca zugrăvița și copilul-pictor*, Nicolae Corchiș. *Două studii de caz în iconografia transilvăneană în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*; Cristian Vasile: *Restructurarea muzeelor și reconfigurarea colecțiilor de artă sub impactul comunist în anii postbelici 1945–1949*; Andreea Broască: *Colecțiile de artă românească în timpul comunismului: confiscările și constituirea colecțiilor naționale (1948–1974)*; Carmen Stratone: *Arta ca manifestare a politicului. Crearea unei identități culturale și de propagandă externă în primul deceniu postbelic*; Daniel Velicu: *București, dimensiuni urbanistico-arhitecturale și sociale ale capitalei în perioada 1948–1965*; Delia Roxana Cornea: *Reședințele regale de la Constanța și importanța lor în dezvoltarea și modernizarea orașului*; Miruna Runcan: *Combinarea metodelor de cercetare în analiza evoluției discursului criticii de teatru în comunism*; Ana-Smaranda Teodorescu: *Dicționarul multimedia al teatrului românesc, platformă de lucru pentru cercetători*.

Cu ocazia evenimentului, au fost organizate expoziții cu caracter istoric și lansări de carte, între care menționăm volumul *Instituții medievale românești. Adunările cneziale și nobiliare (boierești) între secolele al XIV-lea și al XVI-lea* de Ioan-Aurel Pop, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2022.

Elisabeta Negrău

### **Expoziția Din opera grafică a lui Pallady, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 1 decembrie 2021 – 15 mai 2022**

Cu ocazia celebrării celor 150 de ani de la nașterea lui Theodor Pallady una dintre manifestări a fost dedicată operei grafice a artistului. Acesta a fost un bun prilej de a fi relevate alte aspecte, nesesizate până acum, din creația sa: felul cum vedea el „lumea mică”, muritorii de rând, oamenii simpli, poporul, aceia care nu fuseseră blagosloviți cu sângele albastru pe care îl avea plasticianul și de care era atât de mândru.

În expoziția de la Muzeul Colecțiilor de Artă, vizitatorul descoperea o altă fațetă, mult mai puțin evidentă în pictura artistului, aceea a finului ironist, a cinicului, a arogantului, a aristocratului ce observa, disprețuitor, lumea înconjurătoare în care nu se recunoștea pentru că nici nu era a sa! Extracția lui era nobilă, ascendența sa ilustră ajungea la Vasile Lupu și la Cantacuzini, trecând prin hatmanul Constantin Paladi, comandantul Miliției Pământene a Moldovei de la 1830, unul dintre candidații la tronul aceluia principat la care a renunțat în favoarea mai abilului Mihalache Sturdza pe a cărui soție a luat-o în căsătorie după divorțul de cel dintâi.

Acest senior înăscut nu-i putea vedea pe concetățeni decât de la nivelul său înalt, în jos. Unghiul plonjant l-a folosit pentru cele două compoziții cu *Parada pe Calea Victoriei de Ziua Regalității* (sic – ne miră această legendă, neconsemnată de autor pe marginea lucrării, ca în alte cazuri, pentru că, în vremea când au fost executate desenele nu se folosea acest termen recent intrat în limbajul curent, fiindcă motivul acestor lucrări era Ziua Națională a României, 10 Mai!). S-ar putea argumenta că motivul aceluia unghi a fost suscitată de plasarea artistului la un balcon sau o fereastră de la etajul unei clădiri care dădea spre Calea Victoriei – amintind ca tratare și unghi de lucrări similare ale lui Raoul Duffy, care privea, la fel, cu ironie sau copilărească naivitate, sărbătoarea națională franceză. Dar atunci, de ce a așezat, ca rapel, un personaj corpulent în prim

plan, în stânga imaginii? Acesta nici măcar nu pare a se interesa de defilarea strălucitoare a cavaleriei comandată, probabil, chiar de rege, căci domnul, în profil, nu are capul aplecat în față, spre a vedea bine desfășurarea trupelor, ci are privirea pierdută spre depărtări, fără a participa la eveniment. Deci, nici chiar cel care putea fi spectatorul acelei mărețe defilări nu-i dădea importanță și atenție, la fel ca artistul care o minimaliza. La fel de minimalizant este reprezentată ziua națională a Franței în schița *14 Iulie la Villagoujard* unde nu o paradă este immortalizată, ci un proletar cu paharul de *Beaujolais nouveau* în față – modul său de a serba, cu băutură! Ce vibrație copleșitoare putea simți un om simplu și needucat ca acela la o asemenea celebrare decât că, pentru el, era zi liberă și-și putea potoli setea după pofta inimii? Este aici o critică imanentă a artistului pentru tot ce vedea și nu se potrivea canonului său. O *Înmormântare la Saint Germain-des-Prés* pierde orice solemnitate frizând chiar buful prin cățelușul negru ce merge paralel cu dricul negru și elegant, acoperit de coroane, și mânat solemn, la pas, de vizitiul cu bicorn (Fig. 1). Vremea este tristă, umedă, jeluitorii îl urmează cu umbrele deschise și caldarâmul lucește de apa pluvială. Doar cățelul pășește vioi, unic personaj viu în această compoziție moartă. Aici Pallady își dovedește umorul negru de care era capabil.

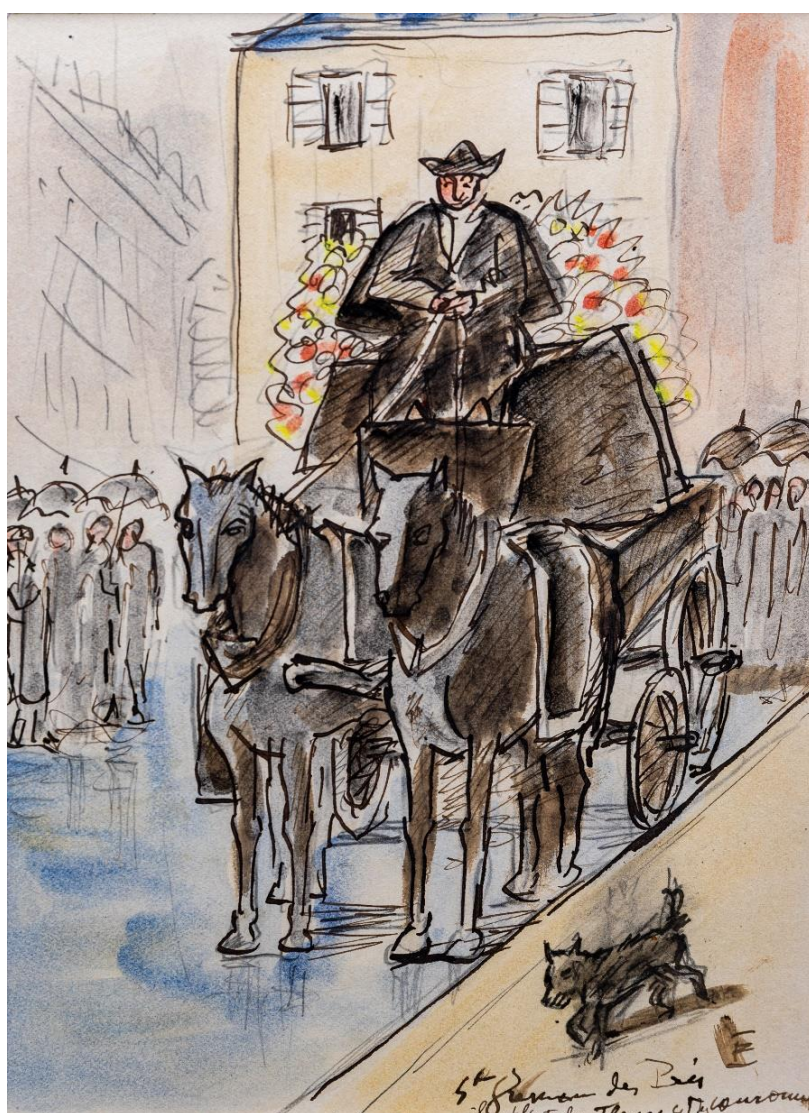


Fig. 1. Theodor Pallady (1871–1956), *Înmormântare la Saint Germain-des-Prés*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.

Este evident că el avea o propensiune către scenele bizare, grotești, care probabil îl amuzau și-i făcea plăcere să le consemneze în desene fără pretenții, doar ca un memento al propriei delectări în fața urâtului

ce-l înconjură. *Braseria Lipp din Paris* nu se distinge prea mult pentru că artistul a fost preocupat să figureze, în centrul compoziției, urinoarul din tablă cu doi mușterii care îl vizitau chiar atunci pentru satisfacerea nevoilor firești (Fig. 2). Acest sistem igienic foarte eficient fusese introdus în capitala franceză din inițiativa baronului Georges Haussmann, atotputernicul și eficientul prefect al Senei, în vremea lui Napoleon al III-lea, și fusese documentat într-o suită de imagini ce au format mai târziu un album în sine de fotografii Charles Marville, angajat de municipalitate spre a surprinde toate modificările și înnoirile folosite aduse urbei de administrația locală. Spre a mări ridicolul scenei, pe unul dintre picioarele ce susțin panourile în spatele cărora se ascundeau clienții, un cățeluș își face și el nevoile. Iar în prim plan, în dreapta, sprijinit parcă de marginea colii de hârtie, un tip specific de apaș de cartier, cu țigăreta lipită de buză, pare în așteptare, fără treabă sau preocupări majore. Lumea spectacolului, imortalizată în schița *Pe scenă* nu are nimic din strălucirea actrițelor sau cântărețelor lui Degas sau chiar ale lui Toulouse-Lautrec, scăldate în lumina verzuie a rampei – pentru care glisarea de la realism la caricatural era foarte rapidă – ci o evidențiere a cabotinismului și ridicolului unei interprete de șantan de mahala. *Muzică în stațiunea Juan-les-Pins* face parte din aceeași categorie: o bătrână destul de scofălcită cântă la chitară, activitate ce, pentru vârsta ei, nu se mai potrivea, dar mizeria o împingea să-și câștige în acest fel pâinea zilnică... (Fig. 3). Artistul a scris, în partea de jos a lucrării: „Les Épaves/ La guithariste” și, parcă pentru a mări sarcasmul, a adăugat titlul unei celebre lucrări a prietenului Henri Matisse, inspirată de o poezie de Baudelaire, „Luxe, calme, volupté.” Or, numai lux, calm și voluptate nu putea fi găsit la dramatica bătrână cântăreață stradală!

Personajele de la localuri și de la terase au în redarea lor nota de sarcasm a caricaturiştilor de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului XX: *La un pahar de vin*, *La cafenea*, *La restaurant*, *Văduvii* adună serii de tipuri specifice ale clientelei, oameni banali, modești, blazați, cu probleme departe de acelea ale unui senior ca Pallady. Așa că el tratează acele personaje de sus, fără simpatie sau înțelegere, fiind vorba de lumea mică, nedemnă a sta la aceeași masă cu el, a căror simplă existență îl ofensează și reacționează pedepsindu-i prin șfichiuirea cu sarcasmul său aristocratic. Aceasta se simte în toate compozițiile de acest gen, simple exerciții de dezmoșnire a mâinii, fără importanță pentru opera sa. În schița *La Cofetăria Nestor din București* (Fig. 4) își revarsă sentimentul critic la adresa unei prețioase, care, probabil, nu era doamnă, dar încerca să mimeze acest lucru, prin pălăria de pe cap, obrazul mult fardat și mânușile ce nu și le-a scos pentru a bea cafeaua. Cu un rictus pe buzele agresiv înroșite, personajul pare o demimondă în căutare de clienți, cu privirea atentă la observarea prăzii. Simplul fapt că ea își păstrase mânușile, ca o țoapă ridicolă – fapt subliniat de artist chiar în inscripția „Dama cu mânușe negre” – îi oferea artistului motivul preferat de a descrie ieftinul carnaval uman ce-l înconjură și în care el se păstra nepăsător și rece, ferindu-se a cădea în păcatul de a se înfrăți cu gloata, cu plebea. Până și ministrul basarabean *Ion Inculeț la inaugurarea Săptămânii Artei* (Fig. 5) este supus caricaturizării ce amintește de personajele expresionistului Lascăr Vorel cu ai săi *Cartofori* sau *Cancanieri*: omul de stat, masiv, este așezat incomod pe un scaun prea mic, ținându-și ținutul în mîna sprijinită pe genunchi și cotul celeilalte scos, agresiv, în afară, într-o poză de autoritate și forță. Pare total indiferent la cele ce se petrec în fața sa, având în spate alte chipuri de demnitari, la fel de placide ca al său.

Pallady nu-și cruța nici apropiații, colegi sau amici: o ipostază insolită a confratelui Jean Al. Steraidi este rodul unei șarje mușcătoare ce-l arată pe acesta cufundat într-un somn adânc, cu trupul său mătăhălos văzut în racursi, tălpile încălțărilor văzute în prim plan.

În toate aceste compoziții căuta să evidențieze ridicolul situațiilor și nimicnicia celor implicați, oameni de rând ce nu se puteau ridica – și nici nu trebuiau să fie încurajați a se înălța – la nivelul său de nobleță!

În albumele meșterite de pictor în cărți și cataloage ce nu-l interesau și pe ale căror pagini își lîpea propriile desene se găsesc chipuri de necunoscuți pe care i-a schițat în treacăt: *Passant de la Place Dauphine* este un anonim cu barbă și pălăria obosită înfundată pe cap. Alții par cunoscuți cu care a avut o sumară comunicare și pe care i-a identificat printr-o frază din dialogul purtat, așa cum este portretul cu legenda „Je suis le pöate de Berval”. Există chiar și un crochiu cu trăsăturile lui Brâncuși care însă nu păstrează nimic din nota de caldă prietenie și recunoștință ce exală dintr-unul realizat de Modigliani.

Aici apare tendința spre documentar a câtorva dintre desenele lui Pallady, care a creionat portretele unora dintre cei pentru care simțea considerație sau amicitie, precum fostul său profesor Aman-Jean, apoi creatorul de modă Paul Poiret, sau Cella Delavrancea la pian or Victor Eftimiu cu programul piesei „Strigoii” în mână.



Fig. 2. Theodor Pallady (1871–1956), *Braseria Lipp din Paris*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 3. Theodor Pallady (1871–1956), *Muzică în stațiunea Juan-les-Pins*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 4. Theodor Pallady (1871–1956), *La Cofetăria Nestor din București*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 5. Theodor Pallady (1871–1956), *Ion Inculeț la inaugurarea Săptămânii Artei*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 6. Theodor Pallady (1871–1956), *Câinelui Bouboule la fereastră*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.

Din multiplele autoportrete (în expoziție sunt doar foarte puține) – fie pictate, fie desenate – se decelează caracterul său distant, neprietenos, arțăgos, arogant, cinic, intolerant, inflexibil, necomunicativ, solitar: totdeauna încruntat, cu o sprânceană ridicată și capul ușor lăsat pe spate, privind întreaga lume de sus, suficient și mulțumit de sine, elegant prin gulerul înalt și tare în care-i este strâns gâtul și cravata de calitate, uneori cu pălărie, alteori cu o căciulă pe cap. Narcisist incorigibil, care nu se simțea bine decât cu sine însuși și cu gândurile sale, s-a folosit drept model pentru că doar pe sine se iubea și se respecta. El contra întregii lumi mici și insignifiante pe care o disprețuia, dar, din când în când, catadicsea să o mângâiească doar pentru a o persifla.

Sărac în modele după ce avansase în vârstă, Pallady se concentrase pe propriul chip. Urma exemplul lui Rembrandt, care își consemnase evoluția în timp a faciesului în multe autoportrete, dar niciodată artistul român nu s-a reprezentat zâmbind sau măcar rânjind, așa cum făcuse marele pictor olandez în câteva exemplare. Din cadrul colii de hârtie și de peste timp, Pallady scrutează privitorul cu o uitătură rea, dușmănoasă, ce refuză orice apropiere, orice dialog. „Eu sunt EU!”, afirmă, tăios, artistul prin aceste autoportrete. De dincolo de moarte el ne aruncă în obraz sfidarea și trufia la care îl îndrituia sângele albastru ce-i cursese prin vene. Poate doar Rubens și Van Dyck, trăind și lucrând în anturajul curților regale și înnobilați la rândul lor, să mai fi privit posteritatea de sus, din autoportretele lor. Dar niciunul cu îndârjirea, chiar ferocitatea, privirii tăioase, necruțătoare, a lui Pallady!

Poate unica înțelegere și milă o simțea pentru necuvântătoarele pe care părea a le desena cu simpatie. Este cazul *Cățelului Purky*, a *Câinelui Bouboule la fereastră* (Fig. 6) sau a unei pisicuțe tolănite alene, ca în acuarelele animaliere ale lui Franz Marc. Însă costelivul *Mânz al spitalului Brâncovenesc* apare ca o mârțoagă prăpădită, demnă de apropierea de modelele proletare și mic burgezeze pe care maestrul le creionase cu grafitul său înveninat.

Grafica lui Pallady, chiar dacă nu se revendică în sfera genului satiric, este îmbibată de acea viziune înțepătoare a caricaturiştilor contemporani lui, precum Heinrich Zille sau Théophile Alexandre Steinlen – și el un iubitor de pisici – prin care artistul își apără, cu ascuțișul creionului, stirpea aleasă, nedepinsă a admite în preajmă-i pe cei din clasele inferioare.

Adrian-Silvan Ionescu

**Conferința Gheorghe Petrașcu – 150, Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române, 6 iunie 2022, și expoziția Gheorghe Petrașcu. 150 de ani de la naștere, 6–24 iunie 2022, Sala „Theodor Pallady”, Biblioteca Academiei Române**

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române (BAR) au aniversat anul acesta 150 de ani de la nașterea pictorului Gheorghe Petrașcu (2 decembrie 1872 – 1 mai 1949). Evenimentul a fost marcat printr-o conferință științifică și o expoziție cu opere de artă grafică realizate de artist de-a lungul carierei sale.

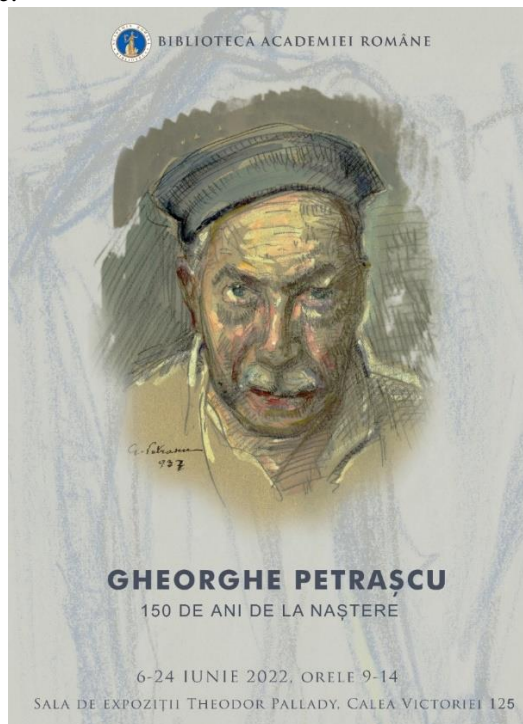


Fig. 1. Afișul expoziției *Gheorghe Petrașcu – 150 de ani de la naștere: Autoportret cu bonetă albastră*, 1937, conté, acuarelă și urme de guașă pe hârtie gri, Cabinetul de Stampe BAR.

Sesiunea de comunicări științifice, găzduită în amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”, a fost deschisă de Academicianul Răzvan Theodorescu, președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române, și de dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, care a fost și moderatorul întâlnirii. Prima comunicare, susținută de Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al BAR, cu titlul *Atelier de gravură Gh. Petrașcu*, a avut ca subiect preocupările și practicile artistului în acest gen grafic. Gravura a fost o preocupare sporadică pentru Gheorghe Petrașcu, care, în anul 1918, a fost inițiat în procedeul acvaforte de către Ipolit Strâmbu. A practicat gravura până în 1932, lucrând cu plăcuțe de zinc, ce îi permiteau o incizie puternică și clară. Cabinetul de Stampe al BAR păstrează 26 de plăcuțe din cele 60 cunoscute ca fiind gravate de Petrașcu, subiectele predilecte fiind portretele familiei – ale soției și copiilor –, autoportretele, peisajele din țară și din străinătate, tipuri și fizionomii și scene de interior, unele dintre ele fiind reprezentări în placă ale unor desene. În 1937, artistul însuși a inventariat și datat plăcuțele, pe care le-a imprimat mai târziu Simion Iuca.

Comunicarea cercetătoarelor Virginia Barbu și Corina Teacă de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, intitulată *O lume minerală: peisajele lui Gheorghe Petrașcu, între senzorial și fantastic*, a propus o incursiune în tematica reprezentării peisajului natural și citadin, subiect pictural și grafic ce ocupă un loc privilegiat în creația lui Gheorghe Petrașcu. A fost punctată influența lui Nicolae Grigorescu, „maestrul fără elevi”, în ceea ce privește arta peisajului, reperul absolut pentru generația de artiști din care făcea parte și Gheorghe Petrașcu. Au fost prezentate particularitățile stilistice și tehnice ale lucrărilor lui Petrașcu, precum și receptarea lor critică în perioada interbelică în scrierile lui Lionello Venturi, Nicolae Cocea, Apcar Baltazar, Ion Minulescu, Fracisc Șirato și G. Oprescu, care au reflectat asupra raportului dintre artă și natură în creația lui Gheorghe Petrașcu.



Fig. 2. Gheorghe Petrașcu, *Întâlnire în parc*, Cabinetul de Stampe BAR.



Fig. 3. Gheorghe Petrașcu, *Familia artistului*, 1912, Cabinetul de Stampe BAR.



Fig. 4. Gheorghe Petrașcu, *Femeie în pădure* – soția artistului, 1934, Cabinetul de Stampe BAR.

În comunicarea *Gheorghe Petrașcu, academicianul*, drd. Bogdan Cristea, de la Direcția Cancelarie și Relații Externe a Academiei Române, a abordat un aspect mai puțin discutat din cariera pictorului: calitatea sa de membru titular al Academiei Române. Ales în cadrul Adunării Generale din mai 1936, Gheorghe Petrașcu a fost, după Nicolae Grigorescu (ales în 1899), al doilea pictor-academician, membru în cadrul Secției Literare, alăturându-se unor importante figuri ale culturii românești, precum Lucian Blaga sau George Enescu.

Marian Țuțui, filmolog și cercetător în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, a prezentat un scurt istoric al filmului documentar de popularizare a artelor în comunicarea *Nina Behar și filmele documentare despre arta românească*, subliniind importanța producției studioului Sahia. Sesiunea de comunicări a fost încheiată cu proiecția filmului *Gheorghe Petrașcu* (1973, regia Nina Behar, imaginea Doru Segal, durată: 10 min.), adus în fața auditoriului în parteneriat cu Centrul Național al Cinematografiei și Arhiva Națională de Filme – Cinemateca Română.

Conferința a fost urmată de vernisajul expoziției *Gheorghe Petrașcu – 150 de ani de la naștere*, curatoriata de Cătălina Macovei. Au fost expuse crochiuri, guașe și acuarele reprezentând o parte a operei grafice a lui Gheorghe Petrașcu, aflată în patrimoniul Cabinetului de Stampe al BAR. Expoziția a fost gândită ca o continuare a celei deschise în anul 2019 – *Omul și peisajul* – aducând, de această dată, în fața publicului „opera de atelier a pictorului”, adică schițe pregătitoare pentru lucrări de o mai mare amploare. Lucrările surprind caracterul autentic și temperamentul inconfundabil al operei lui Gheorghe Petrașcu, precum și etapele de creație și fazele de construire vizuală a imaginii.

Expoziția Petrașcu a fost însoțită de microexpoziția *Nicolae Vermont. Atelier de gravură*, care a prezentat publicului colecția de plăci de gravură aparținând Cabinetului de Stampe al BAR, ce include acvaforte pe plăci de cupru, precum *Venețiene la fântână* (1891), *Iisus și femeia adulteră* (1906), *Prietenele* (1916).

Ioana Apostol

## **Ediția a XVIII-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România”, București, Muzeul Național de Artă al României, 28–29 aprilie 2022**

Asemenea edițiilor din anii 2018, 2019 și 2021, sesiunea din anul 2022 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și de Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (joi, 28 aprilie, orele 10.00 – 10.30), un cuvânt de salut din partea organizatorilor a fost rostit de către dr. Călin-Alexiu Stegorean, director general al Muzeului Național de Artă al României și de către dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ședința de dimineață (10.30–11.30) a primei zile a sesiunii fost moderată de către Tereza Sinigalia, Profesor Universitar Emerit (2018) și Doctor Honoris Causa (2020) al Universității de Arte „G. Enescu” din Iași, fostă șefă a compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări științifice.

Prima comunicare, ținută online, i-a aparținut arhimandritului Policarp Chițulescu (Biblioteca Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române) și a avut titlul *Un pictor uitat: George Russu (1880–1977)*. Autorul a subliniat faptul că alături de vechii meșteri gravori și de pictorii-iconari care au înfrumusețat – încă de la apariția lor – manuscritele și cărțile tipărite, în perioada modernă s-au adăugat artiști la fel de talentați și de buni mînuiitori ai penelului și ai dălțiței de gravat. În rândurile acestor artiști, care au lucrat fără expoziții personale și vernisaje, se numără pictorul și gravorul George Russu care, prin întreaga sa operă, reprezintă o etapă nouă, în special, în arta grafică românească interbelică. Apreciat la nivel înalt, colaborator apropiat al unor ierarhi de seamă ai Bisericii Ortodoxe Române, George Russu constituie un model de înnoire a tradiției pe care o respectă cu fidelitate. Importante monumente de artă, cărți de cult, antimise, gramate arhieresti ș. a. au fost împodobite cu picturile și gravurile sale. Cu toate acestea, George Russu a fost trecut cu vederea de lucrările care au tratat istoria gravurii, picturii și a artei românești, în genere. În studiul propus de către arhimandritul Policarp Chițulescu a fost prezentată personalitatea și bogata activitate artistică, cu totul impresionantă, a lui George Russu. Această comunicare trebuie privită ca un act de dreptate și de recunoștință, în preajma împlinirii unei jumătăți de veac de la trecerea pictorului în eternitate.

Profesorul Mihai-Sorin Rădulescu de la Facultatea de Istorie a Universității din București a vorbit despre genealogia lui Remus Niculescu (1927–2005), reputat istoric de artă. Autorul a amintit faptul că Niculescu a înființat Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, iar ulterior a devenit cercetător și director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Fiu al unui ofițer al armatei regale române, Remus Niculescu avea o bunică englezoaică, Blanche Walton, căsătorită Niculescu. Istoricul de artă era, de asemenea, strănepotul direct al omului de litere moldovean Gheorghe Missail (1835–1906). Remus Niculescu descindea, de asemenea, dintr-un boier proeminent al vechiului județ Olt, Constantin șetrarul din Stoicănești. Acesta din urmă și soția sa Anghelina au ctitorit biserica veche din acest sat. Urmașii lor, familia Fântâneau de la Slatina, cu care Remus Niculescu se înrudea îndeaproape, au fost una dintre familiile însemnate ale acestui oraș în secolul al XIX-lea.

Constantin Ciobanu de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a evidențiat aportul lui Pavel Chihaia în investigarea artei Occidentului medieval (la Centenarul eminentului cercetător). Accentul a fost pus pe unele idei prezente încă în teza de doctorat a lui Chihaia, realizată în anii 1971–1973 la Sorbonna, sub îndrumarea profesorului Louis Grodecki, medievist și istoric al culturii de talie europeană. Obiectivul investigației lui Chihaia a constat în cercetarea împrejurărilor în care a apărut decompoziția în sculptura funerară occidentală. După cum a remarcat însuși Chihaia, investigația sa s-a axat pe trei direcții conducătoare: a) tradiția decompoziției în literatura biblică și patristică; b) evoluția temei celor *Trei vii și trei morți*, în cadrul căreia apar, în pictură, corpuri în decompoziție; c) romanul *Recompensa lumii*, al lui Konrad von Würzburg, care a inspirat personajul Prințul lumii, sculptat în piatră pe fațada mai multor catedrale. Concluziile la care ajunge istoricul de artă român, după o meticuloasă analiză a diferitelor tipuri de surse – istorice, literare, pur documentare, statistice, demografice, cu caracter artistic ș.a. – sunt extrem de relevante: a) imaginile decompoziției erau destinate mai cu seamă cavalerilor, celor care, uitând țelurile pentru care ordinele au fost create, s-au îndreptat către amorul curtenitor, muzica profană, poezia lui Ovidiu, fabulațiile epice și compozițiile alegorice de dragoste care aveau nevoie de timp și de fantezie pentru a putea fi descifrate, totodată îmbogățindu-i pe cavaleri cu o nouă sensibilitate, în contrast cu vechea tradiție; b) sculptura funerară medievală înfățișând decompoziția nu poate fi considerată ca o tendință a epocii către macabru, nici ca expresia unei refulări, nici ca rezultat psihologic al catastrofelor naturale care au jalonat secolul al XIV-lea, ci ca simbol al unui conflict social (și spiritual totodată!) între două moduri de viață: unul care se inspira din învățăturile tradiționale creștine, și altul care căuta modelele în antichitatea greco-romană; c) reapariția decompoziției la

începuturile Contrareformei, cu același caracter de *memento mori* pentru cei care se îndepărtau de Roma, vădește verosimilitatea interpretării conform căreia și în secolul al XIV-lea era vorba, de asemenea, de o categorie socială denunțată ca vinovată: aceea a cavalerilor.

Ședința de după-amiază (11.45–13.25) a fost moderată de către Constantin Ciobanu, secretarul științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost audiate trei comunicări.

Prima i-a aparținut Mariei Voica Pușcașu, cercetător onorific la Institutul Național al Patrimoniului, care a prezentat o serie de comentarii și observații privind rezultatele cercetărilor efectuate de arheologul Vlad Zirra, în anul 1963, la Mănăstirea Dragomirna. Autoarea a amintit faptul că în acel an, arheologul Vlad Zirra de la Institutul de Arheologie din București a fost solicitat să efectueze lucrări de cercetare la Mănăstirea Dragomirna. Rezultatele lucrărilor urmau să fie utilizate la întocmirea proiectului de restaurare a ansamblului mănăstiresc, restaurare ce avea să fie pusă în operă prin specialiștii Direcției Monumentelor Istorice, în următorii ani. Rezultatele semnificative obținute atunci nu au fost însă niciodată publicate de autor, ele fiind păstrate până astăzi sub forma unui raport tehnic, în arhivele actualului Institut Național al Patrimoniului. Autoarea a considerat că este datoria sa de onoare de a prezenta două dintre rezultatele majore obținute de Vlad Zirra, în dorința de a sublinia importanța lor deosebită în cunoașterea programului de arhitectură conceput pentru ridicarea Bisericii Mari a Mănăstirii Dragomirna.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței a fost pregătită de către Eugen Nicolae, directorul Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române, și de către Lilia Dergaciova de la Cabinetul Numismatic al Bibliotecii Academiei Române. Comunicarea a fost consacrată cercetării decorului pseudo-cufic în Țările Române (secolele XIV–XVI). Este vorba de două categorii de decor apărute în lumea islamică, derivate din inscripții cufice: decorul provenit din inscripția *Allah* și cel provenit din inscripția *Muhammad*. Ornamentul provenit din cuvântul *Allah* (sindromul *tall-short-tall*), răspândit în întreaga lume islamică, dar și în afara ei, din Europa de Vest până în China, este atestat în spațiul românesc, de regulă, pe podoabe și țesături produse în ateliere orientale, dar și în arhitectura islamică din epoca Hoardei de Aur din Basarabia. Ornamentul provenit din numele profetului *Muhammad* a fost identificat pentru prima dată în Moldova și numit sindromul Poienestii, după situl arheologic (necropolă) din jud. Vaslui. Cele mai timpurii exemple, apropiate de inscripția din care provin, au fost observate pe ceramica din epoca Hoardei de Aur de la Orheiul Vechi. În forme care se îndepărtează de inscripție, ornamentul a fost identificat pe inele din argint aurit, argint și metal comun din secolele XIV–XVI, majoritatea descoperite în Moldova, dar și în Maramureș, Banat și Muntenia. Spre deosebire de primul ornament, cu variante care respectă structura inițială, reflectată de denumirea de sindrom *tall-short-tall*, *sindromul Poienestii* cunoaște un proces de disoluție sau de transformare „în cruce”, în special în Moldova, autorii prezentând serii de inele care ilustrează această evoluție.

A treia comunicare din cadrul aceleiași ședințe i-a aparținut Monicăi Dejan de la Muzeul Național al Bucovinei (Suceava). În această comunicare, autoarea a exprimat *câteva considerații cu privire la vestimentația copiilor în Evul Mediu, pe baza descoperirilor de la Suceava și Horodniceni (județul Suceava)*. Ea a amintit că numeroasele cercetări arheologice efectuate la bisericile de pe teritoriul județului Suceava au îmbogățit patrimoniul Muzeului Național al Bucovinei cu o serie întreagă de piese care, prin fragilitatea lor, ajung rar până în ziua de azi: este vorba în primul rând de textilele arheologice. Or, în această categorie, veșmintele de copii, datând din Evul Mediu, sunt greu de recuperat și de restaurat. În acest context, autoarea a prezentat două descoperiri. Prima a fost făcută în anul 1995, la Biserica Sfântul Gheorghe (fosta biserică mitropolitană) din Suceava. Din mormântul de copil, datat în secolul al XV-lea, au fost recuperate mai multe fragmente textile din care a fost reconstituită o tunică și un surghiuc. A doua descoperire a fost făcută în anul 2000 la Biserica Pogorârea Sfântului Duh de la Horodniceni (județul Suceava) de unde a fost recuperată o bonetă, datată în secolele XVI–XVII. În acest stadiu al cercetării, nu cunoaștem cine sunt copiii îngropați la cele două biserici, dar statutul acestor lăcașe, la vremea respectivă, ne oferă posibilitatea de a presupune apartenența la familia ctitorilor. Restaurarea acestor piese a fost deosebit de dificilă, ținând cont de condițiile de conservare a pieselor, și a fost realizată de doamna Maria Papuc, restaurator la Laboratorul Zonal de Restaurare al Muzeului Național al Bucovinei (Suceava).

A patra comunicare, cu titlul *În jurul unui tablou votiv: o ipoteză*, i-a aparținut Terezei Sinigalia de la Universitatea de Arte „G. Enescu”. Autoarea a subliniat faptul că restaurarea integrală a ansamblului mural din biserica Sf. Nicolae din Rădăuți favorizează un tip de cercetare interdisciplinar, în care punctul de pornire ar fi oricare dintre aspectele ce pot fi luate în discuție. În acest context, revenirea la tabloul votiv din naos înseamnă alegerea unui punct nodal de la care pornește descifrarea informațiilor oferite de alte componente, fie, existente în biserică (pietre de mormânt, alte compoziții din complexul pictat) sau în alte lăcașuri contemporane (Putna), fie oferite de documente. Această abordare, din unghiuri diferite și cu ponderi diferite

în analiză, a condus la formularea unei ipoteze, poate mai apropiate de o realitate pe care nu o vom cunoaște niciodată pe deplin: datarea tabloului votiv și a picturii din întreaga biserică în anii 1479–1480.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe a fost prezentată de către istoricul de artă Vlad Bedros, de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, care a vorbit despre „*Cel Vechi de Zile* în iconografia moldovenească (secolele XV–XVI): implicații triadologice”. Autorul a amintit faptul că iconografia murală din Moldova, în intervalul fecund de la finele secolului al XV-lea și din prima jumătate a celui următor, vehiculează, cu o frecvență demnă de atenție, iconografia rară a lui Hristos în ipostaza *Cel Vechi de Zile*. Contextele variate în care acest tip iconografic este implicat pun în lumină o funcționare nuanțată, care ar putea fi citită în sensul așa-zisului „polimorfism christic”. Pe de altă parte, însă, anumite situații trimit, fără echivoc, la intenția de a manipula acest tip iconografic pentru a ilustra persoana Tatălui. În cadrul prezentei comunicări, autorul a intenționat să repertorieze succint contextele iconografice în care este angrenată imaginea inspirată de viziunea lui Daniel și să le interpreteze în raport cu interpretările bizantine târzii ale doctrinei trinitare, prin recurs la cultura monastică a intervalului. El a argumentat că această profuziune a tipurilor iconografice christice poate tematiza mai degrabă problema raporturilor dintre persoanele Sfintei Treimi, recurentă în polemica cu dogmele trinitare occidentale.

Ședința de după prânz (orele 14.25–16.05) a fost moderată de către Vlad Bedros, cercetător științific gradul III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate cinci comunicări.

Prima comunicare, *Artă, limbă și literatură: problema începuturilor culturii române în Hațeg și în Apuseni*, i-a aparținut lui Vladimir Agrigoroaiei de la Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale a Universității din Poitiers. Autorul a menționat faptul că multe dintre primele texte în limba română (secolul XVI și începutul secolului următor), cu precădere religioase, chiar traduceri de texte sacre, unele dintre ele presărate cu urme ale graiului rotacizant, par a-și afla originile într-un areal lingvistic care acoperă zona bănățean-hunedoreană. Această zonă este deja cunoscută din secolele precedente (XIV și XV) ca fiind una în care activa o rețea bine documentată de biserici pictate (Densuș, Ostrov, Strei, Streisângeorgiu, Ribița, Crișcior etc.). Un rol important a fost jucat probabil și de către o serie de mănăstiri, multe dintre ele iremediabil distruse (Colț, Prislop), altele identificate numai la nivel arheologic (Cerna, Vaca). Ar fi așadar de așteptat ca primele manifestări manuscrite ale limbii române să fi apărut ca urmare a unei relații echivoce cu rețeaua culturală preexistentă, atestată în secolele XIV–XV. S-ar fi putut întinde în restul Apusenilor, dovadă fiind atât biserica de la Râmeț sau alte edificii din preajma ei, cât și Codicele Sturdzan, transcris la Măhăci; dar nu se pot exclude și posibile rapoarte cu Moldova, așa cum ne lasă să presupunem Codicele Voronețean, Psaltirea Voronețeană sau ferecătura de carte dăruită de Lațcu Căndea mănăstirii Neamț. Prezența, în inima acestei rețele, a primei atestări endogene a limbii române, un vocativ românesc într-o inscripție slavonă din picturile bisericii de la Leșnic, nu face decât să întărească această convingere, numai că penuria de informații privind viața culturală a românilor medievali face ca ipoteza să rămână, pentru moment, doar una de lucru.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței, cu titlul „*statulu monastirei din Colțiu, și adumbrațiunea fostei ei infrumșetieri: biserica medievală din Colț-Suseni în mărturii scrise și vizuale (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea)*” a fost prezentată de către Dragoș Năstăsioiu de la Institutul de Istoria Artei al Academiei Slovace de Științe din Bratislava. Ctitorie a familiei cneziale românești a Căndeștilor din Râu de Mori, biserica-sală cu turn masiv peste altarul rectangular decroșat din Colț-Suseni (județul Hunedoara) a fost ridicată după mijlocul secolului al XIV-lea și decorată cu fresce bizantine de filiație paleologă, către sfârșitul aceluiași veac. Deservind de la bun început o comunitate monastică, lăcașul de cult medieval a fost abandonat către sfârșitul secolului al XVI-lea, după trecerea la calvinism și maghiarizarea familiei nobiliare (devenită astfel Kendeffy) care a patronat-o. Nemaifiind utilizată, biserica era deja ruinată la mijlocul secolului al XIX-lea, această stare de decădere continuând pe tot parcursul veacului XX, în pofida caracterului arhitectural insolit al monumentului și a valorii remarcabile a decorației sale murale. Reluarea, în 1995, a vieții monahale în jurul bisericii din Colț-Suseni a constituit, în mod paradoxal, o lovitură de grație dată monumentului medieval care – sub păstoria egumenului Calinic Teslevici – a fost reconstruit, în anii 1996–1998, de către arhitecții Șerban Gubovici și Liviu Hanti, într-o manieră care încalcă flagrant normele actuale de restaurare a monumentelor istorice. Agravarea acestei situații și așa greu de conceput s-a produs în anul 2001, când aceeași păstorie a hotărât „restaurarea” frescelor bizantine, care au fost repictate în ulei de către pictorul Viorel Țigu. În comunicarea sa, autorul și-a propus, așadar, să reconstituie, pe cât posibil, aspectul medieval al bisericii din Colț-Suseni, pornind de la o serie de mărturii scrise și vizuale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Sunt folosite, în acest sens, descrierile lui Ștefan Moldovan (1853), Albert Nemes (1865–1867), Ödön Nemes (1870), Constantin Papfalvi (1880), Gábor Téglás (1882–1883), Lajos Szádeczky (1887) sau Jacob Radu (1913), ori desenele și copiile în acuarelă reproducând arhitectura și decorația murală a bisericii, realizate de Albert Nemes (1867), Gábor Szinte (1893) sau István

Gróh (1907–1909). Revalorificarea acestor mărturii de epocă, puțin cunoscute, este, astăzi, cât se poate de oportună, având în vedere recenta mutilare a monumentului istoric din Colț-Suseni.

Cea de a treia comunicare din cadrul ședinței, *Legenda Margaretei din Antiohia în picturile murale din Transilvania*, a fost prezentată de către Mihnea Alexandru Mihail de la Universitatea de Arte din București. Autorul a precizat că se va concentra asupra reprezentărilor murale ale legendei sfintei Margareta din Antiohia, existente în două biserici din Transilvania. Picturile bisericilor din Mugeni (datate în prima jumătate a secolului al XIV-lea) și Ighișu Nou (realizate în jur de 1420) prezintă două versiuni detaliate ale vieții Margaretei. Luând în calcul ciclurile hagiografice din contextul mai larg al Regatului Maghiar și al Europei centrale, precum și sursele textuale ce relatează legenda sfintei Margareta, cercetarea prezintă și-a propus să ofere o analiză iconografică detaliată a celor două exemple păstrate în Transilvania.

A patra comunicare, cu titlul *Ilustrații la Cronica Istorică din Frankfurt (1630) pictate într-o casă din Sibiu*, i-a aparținut Danei Jenei, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autoarea s-a referit la Casa din Piața Mare nr. 16 din Sibiu, cu fosta sală festivă pictată, care este reprezentativă pentru arhitectura civilă urbană transilvăneană de la mijlocul secolului al XVII-lea și care păstrează, în mod excepțional, piatra de fundare, ce consemnează, pe lângă numele proprietarului – Johann Reussner –, și anul construcției, 1646, codificat în cuplete elegiace. Piesa a fost sculptată de Elias Nicolai, care este și autorul ancadramentului din piatră al accesului principal al ansamblului dinspre piață, datat 1652. Picturile murale descoperite accidental, în 1902, dar reacoperite până în 2010, reprezintă singurul exemplu cunoscut al ilustrațiilor lui Matthäus Merian la *Historische Chronica*, de Johann Ludwig Gottfried, publicată la Frankfurt, în 1630, și transpusă, ulterior, în artă monumentală europeană. În registrul superior al pereților de sud și de est, pe care sunt păstrate picturile, este reprezentată Istoria Romei, cu scenele: Romulus și Remus abandonați pe malul Tibrului, Alegerea locului fondării Romei, Moartea lui Remus, Răpirea Sabinelor, Lupta Horaților și Curiatilor. În registrul inferior, scene din Istoria Antică, având aceeași sursă grafică, sunt încă în mare măsură acoperite cu var. Cu toate acestea, s-a reușit identificarea scenelor: Judecata lui Cambyse, Justiția lui Zeleucus, respectiv Philonamus și Callias din Catania salvându-și părinții în timpul erupției vulcanului Etna, cea din urmă fiind cunoscută doar din fotografiile din 1902. În finalul comunicării, autoarea a accentuat faptul că ansamblul pictat al Casei din Piața Mare este extrem de important în recuperarea imaginii interioarelor reședințelor patriciatului urban săsesc din Transilvania în perioada premodernă, – patriciat – școlit la universitățile de limbă germană din Europa Centrală.

Ultima comunicare din cadrul ședinței de după prânz a fost prezentată de Ana Dumitran de la Muzeul Național al Unirii din Alba-Iulia. În această comunicare, intitulată *Ipoteze de lucru în legătură cu câteva icoane din Transilvania și Maramureș*, autoarea și-a propus să cerceteze icoana *Maicii Domnului cu Pruncul slăvit de profeții de la Țelna*, în vederea integrării ei într-un context artistic și istoric cât mai detaliat. Acest lucru a făcut necesară compararea icoanei amintite cu celelalte icoane transilvănene și maramureșene din aceeași epocă. Introducerea în analiză a patrimoniului de icoane din teritoriile învecinate, atât cele românești, cât și (mai ales) cele din sud-estul Regatului polono-lituanian, a deschis noi perspective asupra relațiilor culturale dintre ele, oferind deopotrivă ocazia completării cunoștințelor despre meșterii activi în Transilvania și momentele în care ei au pictat cele câteva icoane păstrate până astăzi. Dintre acestea, apar într-o lumină puțin mai clară icoana *Sfintei Paraschiva* de la Budești-Susani (județul Maramureș, atribuită autorului tripticelor de la Bica și Agârbiciu), cele două icoane împărătești *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sf. Nicolae* de la vechea biserică din Hunedoara (atribuite ieromonahului Gavril, pictorul bisericii de la Bălinești), icoana *Pantocratorului* de la biserica din Lupșa, tripticul *Deisis* de la Muzeul Național Brukenthal și icoana de la Budești-Susani a *Sfântului Ioan Botezătorul cu scene din viață* (puse toate trei pe seama aceluiași meșter, identificat cu „multgreșitul Gheorghie”, nume cules de pe icoana de la Budești-Susani). Autoarea și-a concentrat atenția asupra acestor prețioase vestigii ale artei medievale intenționând să vadă în ce măsură noile informații validează și completează opiniile exprimate despre ele de cercetătorii anteriori.

Ședința de seară (orele 16.20–17.40) a sesiunii a fost moderată de către Cristina Cojocaru, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate ultimele patru comunicări din prima zi a sesiunii.

Prima comunicare din cadrul ședinței, cu titlul *Moștenirea școlilor de cultură slavă din Balcani în spațiul românesc: începuturile și manifestările centrelor mănăstirești de caligrafie și miniatură din țările române extracarpatice – Studiu de caz: manuscrisele slavone din patrimoniul MNIR*, a fost prezentată de Ginel Lazăr, de la Muzeul Național de Istorie a României. Autorul a evidențiat faptul că societatea creștină slavă a beneficiat de o limbă sacră, în urma misiunii Kyrillo-methodiene și a moștenirii acesteia, care s-a propagat în Peninsula Balcanică. Cadrul general existent a permis civilizației și limbii slave vechi să-și dezvolte o cultură originală și influentă într-un spațiu controlat totalmente de civilizația bizantină. Apostolii slavilor au lăsat

moștenire posterității o serie de manuscrise slavone, traduse din greacă, acestea fiind păstrate, copiate și perfecționate în epocile de înflorire culturală bulgară sau sârbă. Dintre învățații slavi, ne aplecăm puțin asupra cărturarului Eutimie, ucenic al lui Theodosie, un adevărat erudit al timpului său, instruit la Muntele Athos și la Constantinopol, creatorul unui adevărat curent cultural și religios, propagat în alte centre culturale bulgărești. Datorită învățatului Eutimie, ortografia medio-bulgară se va reforma, iar noua redacție slavonă va avea un impact major și în spațiul nord-dunărean. Eutimie al Târnovei era cunoscut și respectat, în întreaga lume ortodoxă, pentru adâncă pietate și vastă sa cultură. Cărturarul Nicodim, sârb format la Muntele Athos, ctitor de mănăstiri și centre literare, a intrat în corespondență cu patriarhul bulgar Eutimie, de la care aștepta consiliere în cele duhovnicești. În calitate de ultim patriarh al Târnovei și apărător al orașului din Haemus, când capitala Țaratului a fost asediată de turci în 1393, cărturarul Eutimie a fost și cel din urmă decan al Școlii de teologie din Târnovo. Probabil că tot el a organizat și activitatea literară din Târnovo, trasând sarcini cu privire la salvarea operelor de seamă și adăpostirea lor la Vidin sau în centrele monastice din nordul Dunării. Cei mai mulți dintre cărturarii monahi sau preoți bulgari și sârbi au ajuns în principatele române, Țara Românească și Moldova, unde au continuat activitatea de copiere de manuscrise, contribuind la dezvoltarea culturii în spațiul românesc medieval.

A doua comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Icoane ale Sfântului Nicodim de la Tismana în documente de patrimoniu din secolele XVII–XVIII*, a fost prezentată de Oana Popescu de la Biblioteca Academiei Române. Autoarea a subliniat că, în lucrările anterioare, ea atrăgea atenția asupra unei categorii aparte de hrisoave ornate, emise de domnii Țării Românești în secolele al XVII-lea și al XIX-lea, cele care sunt decorate cu icoane și care sunt mai rare, în raport cu celelalte documente miniate, însă, mult mai frumoase și mai interesante, atât din punctul de vedere al formei, cât și al conținutului. Totodată, vorbitoarea a precizat că, în studiile de specialitate, aceste acte împodobite cu chipuri sfinte, nu au fost tratate, până acum, ca o categorie aparte, nici nu au fost cercetate separat, față de alte hrisoave cu miniaturi, deoarece nu fuseseră identificate în număr suficient de mare, în fondurile și colecțiile arhivistice. În comunicarea de față, autoarea a prezentat două documente emise de domnii munteni în favoarea mănăstirii Tismana, care, dincolo de informațiile istorice valoroase pe care le conțin, se remarcă și prin faptul că sunt decorate cu icoanele celor două hramuri ale sfântului lăcaș: cel istoric, Adormirea Maicii Domnului și cel al Sf. Nicodim cel Sfințit, întemeietorul mănăstirii și reorganizatorul vieții monahale din Țara Românească. Autoarea s-a referit la actul din 1663, al lui Grigorie I Ghica și la cel din 1782, al lui Nicolae Caragea, ambele emise în beneficiul Tismanei, căreia îi întăreau diferite proprietăți și privilegii. Scrise în limba română, cu caractere chirilice, hrisoavele au chenar, inițiale și frontispicii ornate, viniete, elemente heraldice și alte miniaturi florale și geometrice, realizate cu cerneluri colorate și lichid de aur; ceea ce le evidențiază, însă, față de alte acte decorate, sunt icoanele care le împodobesc.

Monahia Atanasia Văetiși de la Mănăstirea Stavropoleos din București a comunicat participanților la sesiune rezultatele cercetării unei icoane a *Imnului Acatist de la Mănăstirea Cernica și iconografiei ei inedite*. Autoarea a amintit faptul că la Mănăstirea Cernica se păstrează o icoană a Maicii Domnului cu scene din Imnul Acatist, a cărei proveniență este necunoscută. Trăsăturile ei stilistice și datele epigrafice o plasează în mediul athonit târziu, al secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Această operă de artă se remarcă prin iconografia neobișnuită a unor strofe și prin prezența textului liturgic, ceea ce trimite la arta ilustrației de carte, a miniaturilor și gravurilor. Analiza comparativă cu piese similare din aceeași perioadă tinde să stabilească contextul cultural și contaminările stilistice care au dus la soluțiile iconografice inedite propuse de zugrav.

Ultima comunicare a aparținut lui Carmen Tănăsioiu de la Muzeul Național de Artă al României. Intitulată *Portretul regal în România: un act de legitimitate*, ea oferă o trecere în revistă a portretelor regale din biserici și o succintă prezentare a simbolisticii lor. Cutuma prezentării portretelor regale în biserici, preluată de Familia Regală a României din tradiția domnească a secolelor precedente, a continuat în toată perioada Monarhiei, până în 1947. Portretistica regală eclezială continuă programul politic de legitimare inițiat de regele Carol I și perpetuează tradiția de legitimitate prin ctitorire.

Urmând tradiția bizantină, portretul votiv din spațiul românesc exprimă o făgăduință solemnă către Dumnezeu, prin închinarea respectivei biserici. Paradigma românilor în societatea medievală a fost aceea a apărării identității de sine, implicit a țării și credinței creștine, în raport cu amenințarea otomană. Portretele votive îi reprezentau pe precădere pe domnitorii ctitori (și familiile lor) care afirmau astfel susținerea și continuitatea acestui proiect politic și religios, căpătând legitimitate. La începutul secolului al XIX-lea, actul de ctitorire dobândește o bază mult mai largă însă paradigma rămâne aceeași, dar cu alți termeni: identitatea de sine devine una națională. Deși și-a dobândit calitatea prin voința națiunii, cu decizia Puterilor Garante ale Europei și cu acordul Înaltei Porți – iar mai apoi, în urma unui tratat de pace care consfințește independența politică a țării –, regele Carol I a simțit nevoia legitimării sale ca principe german și catolic într-o țară de cultură latină, orientală și ortodoxă, precum și a dinastiei, prin stabilirea unei legături cu trecutul. A înțeles că afirmarea identității românilor și a României, după dobândirea independenței, consta în modernizarea societății pe toate

planurile. Sunt cunoscute pasiunea și interesul regelui pentru monumentele istorice românești și mai ales pentru biserici. A considerat monumentele românești ca parte a activității de modernizare și a făcut din restaurarea celor emblematiche expresia legitimării și impunerii programului său politic: „Amintirea faptelor renumite este în genere însemnată prin statui; în România, însă, Domnii cei mari au înălțat biserici și lavre voind a întări astfel mai mult credința...” spunea regele, în 1886. De aceea, bisericile care au fost edificate în timpul vieții regelui (uneori chiar cu donațiile sale) includ portretul său în semn de omagiu, ca o altă formă de legitimare a puterii ori drept expresie a viabilității programului politic regal. Regii Ferdinand și Maria, Carol al II-lea și Mihai au continuat această formă de afirmare a legitimității regale.

Ședința de dimineață (10.00–12.00) din ziua de vineri, 29 aprilie a fost moderată de către Dana Jenei, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. La această ședință au fost prezentate patru comunicări.

Prima comunicare i-a aparținut Cristinei Cojocaru de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Titlul acestei comunicări a fost *O nouă propunere de datare a icoanelor împărătești de la Mănăstirea Plătărești*. Autoarea a amintit faptul că, după cum ne arată sursele documentare, la mijlocul secolului al XVII-lea, atât domnitorul Valahiei, Matei Basarab, cât și omologul său moldovean, Vasile Lupu, au apelat la sprijinul țarului Rusiei, Mihail Feodorovici Romanov, pentru elevarea și modernizarea meșteșugului picturii din cele două principate românești. Un număr de icoane, lucrate în atelierele țarului de la Palatul Armurilor din Kremlin (Orujenaia Palata) sau pictate de meșteri itineranți școliți în respectivul centru, a ajuns cu siguranță în Țările Române ca urmare a acestei colaborări. Importul de icoane rusești de la Kremlin a continuat și în veacul următor, cu precădere sub auspiciile Cantacuzinilor și Mavrocordaților, așa cum dovedesc unele piese semnate și date, aflate *in situ* sau în diverse colecții muzeale, în Muntenia și Moldova. În anul 2003, cercetătoarea Marina Sabados lansa ipoteza că icoanele împărătești păstrate în iconostasul bisericii Mănăstirii Plătărești, județul Călărași, ctitorită de Matei Basarab în intervalul 1640–1646, sunt contemporane cu zidirea acestui lăcaș și ar fi fost rezultatul scrisorii pe care domnitorul muntean a trimis-o țarului la 20 februarie 1644, pentru a acredita ca intermediar în chestiunea transferului de pictori sau de icoane pe un anume ieromonah rus Grigore, arhimandrit al mănăstirii athonite Sfântul Pantelimon (Rusikon). Bazându-se pe rezultatele cercetărilor recente întreprinse pe tema icoanelor rusești din provinciile românești și din spațiul balcanic, comunicarea Cristinei Cojocaru propune o nouă ipoteză de datare a icoanelor de la Plătărești, la începutul secolului al XVIII-lea, având ca principal argument contextualizarea particularităților lor stilistice într-o analiză comparativă cu o serie de icoane nestudiate până de curând.

Următoarea comunicare, intitulată *Tron strălucit și înalt, numai pentru domnul Nicolae Mavrogheni: un encomion pe pânză din colecțiile MNAR*, a fost prezentată de către Mihai-Cristian Amărieuței de la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași și de către Ovidiu Olar de la Institutul de istorie „N. Iorga” din București și, în paralel, de la Institutul de Studii Habsburgice și Balcanice din Viena. Scopul prezentării celor doi autori a fost analiza raporturilor dintre text și imagine într-un tablou din colecțiile Muzeului Național de Artă al României care îl înfățișează pe principele Valahiei Nicolae Mavrogheni „împărțind daruri oștenilor participanți la luptele împotriva austrieșilor”. Datată 1 ianuarie 1789 și semnată Grigorie zugrav, compoziția este bine cunoscută. Inscripțiile care însoțesc imaginile au fost publicate, modul în care sunt reflectate evenimente ale epocii a făcut obiectul unui studiu dedicat „picturii istorice” pe meleagurile noastre, iar insolitul compoziției a fost remarcat în diverse istorii ale artei românești. Studii recente dedicate lui Mavrogheni, pe de o parte, și zugravului Grigorie Popovici, pe de altă parte, permit însă o abordare diferită. Identificând comanditarul în persoana paharnicului Hagi Manoli Dozoglu și luând ca punct de reper stihurile și cuvântările de laudă dedicate, în același an, lui Mavrogheni, autorii au încercat să arate că tabloul, un dar pentru vodă, aparține genului encomiastic. El reprezintă, în opinia noastră, o punere în scenă, deloc subtilă, a destinatarului ca trimis al Providenței și al Sultanului.

Cea de a treia comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Efemerul zugrav Ioan Nicolau ot Moskoviada – secvențe biografice și context profesional la sfârșitul veacului al XVIII-lea* i-a aparținut Gabrielei Vasiliu de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a menționat faptul că intensificarea ritmului de ctitorire din zona plaiurilor de sub munte oltenești a fost prielnică celor care practicau meșteșugurile cu valențe artistice precum pictura, xilogravura, sculptura în lemn, piatră și os, prelucrarea metalelor și broderia. Zugravii aveau cea mai mare căutare, cererea ademenind numeroși amatori de câștig și afirmare să-și încerce iscusința penelului. Practicat pe scară largă, acest meșteșug a pierdut din virtuozitatea căpătată în epoca brâncovenească, pe parcursul veacului al XVIII-lea strălucirea picturii fiind treptat atenuată, compensată prin detaliul narativ și pitoresc, un schimb hrănit de deschiderea spre imaginar a unei epoci fascinate de apocrife, legende și hagiografii. În absența patronajului domnesc, prin asumarea actului de ctitorire de către fruntași ai obștilor de moșneni, slujbași ai Domniei cu atribuții militare și rol activ în comunitățile sătești, preoțime și cler monahal ce dispuneau de resursele economice necesare

pentru a construi și înzestra biserici cu pictură și piese de cult, s-a instituit și generalizat, sub aspectul limbajului artistic, o factură mai rustică, acuzată de către unele voci cu sonoritate în epocă, cea a episcopului Filaret de la Râmnic fiind cea mai vehementă. Energicul ierarh de la Râmnic, în eparhia căruia sunt localizate cele mai multe dintre ctitorii, emite o enciclică în care condiționează practicarea meșteșugului de obținerea acordului său și înființează la 1785, la episcopie, o școală care îl va avea ca dascăl pe Ioan Nicolau, un talentat pictor de școală urbană, străin de modelul brâncovenesc, suveran în plaiurile vâlcene.

Ultima comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Identificarea zugravului picturii iconostasului bisericii Dascălu-Creața, comuna Vereștii de Jos, județul Ilfov* a fost prezentată de către Ana Dobjanschi, cercetător onorific al Muzeului Național de Artă al României. Autoarea comunicării a menționat că, la circa 20 de kilometri de București, stolnicul Grigore Palada cu soția sa Maria și copiii lor, în anul 1817, ridică din temelie, pe cheltuiala lor, biserica de piatră cu hramul Adormirea Maicii Domnului, a Sfântului Nicolae, a Sfântului Grigorie Bogoslov și a Sfântului Visarion, probabil, pe locul unei biserici mai vechi. Biserica, la acea dată, a fost pictată. În pronaos, pe peretele de vest, deasupra ușii de intrare în biserică se păstrează tabloul votiv care-l înfățișează pe ctitor împreună cu familia sa. Stolnicul Grigore Palade, în calitate de ctitor, a înzestrat biserica cu un iconostas în stil neoclasic pictat de Kiril zugravul, a cărui semnătură a fost identificată pe icoana împărătească a Sfântului Grigorie Bogoslov: „1817 ian. 9 Kiril zograf”.

Ședința de după-amiază (11.50–13.10) a fost consacrată activităților ctitoricești a lui Neagoe Basarab. Ea a fost moderată de către Iuliana Dumitrașcu de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate patru comunicări.

Prima i-a aparținut lui Horia Moldovan de la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ioan Minicu” din București și a fost dedicată patronajului arhitectural al lui Neagoe Basarab.

Cea de a doua comunicare, intitulată *Biserica Sfântul Gheorghe din Târgoviște, o ctitorie a lui Neagoe Basarab: între enigme istorice și interpretări arheologice* a fost prezentată de către Minodora Cârțumaru de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște. Autoarea comunicării a exprimat opinia că Biserica Sfântul Gheorghe din Târgoviște este unul dintre lăcașele de cult ce nu a beneficiat de atenția istoriografică pe care ar fi meritat-o. Calitatea sa de biserică domnească, așa cum se desprinde din cunoscuta lucrare redactată de Gavril Protul, *Viața Sfântului Nifon*, rămâne încă sub o anumită umbră de incertitudine, așternută nu asupra ctitorului, Neagoe Basarab, ci mai degrabă asupra momentului când s-a decis înălțarea construcției. Cele două campanii de săpături arheologice, desfășurate la distanță de un sfert de secol, au adus descoperiri semnificative, precum identificarea, pe latura sudică a naosului, a unei încăperi subterane, asemănătoare unei tainițe, și a unei lespezi din piatră, ultima lăsând loc, prin simbolurile redade, unor interpretări de natură heraldică și istorică. Un alt aspect care îndreptățește acordarea unei atenții deosebite este pictura interioară, al cărei grad avansat de degradare împiedică descifrarea unor fragmente, precum portretul în frescă al ctitorului. În consecință, în analiza Bisericii Sfântul Gheorghe autoarea a căutat, pe cât a fost posibil, o corelare a tuturor palierelor, arheologic, istoric, heraldic, arhitectural, considerând că doar astfel se poate ridica vâlul care acoperă multe din etapele evolutive ale lăcașului menționat.

Cea de a treia comunicare, intitulată *Câteva observații legate de pietrele de mormânt din vremea lui Neagoe Basarab*, i-a aparținut Lucreției Pătrășcanu de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a observat că, la sfârșitul domniei lui Neagoe Basarab, odată cu pietrele de mormânt așezate, atunci, în gropnița de la Curtea de Argeș, se conturează o soluție iconografică nouă în plastica funerară din Țara Românească. Această soluție este prefigurată însă cu câțiva ani înainte, de prezența unora dintre elementele acestei construcții pe pietre funerare comandate de familia Craioveștilor sau pentru unii dintre aceștia.

*Pisaniile de la Curtea de Argeș, o pagină aproape uitată din opera lui Neagoe Basarab și a istoriei artei românești* a fost ultima comunicare din cadrul ședinței, aparținând Emanuelei Cernea, de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a apreciat că cele două pisanii săpate în piatră pe fațada Mănăstirii Argeșului – care sunt prezente doar în inventarele de inscripții ale monumentelor medievale din Țările Române și, rareori, sunt privite ca argument în favoarea autenticității *Învățăturilor*... – nu au fost niciodată evaluate din perspectiva istoriei artei și a complexității mesajului lor cultural. O astfel de analiză ar pune în valoare caracterul particular al acestora și, în mod special, unicitatea „pisaniei meșterilor” care deschide nebănuite căi de acces către realitățile artistice ale epocii și, mai ales, către personalitatea și educația ctitorului acestui ansamblu monumental.

Ședința de după prânz (orele 14.10–15.30) a fost moderată de către Emanuela Cernea, șefa Secției de Artă Veche Românească a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări.

Prima, prezentată online în limba franceză și intitulată *Le portrait du voïévode de Valachie Vlad Vintilă au Mont Athos: note sur deux dessins du peintre Dominique Papety au musée du Louvre (Portretul voievodului Țării Românești Vlad Vintilă la Muntele Athos: notă referitoare la două desene ale pictorului Dominique*

*Papety aflate la Muzeul Luvru*), i-a aparținut cercetătorului Jannic Durand de la Muzeul Luvru. Autorul comunicării a constatat faptul că Departamentul de Arte Grafice al Muzeului Luvru găzduiește o colecție remarcabilă de desene executate la Muntele Athos, în cursul anului 1846 „de către pictorul Dominique Papety (1815–1849), cu prilejul sejurului său în Grecia. Această colecție include și două imagini cu releveele unei fresce reprezentând un prinț alături de fiul său. Or, biserica mare a mănăstirii Cutlumuș de la Muntele Athos „găzduiește” portretul împăratului bizantin Ioan Tzimiskes. Împodobit cu toate însemnele imperiale bizantine, personajul era desemnat ca atare și de o inscripție menită să-i ateste identitatea. Însă la o restaurare recentă a reieșit că barba personajului, ca și numele imperial, erau în realitate, adăugiri ulterioare aplicate picturii originale. După curățarea repictărilor și impurităților lângă fostul „împărat” a ieșit la iveală și un personaj secundar, cu numele „Drăghici”. Cercetătorul grec Nikos Dionysopoulos l-a identificat în anul 2003 pe „fostul împărat” Ioan Tzimiskes cu voievodul Vlad Vintilă (1532–1535) al Țării Românești, Drăghici fiind fiul său atestat în documentele de epocă. În contextul acestei identificări, cele două desene de la Luvru ale lui Dominique Papety oferă informații prețioase referitoare la portretul voievodului român înainte de repictare și „transfigurare în împărat bizantin”, pe timpul conflictului cauzat de secularizarea averilor mănăstirești din anii de domnie a lui Alexandru Ioan Cuza (1859–1866).

*Punerea în scenă a puterii domnești: Soborul de Bobotează (Țara Românească, secolul al XVI-lea)* a fost a doua comunicare și i-a aparținut lui Marian Coman de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române. Autorul a constatat faptul că o poruncă de numai cinci rânduri, emisă de cancelaria lui Petru cel Tânăr, în mijlocul verii (17 iulie), îl avertiza pe egumenul Bistriței să nu mai încalce drepturile mănăstirii Tismana, amintindu-i că va veni să stea dinaintea domniei la următorul sobor de Bobotează. Aceasta este singura atestare din veacul al XVI-lea a numelui uneia dintre cele mai importante sărbători de peste an a curții domnești. Soborul de Bobotează încheia sărbătorile de iarnă începute cu Crăciunul, perioadă în care cei mai importanți egumeni și boieri ai țării erau așteptați la divanul domnesc. Soboarele de Bobotează sunt documentate fie direct, prin relatări precum cea a misiunii lui Antonios Karmalikes din 1534, fie indirect, prin documentele emise de cancelaria domnească. Perioada dintre Crăciun și Bobotează era cea în care, după cum spune Franco Sivori, „toți cei mai de seamă din țară vin la curtea principelui pentru a i se închina”, atunci când, potrivit lui Paul din Alep, avea loc marea vânătoare domnească. Autorul comunicării a mai menționat faptul că el nu-și propune să reconstituie ceremoniile desfășurate cu prilejul sărbătorilor amintite, așa cum a făcut-o pentru veacurile mai târzii Sorin Iftimi (2007), ci mai degrabă să folosească Soborul de Bobotează ca o cheie de interpretare a puterii domnești. Premisa analizei este că puterea domnului asupra țării putea fi măsurată, în chipul cel mai vizibil, după numărul și importanța celor care veneau la curtea domnească la Soborul de Bobotează. Comunicarea a abordat și subiectul numeroaselor schimbări de domnie, din prima jumătate a veacului al XVI-lea, petrecute în ianuarie și început de februarie, adică, tocmai în perioada ce urma Soborului de Bobotează (nu mai puțin de 9!).

Ultima comunicare din cadrul ședinței i-a aparținut Iuliane Dumitrașcu de la Muzeul Național de Artă al României. Intitulată *Noi informații despre o ferecătură de tip casetă din epoca lui Neagoe Basarab*, comunicarea s-a concentrat pe prezentarea rezultatelor unei cercetări în arhiva de fotografii Charles Martel (1878–1922), cercetare care completează informațiile cunoscute despre tipurile de ferecături de carte din epoca lui Neagoe Basarab. Plecând de la o recent descoperită danie a domnitorului Țării Românești la Mănăstirea Ivron, autoarea a analizat începuturile unei practici care va prinde avânt în Țările Române în secolul al XVI-lea, aceea de a lega sau de a relega manuscrise bizantine în ferecături prețioase și de a le oferi în dar mănăstirilor de la Muntele Athos sau de la Muntele Sinai.

Ultima ședință a sesiunii, cea de seară (orele 15.45–17.05), a fost moderată în regim online de către Alice Isabella Sullivan de la Tufts University – Massachusetts. Asemenea ședinței de după amiază, și aici comunicările s-au concentrat asupra personalității și activităților ctitoricești ale lui Neagoe Basarab.

Prima comunicare, intitulată *Neagoe Basarab: schiță de portret* i-a aparținut lui Ovidiu Cristea de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române. Autorul a precizat că încercarea de reconstituire a portretului lui Neagoe Basarab în comunicarea sa va porni de la două texte fundamentale elaborate la curtea acestui domn: un izvor hagiografic – *Viața Sfântului Nifon* –, respectiv o lucrare parenetică – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* –, ambele lucrări stârnind numeroase controverse. Dincolo de numeroasele polemici în jurul unor chestiuni legate de paternitatea operei, de limba de redactare, de momentul elaborării ș. a. m. d., abordarea propusă de autor ar putea atrage reproșul că portretul rezultat ar fi unul ideal, întrucât cele două lucrări au recurs la o varietate de procedee stilistice în încercarea de a construi modelul exemplar al unui suveran. O analiză mai atentă a celor două texte arată însă că eventuala obiecție nu are temei. Deși ambele lucrări au o intenție legitimatoare evidentă, niciun discurs de acest tip nu a putut face abstracție de realitățile timpului, de valorile celor cărora respectivul discurs le este adresat; un portret ideal construit din

elemente nerelevante ar eșua complet în atingerea obiectivelor propuse. Drept urmare, atât *Viața Sfântului Nifon*, cât și *Învățăturile...* pot fi privite drept „artefacte”, care au avut o strategie de elaborare foarte bine pusă la punct și care au sublimat faptele istorice ale timpului într-un discurs legitimator destinat să prezinte domnia lui Neagoe Basarab drept un nou moment întemeietor al Țării Românești. Recursul la anumite teme comune ale hagiografiei și parenezei nu a fost câtuși de puțin întâmplător, ci a vizat tocmai acei *topoi* meniți să contureze imaginea lui Neagoe Basarab ca nou David, nou Moise, nou Theodosie al II-lea și, nu în ultimul rând, nou Constantin cel Mare. Acest portret princiar pare să se suprapună cu cel conturat, în paralel, de actele de cancelarie, în care vocea domniei este foarte bine individualizată. Așa cum s-a arătat recent, orice modificare a formularisticii actelor de cancelarie a reprezentat un indicator sensibil al discursului puterii și poate constitui un instrument eficient pentru a înțelege contextul istoric în care acesta a fost elaborat, precum și felul în care Neagoe Basarab ar fi vrut să fixeze prin cuvânt și gest anumite fapte în memoria supușilor săi.

Cea de a doua comunicare cu titlul *Dramaturgia (auto)portretului la Neagoe Basarab: Învățăturile – reflexie sau conversie a puterii?* a fost prezentată de către Laura Mesina de la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din București. Autoarea comunicării și-a pus întrebările „Cine mai este astăzi – la 500 de ani de la moarte – pentru noi Neagoe Basarab? Un principe isihast în climat post-bizantin, ajuns la conducerea unei țări nord-dunărene limitrofe imperiului otoman, la doar 59 de ani după căderea Constantinopolului? Un politolog ambițios, proiectând însă naiv și inutil o cruciadă europeană? Un negociator abil și eficient în relația cu statele și cu orașele-cetăți din teritoriile învecinate? Un domnitor crud cu adversarii săi? Un mecena generos, comanditar de opere – pentru noi, astăzi, repere incontornabile ale artei vechi? Un om de imagine, om politic fiind?” Laura Mesina a ales să caute prezența personajului istoric complex în lucrarea care îi este atribuită, *magna opera* a pareneticii ortodoxe post-bizantine, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, pe coordonatele textuale, contextuale și politice ale acesteia. Tratatul, consideră autoarea comunicării, este o *oglină* a principelui și a strategiilor domniei sale; totodată, el pare compus în acord cu portretistica vizuală (portretele votive) și cu cea de susținere a disidenței creștine (donații). Totuși, este pareneza un portret *prezentat* sau *reprezentat*? În ce relație stă cu toate sau măcar cu o parte din problemele enunțate anterior? În opinia autoarei aici sunt întrebări de istorie și studii culturale, precum și de istorie a ideilor, care trebuie tratate pe scurt, organizat, parțial căutând a răspunde într-un mod propriu, punctând *conexiunile* și *controversele* din jurul *portretului lui Neagoe Basarab în text(e) și context(e)*, cu referire la: genealogii și mutații tematice; structură, corespondențe, rupturi, fragmente, detalii; scenografii, spații, roluri și voci; pareneza ca spațiu teatral pentru politică și pentru afacerile statului.

*Prototipuri pierdute de icoane din epoca lui Neagoe Basarab* a fost titlul comunicării Elisabetei Negrău de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autoarea a pus în discuție mai multe icoane ale Maicii Domnului cu Pruncul din Țara Românească, în care Pruncul poartă o filacteră cu inscripție. Acest tip iconografic destul de rar a evoluat în Bizanț în strânsă legătură cu cel al Glykophilousei. În Țara Românească, apar diverse variante ale celor două tipuri iconografice (Maica Domnului cu Pruncul cu filacteră și Glykophilousa). Cel mai timpuriu exemplu al icoanei cu filacteră este icoana provenită de la Govora, circa 1495–1500, păstrată într-o stare fragmentară la Muzeul de Artă din Râmnicu-Vâlcea. Tipul ei este reiterat în icoana de la Ostrov, circa 1522. Cele mai timpurii exemple păstrate ale icoanei Eleusa/Glykophilousa sunt icoana pierdută din templonul bisericii Mănăstirii Curtea de Argeș, icoana de la Șcheii Brașovului (epoca lui Neagoe Basarab?), cele din Imnul Acatist de la Snagov și Tismana și icoana de la Snagov, urmând – spre sfârșitul secolului al XVI-lea – exemplele de la Căluu, Târgoviște, Râmnicu Vâlcea și, ulterior, Ruda-Bârsești, Plătărești ș.a. Întinderea în timp a utilizării acestor prototipuri bizantine în Țara Românească (secolele XV–XVII) și diversitatea variantelor lor practicate în acest spațiu, spre deosebire de Moldova, arată că introducerea lor în repertoriul local a avut loc relativ de timpuriu (cel mai târziu în a doua parte a secolului al XV-lea), fiind asimilată în tradiția practicilor artistice valahe. Prototipurile inițiale care le-au servit ca model artiștilor valahi au venit, probabil, din arealul Tesalonicului (unde tipul Glykophilousei înflorise în secolul al XIV-lea) și cel al Cretei (unde tipul icoanei cu filacteră a fost larg practicat în secolul al XV-lea).

Ultima – cea de a patra – comunicare, intitulată *Neagoe Basarab prin portrete și donații* a fost prezentată în regim online de către moderatoarea ședinței, Alice Isabella Sullivan de la Tufts University din Massachusetts. Autoarea a subliniat faptul că, în prezentarea sa, a încercat să „detalieze” figura istorică a lui Neagoe Basarab, exprimată prin portretele și donațiile sale, în special către locurile sfinte din afara Țării Românești. Or, Neagoe Basarab ne oferă o imagine ideală a unui conducător creștin – păstrată și în *Învățăturile* sale –, care reiese din reprezentările vizuale și din interesul său de a susține creștinismul. Portretele sale de familie exprimă anumite valori, la fel ca reprezentările sale individuale. Sprijinul pe care l-a acordat în toată sfera culturală creștină răsăriteană se aliniază și ideologiei sale princiare. Pe lângă zonele din Balcani și Grecia, Neagoe a susținut mănăstirile de pe Muntele Athos și Mănăstirea Sfânta Ecaterina de la Muntele Sinai. Prin examinarea dovezilor

materiale și textuale existente, autoarea comunicării, a abordat – pe de o parte – modul în care Neagoe și-a gândit imaginea domnească, și-a selectat darurile către mănăstirile din afara Țării Românești, a cugetat la diverse aspecte ale patronajului său, ale identității voievodale, precum și ale ortodoxiei. Pe de altă parte, patronajul lui Neagoe a avut cu siguranță și efecte colaterale importante în formarea și promovarea unor forme semnificative de spiritualitate în Țara Românească, mai ales în perioada post-bizantină.

După finalul ședinței de seară, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 17.05 și 17.30), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, la expoziția *Dincolo de legendă: Neagoe Basarab* din incinta Muzeului Național de Artă al României, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

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

### **Expoziția *Obiecte liturgice și poveștile lor* în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, Sala „Theodor Pallady”, Biblioteca Academiei Române, 4–13 mai 2022**



Expoziția este deschisă 4-13 mai 2022, între orele 9-14 la Sala de expoziții „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei Române

Fig. 1. Afîșul expoziției.

tributară spațiului german, oferă un indiciu pentru gesturile politice ale istoricului de artă din timpul Primului Război Mondial. Intensa colaborare intelectuală și culturală cu Germania (participa frecvent la congrese, conferințe, expoziții, corespondența cu intelectuali și oameni de știință din spațiul germanic) a consolidat afinitățile sincere pe care istoricul de artă le-a nutrit față de cultura și știința acestei țări.

Între 4–13 mai, Sala de expoziții a Bibliotecii Academiei Române a găzduit expoziția *Obiecte liturgice și poveștile lor* în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, eveniment gândit pentru a comemora personalitatea polivalentă a istoricului de artă<sup>1</sup>, a cărui vastă cultură artistică și istorică este completată cu o biografie pe măsură.

Personalitatea sa temperamentală, contradictorie, inflexibilă – pe de o parte, și profesionalismul sever pe care s-a străduit să-l cultive, expunerile judicioase, fermitatea și spiritul polemic – pe de altă, l-au adus deseori în conflict cu intelectualii vremii.

Format în spiritul culturii germane, Alexandru Tzigara-Samurcaș urmează studii la München și Berlin, concretizate cu o specializare în muzeografie și un doctorat în filosofie (specializarea istoria artei). O călătorie de studii, similară unui veritabil Grand Tour european, din care nu au lipsit vizite în muzee de artă, cursuri la Ecole des Beaux-Arts, Ecole du Louvre, Sorbona, participarea la organizarea și catalogarea colecției muzeului Kunstgewerbe Berlin, condus de Wilhelm von Bode, au desăvârșit formarea profesională a viitorului creator de instituții.

Traectoria formativă a lui Samurcaș,

<sup>1</sup> Expoziția a fost organizată cu prilejul comemorării a 150 de ani de la naștere și a 70 de ani de la moartea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, 1872–1952. Manifestarea a fost însoțită de un catalog – cuprinzând reproducerile documentelor și imaginilor, provenite din colecția Cabinetului de Stampe – întocmit de curatoarea expoziției, Alina Popescu. *Obiecte liturgice și poveștile lor în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș* [cat.], Ubik.ro, București, 2022, Introducere de Alina-Monica Popescu.

Bibliotecar al Fundației Carol I, profesor (suplinitor, mai apoi definitiv) de istoria artei la Școala de Belle Arte din București, este numit în 1906 director al Muzeului de etnografie, artă națională, artă decorativă și artă industrială, ulterior Muzeul de artă națională „Carol I”. Viziunea modernă pe care o împărtășește despre această instituție s-a transpus în respingerea ideii de muzeu „depozit”, „cimitir al artei” și în susținerea unei maniere dinamice de expunere, în care obiectul nu se rezumă la configurarea spațiului muzeal, ci trebuie angrenat într-o dinamică, pus în dialog permanent cu privitorul<sup>2</sup>. O bogată activitate publicistică, extinsă pe durata unei jumătăți de veac, acoperind domenii conexe de la arta și cultura românească, la muzeografie sau arheologie, a completat activitatea de organizare instituțională desfășurată de Tzigara-Samurcaș, oferindu-i adesea prilejul teoretizării unor aspecte cu care se confrunta în demersurile instituționale.

Expoziția se oprește asupra unui moment din activitatea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, surprinzând implicarea acestuia în protecția bunurilor de artă în timpul Primului Război Mondial. Activitatea din timpul ocupației, când alege să colaboreze cu autoritățile germane, a fost puternic criticată de adversari și utilizată de aceștia pentru a-l discredita. Conceptul expozițional a mizat pe expunerea fotografiilor de obiecte liturgice realizate de-a lungul mai multor decenii, între sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Documente din timpul Primului Război Mondial și perioada imediat următoare au revelat sarcinile primite de istoricul de artă în timpul campaniilor de strângerea bunurilor de patrimoniu din România sau Transilvania și încercările diplomatice de recuperare a bunurilor confiscate de Puterile Centrale din timpul Păcii de la Trianon. Obiecte personale din colecția urmașilor lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, puse la dispoziție cu generozitate de membrii familiei, au dat o notă personală expoziției.

Decretarea mobilizării, în 1916, avea să-l determine pe Samurcaș să caute o formă de implicare adecvată, care să-i permită să-și valorifice expertiza punându-și-o la dispoziția țării și a monarhiei de care îl legau puternice sentimente de solidaritate. În această logică, solicitarea făcută Ministerului de Război de a se ocupa de „punerea în posesie și buna pază a colecțiilor de artă din muzeele și bibliotecile ținuturilor ocupate” (Cat. p. 78) este conexasă interesului său pentru patrimoniul artistic, apărând ca o prelungire a activității desfășurate pe timp de pace. Trimis în Transilvania, inventariază cu asiduitate bine-cunoscută obiectele din patrimoniul bisericilor brașovene, Muzeului Țării Bârsei și aduce la Arhivele Statului documente legate de istoria românilor găsite în arhiva orașului Brașov. În scurt timp avea să urmeze o nouă însărcinare din partea Casei Regale, de a identifica și transporta la București tezaurele mănăstirilor din Moldova și Oltenia ce trebuiau adăpostite în cazul unei invazii străine. Aduse la București, nu fără oarecare peripeții, bunurile au fost inventariate și fotografiate, operațiuni coordonate și supravegheate de istoricul de artă. Ulterior, în aceeași logică a protecției, bunurile au fost trimise la Iași, iar de aici o parte au luat drumul Rusiei de unde au fost parțial retrocedate în secolul XX.

Așa cum sugerează Robert Born în studiul despre protecția monumentelor din România în timpul Primului Război Mondial, contactele lui Samurcaș cu politica culturală și factorii de decizie de la Berlin i-au facilitat cunoașterea conceptului de „protecție a artei în timpul războiului” (*Kunstschutz*) inițiat de Berlin în



Fig. 2. Oscar Han, Alexandru Tzigara-Samurcaș, bronz, Muzeul Țăranului Român.

<sup>2</sup> Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Scieri despre arta românească*, ed. îngrijită, studiu introductiv, cronologie bibliografie și note de C.D. Zeletin, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 12, nota 9 (Personalitatea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, prefață de C.D. Zeletin). A se vedea și Idem, *Muzeografie românească*, București, 1936, p. 233.

1914<sup>3</sup>. Prin urmare, nu este exclus ca acțiunile sale în vederea protejării patrimoniului artistic și arheologic în timpul războiului să împrumute idei din conceptul german de *Kunstschutz*.

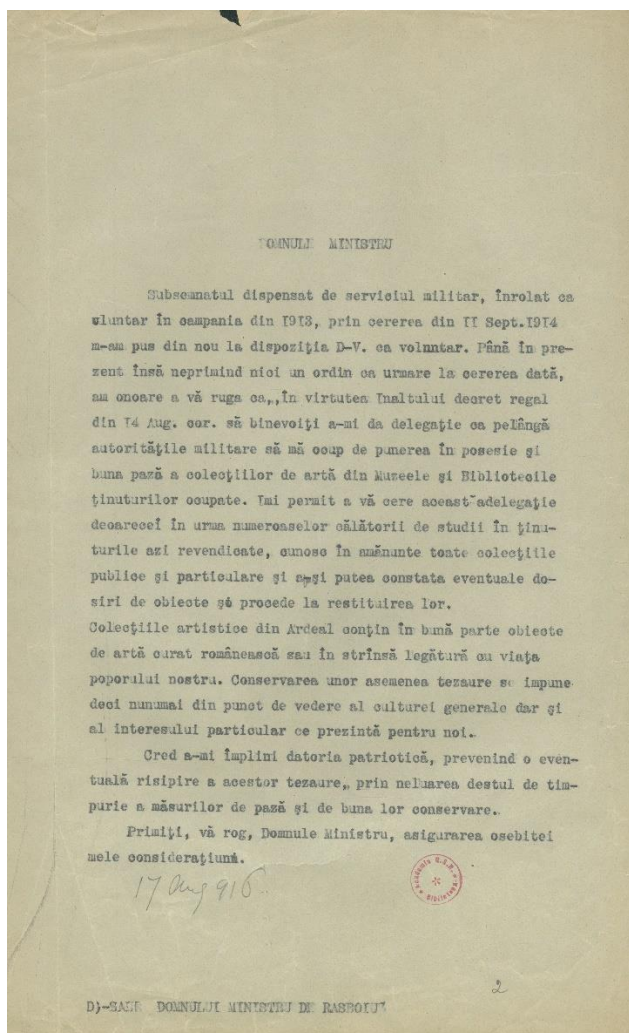


Fig. 3. Cerere de voluntariat în probleme culturale a lui Al. Tzigara-Samurçaș. 17 august 1916. Text dactilografiat în limba română. Arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, XIV varia 98, doc. 2, Serviciul de Manuscrise – Carte rară, Biblioteca Academiei Române.

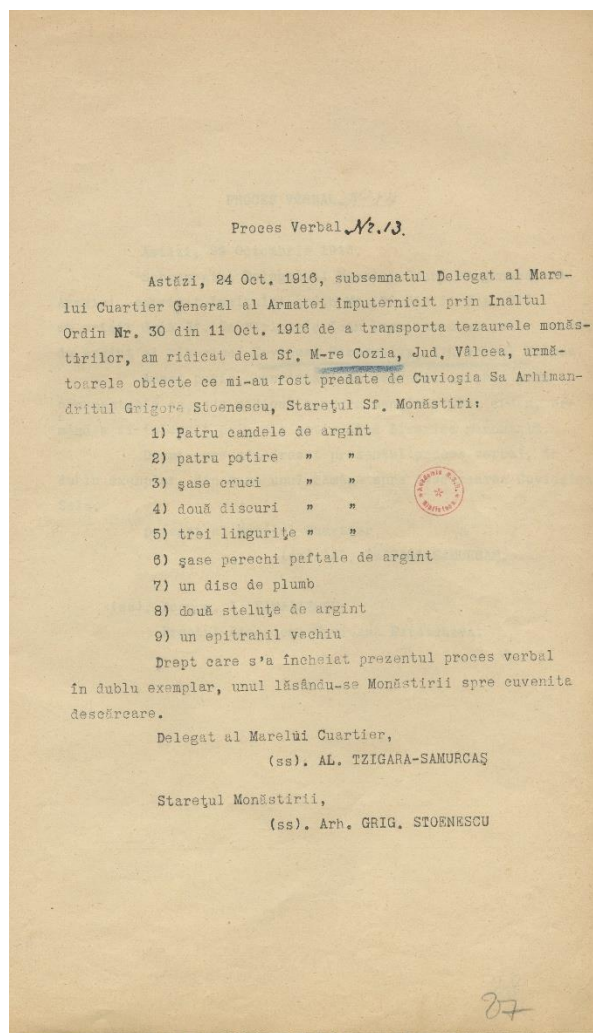


Fig. 4. Proces verbal din 14 oct 1916 al preluării de către Al. Tzigara-Samurçaș a mai multor piese de patrimoniu de la Cozia. Text dactilografiat, în limba română. Arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, XIV varia 99, doc. 27, Serviciul de Manuscrise – Carte rară, Biblioteca Academiei Române.

Samurçaș își desfășoară misiunile de salvagardare a bunurilor de artă într-un context dificil, în care prevederile dreptului internațional cu privire la protecția monumentelor istorice, arhivelor și bunurilor culturale sunt tot mai desconsiderate, iar asupra patrimoniului se săvârșesc agresiuni sistematice, de amplitudini diferite, de la cel individual – militari care, în funcție de propriile interese își însușesc bunuri cu valoare patrimonială sau materială, la politicile oficiale ale unor state beligerante care, din poziția de putere a unui stat ocupant, confiscă obiecte de artă sau distrug monumente cu valoare istorico-simbolică<sup>4</sup>.

Cu toate că demersul expozițional se concentrează asupra reconstituirii rolului istoricului de artă în protejarea patrimoniului cultural în Primul Război Mondial, credem că expoziția poate fi „privată” și dintr-o

<sup>3</sup> Robert Born, *Von Besatzern zu Besetzten. Kunstschutz und Archäologie in Rumänien zwischen 1916 und 1918*, în ed. Robert Born, Beate Störckuhl, „Apologeten der Vernichtung oder «Kunstschützer»? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg”, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2017, p. 223.

<sup>4</sup> A se vedea pentru problematica patrimoniului în timpul Primului Război Mondial volumul coordonat de Robert Born și Beate Störckuhl (ed.), *Apologeten der Vernichtung oder «Kunstschützer»? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2017.

altă perspectivă: ca o reflecție pe marginea relației lui Alexandru Tzigara-Samurçaș cu fotografia și obiectul de artă.



Fig. 5. Anaforniță, mănăstirea Cotroceni (București), 1710, Alexandru Tzigara-Samurçaș. Aprox. 1918, 114 x 156 mm. Astăzi, în Muzeul Național de Artă. Fotografie pe hârtie albuminată după clișeu de sticlă. Proveniență: Col. Al. Tzigara-Samurçaș, B.A.R., nr. inv. 212421.



Fig. 6. Cristelniță, Biserica neagră din Brașov (jud. Brașov), 1472, Alexandru Tzigara-Samurçaș. Aprox. 1918. Fotografie pe hârtie albuminată după clișeu de sticlă. Proveniență: Col. Al. Tzigara-Samurçaș, B.A.R., nr. inv. 212505.



Fig. 7. Imagine din timpul expoziției, fotografie Ramona Caramelea.

Întâlnirea lui Samurcaș cu fotografia premerge cu mult momentul evocat în expoziție. Adolescent fiind, deprinde „meșteșugul” fotografiei și al diapozitivelor (termen utilizat de istoricul de artă) de la Jean Al. Cantacuzino în locuința acestuia, transformată într-un veritabil laborator de experimente științifice. Are prilejul să aplice cunoștințele dobândite făcând proiecții la cursul de arheologie al mentorului său, Alexandru Odobescu. Probabil, exemplul mentorului l-a convins de rolul noii tehnologii, pe care avea să o utilizeze în 1899, în cadrul cursului de estetică și istoria artei de la Școala de Belle Arte, iar mai apoi la prelegerile de istoria artei susținute sub auspiciile Fundației Universitare. Integrarea moderne și avangardistei tehnologii în prelegerile publice a contribuit, printre altele, la succesul acestora.

Cercetătorul Samurcaș atribuie fotografiei semnificații diverse: material de studiu, istoric sau etnografic, instrument cu valoare documentară. Conștient de schimbările culturale dintr-o societate tot mai aplecată spre imagine, în care progresele tehnologice fac reproducerile mai ieftine și mai accesibile, se folosește de dimensiunea mnemonică, educațională și afectivă a imaginii în multiplele ei forme (proiecție, fotografie, carte poștală, catalog) pentru a o transforma într-un instrument adecvat cunoașterii patrimoniului național și educării publicului. Inițiator al *Societății Arta românească*, înființată cu scopul de a cerceta și proteja patrimoniul românesc, Samurcaș editează sub auspiciile acesteia o serie de publicații<sup>5</sup> dedicate monumentelor românești, cu numeroase imagini (desene, fotografii), mediind astfel contactul publicului cu patrimoniul artistic românesc.



Fig. 8. Alexandru Tzigara-Samurcaș examinând obiecte într-o gospodărie țărănească, probabil, în vederea achiziției pentru Muzeul de Etnografie, fotografie, col. familiei.

Amenajarea Muzeului de artă națională, preocupările științifice de muzeologie, organizarea a numeroase expoziții i-au oferit istoricului de artă prilejul să reflecteze la relația cercetătorului cu obiectul de artă și i-au structurat metodele de cercetare a acestuia din urmă. Astfel, consideră demersul expozițional incomplet fără cel științific, în cadrul căruia obiectele de artă sunt analizate și cercetate. Angrenarea obiectului într-un demers științific răspundea,

<sup>5</sup> *Alexandru Tzigara-Samurcaș 1872–1952, Biobibliografie*, vol. I, Constanța Ex Ponto, 2004, p. XLIV–XLV. Din inițiativa societății a văzut lumina tiparului „o serie de caiete în format folio în care se redau principale monumente ale țării în reproduceri de 17–13 cm, însoțite de lămuririle cuvenite.” S-au publicat lucrări dedicate Bisericii Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, Cozia, Hurez, Bălinești, Bârnova și ale Paraclisului Mitropoliei din București. Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Memorii I*, 1872–1910, ed. critică de Ioan Șerb și Florica Șerb, pref. Dan Grigorescu, editura „Grai și suflet – Cultura națională”, București, 1991, p. 223, 263.

în opinia istoricului de artă, unei nevoi de cunoaștere, dar venea și ca o consecință a funcției cultural-politice a acestuia. În această ordine de idei, considera obiectul cu valoare artistico-istorică „esența unei națiuni”<sup>6</sup>, „mărturie” a originii, istoriei sau continuității poporului român, ce are „[...] față de cuvinte, marele avantaj al evidenței necontestatei lor vechimi, făurirea obiectului precedând cu mult denumirea lui”<sup>7</sup>.

*In extenso*, imaginile obiectelor, indiferent de tehnica întrebuințată pentru obținerea lor, puteau fi supuse unor demersuri de cunoaștere similare obiectului propriu-zis. În momente nesigure politic, când pericolul distrugerii sau al strămutării din locurile de origine planează asupra bunurilor artistice, Samurcaș recurge la fotografie(re) ca formă primară de salvagardare, dacă nu a obiectului, cel puțin a informației pe care acesta o transmite.

Ramona Caramelea

## Colocviul *Durată românească. Libertate și conștiință*, Mănăstirea Putna, 20–24 august 2022

În perioada 20–24 august 2022, la Mănăstirea Putna s-a desfășurat a XVI-a ediție a colocviului Fundației „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”, o manifestare culturală de prestigiu, inițiată în anul 2007 de academicianul Dan Hăulică, care reunește an de an importanți oameni de cultură, creatori și cercetători în domeniile literatură, filosofie, istorie, artă, arhitectură și istoria artei, din România, nordul Bucovinei (Ucraina), Basarabia (Republica Moldova), dar și din diaspora occidentală.

Tema din acest an, *Durată românească. Libertate și conștiință*, a fost inspirată de expoziția cu același titlu, organizată de criticul de artă Oliv Mircea, în sala de expoziții a Centrului Cultural „Mitropolit Iacob Putneanul” de la Mănăstirea Putna, cu ocazia celebrării memoriei criticului de artă Dan Hăulică (1932–2014), la 90 de ani de la naștere. Reunind remarcabile lucrări din colecția doctorului Sorin Costina, semnate de unii dintre cei mai importanți reprezentanți ai artei românești din a doua jumătate a secolului XX: Paul Neagu, Horia Bernea, Paul Gherasim, Sorin Dumitrescu, Constantin Flondor, Ion Nicodim, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Silvia Radu, Gheorghe Berindei, Horea Paștina, Cristian Paraschiv, Mihai Sârbulescu, Ion Dumitriu ș.a., expoziția, deschisă în luna mai a anului 2022, a constituit reperul vizual și spiritual în jurul căruia s-au adunat la această ediție amintiri, idei și concluzii despre parcursul culturii românești în istorie, exprimate de personalități ale lumii academice și artistice, pe durata a patru zile intense de comunicări, dezbateri și evocări.

Programul conferinței, alcătuit ca de fiecare dată de neobosita realizatoare de radio Teodora Stanciu, organizatoarea evenimentului, împreună cu rectorii din acest an ai colocviului, prof. univ. Lucia Cifor și prof. univ. Mihai Șleahțișchi, a reunit douăzeci și trei de comunicări științifice, o masă rotundă cu tema *Evocare Dan Hăulică, 90 de ani de la naștere*, vernisajul expoziției cu lucrări din colecția dr. Sorin Costina, lansarea numărului 13/2020 al *Caietelor de la Putna*, prezentări de carte și vizionări de filme și documentare. Între conferențiarii celei de-a XVI-a ediții s-au numărat: acad. Ion Pop (Cluj-Napoca), acad. Ștefan Afloroaei (Iași), acad. Mircea Dumitrescu (București), acad. Alexandrina Cernov (Cernăuți), prof. univ. Lucia Cifor (Iași), prof. univ. Virgil Ciomoș (Cluj-Napoca), prof. univ. Eugen Munteanu (Iași), prof. univ. Dan Mohanu (București), prof. univ. Adrian Lesenciuc (Brașov), prof. univ. Gheorghiță Geană (București), prof. univ. Doina Modola (Cluj-Napoca), prof. univ. Mircea A. Diaconu (Suceava), prof. univ. Mihai Șleahțișchi (Chișinău), prof. univ.

FUNDAȚIA „CREȘTINȚĂ ȘI CREAȚIE.”  
ACAD. ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA – MAICA BENEDICTA”



Colocviu XVI  
**DURATĂ ROMÂNEASCĂ.**  
**LIBERTATE ȘI CONȘTIINȚĂ**

Comunicări:  
acad. Ștefan Afloroaei, acad. Ion Pop, acad. Alexandrina Cernov, acad. Mircea Dumitrescu,  
prof. univ. Lucia Cifor, prof. univ. Virgil Ciomoș, prof. univ. Maria Șleahțișchi, prof. univ. Eugen Munteanu,  
prof. univ. Mihai Șleahțișchi, prof. univ. Gheorghiță Geană, prof. univ. Mircea A. Diaconu, prof. univ. Doina Modola,  
prof. univ. Constantin Flondor, prof. univ. Horea Paștina, prof. univ. Dacian Andoni, prof. univ. Adrian Lesenciuc,  
prof. univ. Dan Mohanu, prof. univ. Adrian Silvan Ionescu, producător film Lisandra Hăulică,  
scriitor Adrian Alui Gheorghe, pictor Tudor Zbârnea, Constantin Chiriac, critic de artă Oliv Mircea,  
conf. univ. Cristina Paladian, conf. univ. George Enache, lect. univ. Cristina-Ioana Dima, lect. univ. Mihai Gherman,  
cercet. št. Cristina Cojocaru, cercet. št. George Neagoe, regizor de film Cristina Chirvasie,  
pictor Constantin Ritivoiu, arhitect Alexandra Mihailciuc, protosinghel Hrisostom Ciucu.

21–24 august 2022  
Centrul cultural „Mitropolit Iacob Putneanul”  
Mănăstirea Putna

<sup>6</sup> Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Scriseri despre arta românească...*, p. 8 (Prefață de C.D. Zeletin).

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 7.

Maria Șleahțișchi (Chișinău), conf. univ. George Enache (Galați), conf. univ. Cristina Paladian (Cernăuți), lect. univ. Marin Gherman (Cernăuți), cercet. șt. George Neagoe (București), cercet. șt. Cristina Cojocaru (București), scriitorul Adrian Alui Gheorghe (Piatra-Neamț), pictorul Tudor Zbârnea (Chișinău), arhitecta Alexandra Mihailciuc (București) și pr. protosinghel Hrisostom Ciuciu (Mănăstirea Putna).





Dintre acestea, prin prisma istoricului de artă, am remarcat în mod deosebit comunicările susținute de: prof. univ. Virgil Ciomoș, profesor doctor abilitat asociat la Facultatea de Istorie și Filosofie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, care a prezentat un eseu despre *Libertate, virtute, păcat*; prof. univ. Dan Mohanu, de la Departamentul Conservare-Restaurare al Universității Naționale de Arte din București, care a abordat tema *Durata ca restaurare / restaurarea ca durată*; prof. univ. Lucia Cifor, de la Facultatea de Litere din cadrul Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, ce a vorbit despre *Aspecte ale deontologiei culturii la Eugeniu Coșeriu*; George Neagoe, cercetător științific la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române din București, care a discutat aspecte legate de *Libertate și conștiință la Vladimir Streinu*; conf. univ. George Enache, de la Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, cu o cercetare despre *Sandu Tudor, creștinism și libertate*; scriitorul Adrian Lesenciuc, profesor universitar la Academia Forțelor Aeriene „Henri Coandă” din Brașov, care a expus o nouă perspectivă referitoare la *Școala Ardeleană ortodoxă*; prof. univ. Eugen Munteanu de la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, cu o pledoarie despre *Declinul idealului educațional umanist și limitarea libertăților individuale ale persoanei* și, nu în ultimul rând, părintele protosinghel Hrisostom Ciuciu din obștea Mănăstirii Putna, care a formulat o profundă reflecție despre *Libertatea în duh*.

În cadrul mesei rotunde dedicate memoriei acad. Dan Hăulică, organizată în a doua zi a manifestării de la Putna, au luat cuvântul starețul Mănăstirii Putna, părintele arhimandrit Melchisedec Velnic, părintele protosinghel Dosoftei Dijmărescu, acad. Ion Pop, pictorul prof. univ. dr. Horea Paștina, prof. univ. dr. Adrian-Silvan Ionescu, prof. univ. Gheorghiță Geană, pictorul restaurator Constantin Rîtivoiu, acad. Mircia Dumitrescu, scriitorul Adrian Alui Gheorghe, producătoarea de film Lissandra Hăulică, fiica celui evocat, avocata Lucia Cherecheș, cercetătoarea Delia Voicu, jurnalista Oana Enăchescu, și organizatoarea coloctivului, realizatoarea de radio, Teodora Stanciu. În încheiere a fost proiectat filmul *In memoriam Dan Hăulică*, realizat de pictorul prof. univ. Dacian Andoni.

Din colectivul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române au participat la eveniment prof. univ. dr. c. s. gr. I Adrian-Silvan Ionescu, directorul institutului, și c. s., lect. univ. dr. Cristina Cojocaru.

Intervenția istoricului de artă Adrian-Silvan Ionescu în cadrul mesei rotunde s-a concretizat într-o emoționantă evocare a relației personale pe care a avut-o cu criticul de artă Dan Hăulică încă din perioada copilăriei și adolescenței sale, când acesta frecventa casa tatălui său, arhitectul și graficianul Silvan Ionescu. Ulterior, după cum a mărturisit Adrian-Silvan Ionescu, Dan Hăulică i-a fost mulți ani protector și model, atât în cele ale scrisului, cât și în ceea ce privește vestimentația și atitudinea elegantă, pe care tânărul istoric de artă încerca să le emuleze.

Comunicarea Cristinei Cojocaru, intitulată „*Spre un stil românesc în pictura noastră bisericească*”, a fost susținută în prima secțiune a conferinței și a urmărit problema definirii unui stil național în pictura religioasă din România, începând cu primii ani ai secolului al XX-lea și continuând până în perioada contemporană,

marcată de edificarea și decorarea Catedralei Naționale. Subiectul prezentării a pus în lumină conceptele cheie ale temei colocviului, libertatea de expresie și de creație artistică, respectiv conștiința valorii și a identității naționale, într-un parcurs cronologic, care a urmărit utilizarea elementelor decorative inspirate din cusăturile, țesăturile și ciopliturile populare românești în pictura bisericească din țara noastră, pe durata a peste un secol. Pornind de la articolul lui Apcar Baltazar „Spre un stil românesc”, publicat în *Viața Românească* din noiembrie 1908, ca răspuns polemic la proiecțiile și aprecierile pe care ieromonahul Elie Miron Cristea, viitorul Patriarh al României, le făcuse în lucrarea *Iconografia și întocmirile din internul bisericei răsăritene*, tipărită în 1905 la Sibiu, despre folosirea motivelor populare românești în cadrul artei bisericești, autoarea propune o prezentare contextualizată a celor mai importanți artiști care au inserat în decorația eclezială elemente caracteristice specificului național. Începând cu noua pictură murală a Bisericii Episcopale din Curtea de Argeș, realizată în stil neo-bizantin de echipa condusă Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy, în cadrul restaurării monumentului, desfășurată între 1875 și 1886, și continuând cu Ștefan Luchian, Constantin Pascaly și Constantin Artachino (Biserica *Sfântul Alexandru* din Alexandria, 1898), părintele Vasile Damian (Biserica *Sfântul Ștefan* – „Cuibul cu barză” din București, 1898; Biserica *Sfinții Voievozi* – Grivița din București, 1903), Octavian Smigelschi (Catedrala Mitropolitană din Sibiu, pictura cupolei și a iconostasului, 1903–1904), Nicolae Tonitza (Biserica *Sfinții Ierarhi Alexandru și Nicolae* din Netezești-Nuci, jud. Ilfov, 1913–1914; Biserica Schitului Durău, 1935–1937), Nina Arbore (Biserica *Sfinții Împărați Constantin și Elena* din Constanța, 1936–1937; Catedrala din Hunedoara, 1940–1947), Olga Greceanu (Biserica Mănăstirii Antim din București, 1949), Ghiță Popescu și Niculina Dona (Catedrala din Galați, 1957) sau Costin Ioanid (Biserica Mavrogheni din București, 1972–1973; Biserica Ceauș Radu din București, 1982), comunicarea a avut ca punct final discutarea specificului românesc al decorației în mozaic realizată în ultimii ani de pictorul Daniel Codrescu pentru Catedrala Mântuirii Neamului.

În spiritul tradiției instituite chiar de inițiatorul colocviilor de la Putna, acad. Dan Hăulică, suita prezentărilor și discuțiile aferente, începute în zorii zilei, s-au prelungit de fiecare dată până târziu în noapte, încheindu-se în spirit colegial și de fraternitate creștină în jurul meselor rafinate, oferite cu dărnicie și bună chibzuință de obștea mănăstirii. În acest context, atmosfera plină de entuziasm, căldură sufletească și profunzime spirituală a evenimentului de la Putna, reunește an de an vechii colaboratori cu noi și noi prieteni ai Fundației Credință și Creație, prilejuind întâlniri pline de sens, legături intelectuale proifice, dialoguri și dezbateri ziditoare. Ca în fiecare an, comunicările și discuțiile desfășurate în cadrul colocviului urmează să fie publicate în următorul număr al revistei *Caietele de la Putna*, editată de editura Nicodim Caligraful, prin strădania cuvioșilor părinți ai Mănăstirii Putna, care își împlinesc și în acest mod misiunea de focar al culturii și credinței ortodoxe în Bucovina.

Cristina Cojocaru

### **Expoziția Cela Neamțu, *Desene din spatele firelor*, Biblioteca Academiei Române, București, 29 iunie – 15 iulie 2022**

Expoziția a fost prilejuită de donația reputatei artiste către Biblioteca Academiei Române: treizeci de desene și o tapiserie au intrat în custodia și grija acestei instituții de prestigiu. Titlul expoziției (fig. 1) nu implică o metaforă, ci explică, *ad litteram*, conținutul expoziției, care este axată pe cartoanele și proiectele de tapiserie ale artistei Cela Neamțu (fig. 2).

Născută pe 16 iulie 1941 în satul Piciorul Lupului, comuna Ciurea, din județul Iași, Cela Neamțu a purtat mereu amprenta unui mitic spațiu moldovenesc, care i-a asigurat solide rădăcini în arta textilă tradițională și i-a hrănit opera cu străluciri de basm (Ion Frunzetti o numea „țesător de spații lirice” din ținuturi de legendă), cu inflexiuni bizantine medievale, dar și cu o vocație a atemporalității. Un eveniment dramatic din copilărie i-a marcat existența: în 1944, în timpul războiului, trenul în care familia artistei se retrăgea din calea frontului a fost bombardat, micuța Cela Maria pierzând o soră și rămânând cu o dizabilitate locomotorie. Astfel, constrângerile unei vieți statice, desfășurată în interior, nu a reprezentat frângerea unui destin, ci contextul unei extraordinare prolificități (într-o artă care necesită mult timp, răbdare, precizie), și prilejul unei permanente introspecții și meditații. Tot în acest context, artista găsea și una dintre temele sale preferate, devenită „semnătură” a operei sale: fereastra – cu toate straturile de sensuri și metafore pe care le implică acest simbol. Sensul acestei priviri, din interior către exterior, i-a conferit poziția de observator curios, detașat, al lumii, poziție din care Cela Neamțu și-a țesut întreaga operă. Demonstrând de copil abilitățile artistice, ajungea



Fig. 1. Afișul expoziției pe care figurează tapiseria *Crâng* (2015).



Fig. 2. Imagine din expoziție. În centru: tapiseria *Fereastră pentru Costin* (2015–2018, lână, tehnică mixtă: broderie, haute-lisse, colaj textil).

în 1960 să studieze la Institutul Nicolae Grigorescu de la București, inițial pictură și apoi tapiserie haute-lisse, domeniu în care și-a găsit adevărata vocație. În 1966 absolvise institutul și debuta cu o expoziție la galeria „Orizont”, iar în 1970 devenea membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Au urmat mai bine de cinci decenii de

expoziții, în toată țara și în străinătate (Utrecht, New York, Washington, Düsseldorf, Roma, Seul, Așkelon, Perth, Valparaiso, etc.), prezența constantă la cele mai importante manifestări internaționale în artele decorative (Bienala Internațională de Tapiserie de la Laussane, Trienala Internațională de Tapiserie de la Łódź, Erfurt, Szombathely, Tournai, etc.), și numeroase premii (Medalia de aur pentru tapiserie acordată la Salonul Societății Artiștilor Francezi de la Grand Palais Paris, 2006; premii UAP; premii ale Ministerului Culturii; Ordinul Național Serviciul Credincios în grad de comandor pentru realizări artistice în 2000; Premiul „Ion Andreescu” al Academiei Române pentru întreaga creație 2011, etc.). Caracterizată de un adevărat cult al muncii, de consecvență în afirmarea unui stil personal unitar, Cela Neamțu a creat peste 200 de tapiserii, de la miniaturi la dimensiuni foarte mari (de 15–20 mp), rămânând constant în zona excelenței artistice.

Motivele sale preferate, având valoare arhetipală – fereastra, pasărea, arcada, torsada bizantină, raza de lumină, grădina, altarul, frânghia, etc. – au fost mereu aprofundate simbolic și re-explorate decorativ, în serii tematice de lucrări: *Ferestre (pentru Ierihon, pentru Voroneț, pentru Dunăre, pentru fiul meu, etc.)*, *Altare*, *Păsări*, *Crânguri*, *Arheologii*, *Umbrae Parvae*, *Hrisoave*, *Armonii*, *Lucruri dedicate jocului*, *Reflexe*, *Florile cerului*, *Catedrale*, *Frânghiere*, *Medievale*, *Transparențe*, etc. Dacă în motivele decorative arhitecturale – interpretări imaginative ale unor elemente antice sau medievale – remarcăm simplitatea și rigurozitatea clasică, motivele avimorfe și fitomorfe sunt marcate de lirism, candoare, spontaneitate a desenului. Trăsătură evidentă în opera Celei Neamțu este sentimentul sacralității (inedit în artele textile contemporane), impregnat atât la nivel de repertoriu de motive, cât și de compoziție, de sens. Dimensiunea spirituală a ferestrelor, tema religioasă abordată prin împrumutul de elemente din frescele bisericești (seria cu sfinți și îngeri pentru Ierihon, pentru Voroneț, etc.), tema paradisiacă a păsării, a luminii, decorativismul comun cu icoana bizantină... sunt tot atâtea manifestări ale unui crez artistic profund moral și pozitiv, al unei înțelepciuni asumate, al unei aspirații spre serenitate. Compozițiile sale denotă monumentalitate, calm, stabilitate (asigurată de simetrie), simț al armoniei – obținute în urma unui proces asiduu de căutare a echilibrului, susținut și de cromatica fină, savantă. Cela Neamțu uzează de nuanțe pământii, naturale (brunuri, ocru, etc.), în complementaritate cu albastrul puternic, celest. Fiecare porțiune de tapiserie este o mică simfonie de nuanțe, o picturalitate redată în dificile tehnici textile. O soluție decorativă recurentă este folosirea degradeurilor, realizate fie în război vertical, fie în broderie, ce asigură ritmuri tonale rafinate, vibrează suprafețele mari și ordonează compoziția.

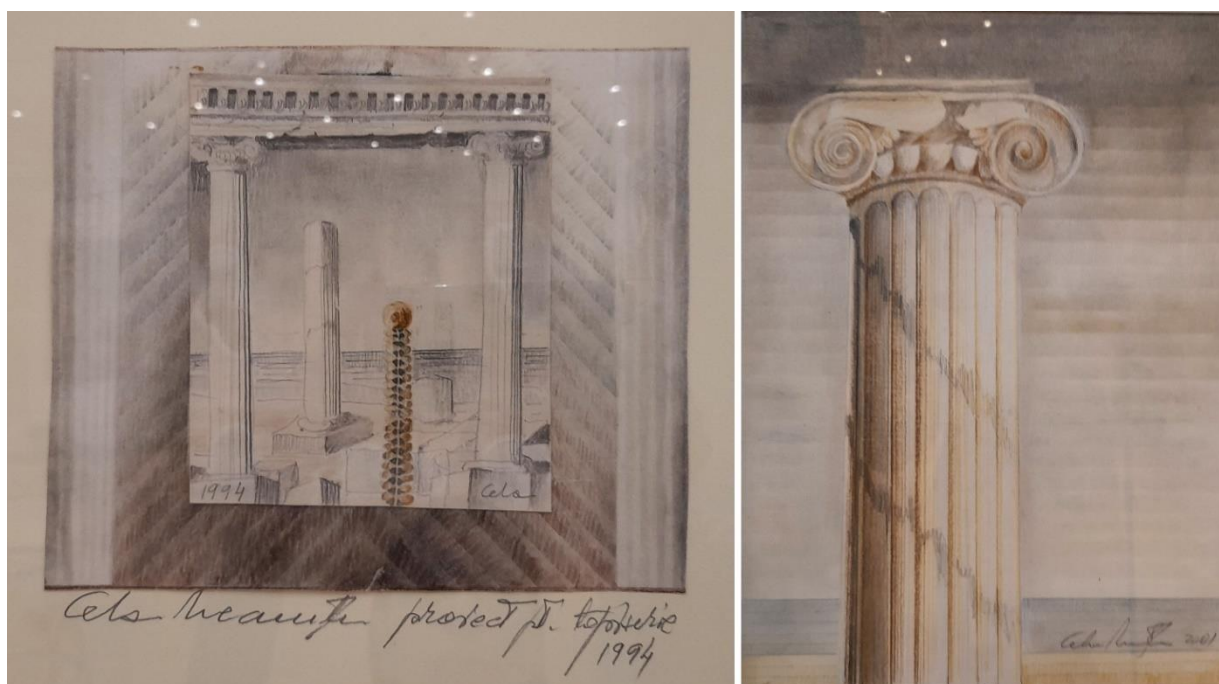


Fig. 3. Proiecte de tapiserii din seria *Arheologii* (1994, 2001, desen colorat).

Numele artistei este bine-cunoscut mediului artistic și publicului, pentru o artă, paradoxal, cvasi-misterioasă. Din acest punct de vedere nu poate fi decât binevenită o expoziție care să edifice măcar o parte din procesul realizării unei tapiserii. Punctul de plecare sunt proiectele de tapiserii – desene colorate (creion, pastel, acuarelă, etc.) de mici dimensiuni, în care Cela Neamțu stabilea compoziția și cromatica lucrării. În tapiserie, proiectul este spațiul căutărilor și încercărilor, având în vedere că lucrarea, odată țesută, nu mai poate

suferi reveniri. Expoziția de la Biblioteca Academiei Române a expus numeroase proiecte ale unor tapiserii consacrate: proiectul tapiseriei *Crâng* (2015, fig. 1), care se află astăzi într-o colecție privată; seria *Arheologiilor* (1994, 2001, fig. 3), compoziții din elemente arhitecturale antichizante, inventate, suprapuse în jocuri de transparențe – operele finite sunt la Centrul de Presă de la Neptun; proiectul tapiseriei *Sfat în crâng* (1974, materializat în 1980); proiect din seria *Ferestrele cerului*; proiecte pentru *Hrisoave* (1973, 1988); *Fereastra străbună* (1984) – singura, dintre toate ferestrele Celei Neamțu, care e privită din exterior: este fereastra casei bucovinene a străbunicului, care a prilejuit o tapiserie (1985) cu măiestre vibrații cromatice, asemănătoare unei ilustrații în acuarelă. Tapiseria este expusă la Ambasada României de la Bonn. Amintim și de proiectul instalației *Zestrea miresei*: în 1983 Cela Neamțu era admisă la Bienala de la Lausanne cu o instalație formată dintr-o căruță foarte veche (sec. XVIII, de la Muzeul de Etnografie Florești-Stoenești) acoperită cu 12 tapiserii originale (numărul 12, biblic, a fost ales de artistă pentru rolul apotropaic). Neputând muta obiectul de patrimoniu, a optat pentru soluția realizării unei replici în miniatură a lucrării: carul reprodus la scară, umplut cu miniaturi textile. Proiectul *Ferestrele Iașului*, evocând cele 40 de biserici ale capitalei Moldovei, nu s-a materializat. (Elemente din acest proiect au fost transpuse în lucrarea *Altar pentru părinții mei*, expusă în 1997 la New York și Washington, rămasă la Ambasada României în SUA.)

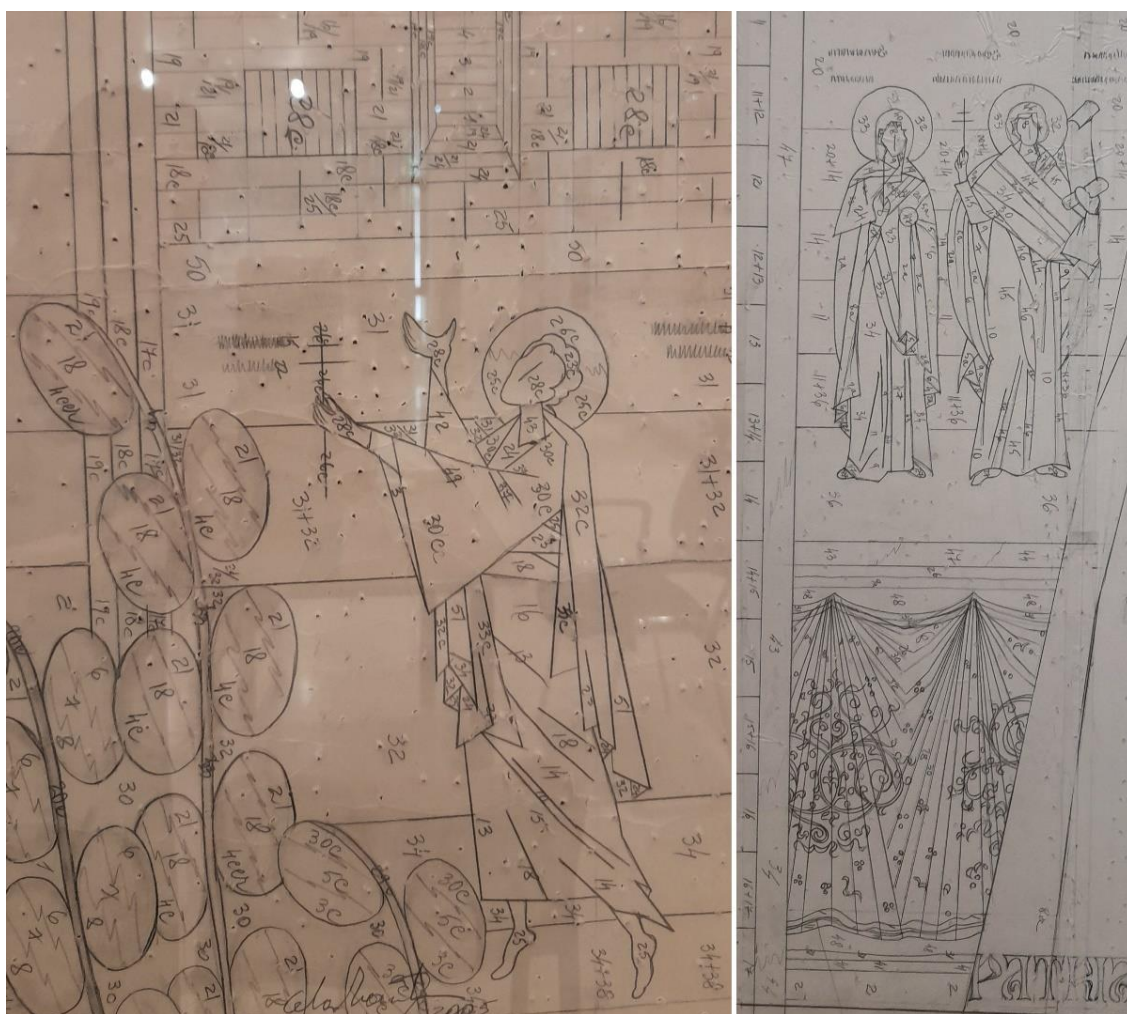


Fig. 4. Detalii cartoane de tapiserii (desen).

Desenele din spatele firelor sunt, în fapt, cartoanele de tapiserie: după proiect, urmează desenarea pe hârtie de mari dimensiuni a conturilor compoziției, în mărime 1:1. Suprafețele dintre contururi sunt numerotate, fiecare număr indicând o nuanță a firului de lână. Cartoanele cifrate se fixează (prin coasere – de aceea sunt înțepate pe toată suprafața) în spatele firelor de urzeală, astfel încât băteala să urmărească formele indicate de desen. Această precizie este impusă de tehnica tapiseriei, dar și pentru că țeserea propriu-zisă este adesea delegată de artist (parțial sau total) unor asistenți tehnici – țesătoare, care nu pot lucra decât în condițiile unor indicații exacte. Cartoanele de tapiserii expuse în Sala Theodor Pallady au fost donate Bibliotecii

Academiei: cartonul de 190 x 320 cm al tapiseriei *Crâng* (2015), cartoane din seriile religioase (*Ferestre pentru Ierihon* 2004, etc. Fig. 4), nouă cartoane din seria *Păsări* (fig. 5), cartoane de *Ferestre, Arcade*, etc.

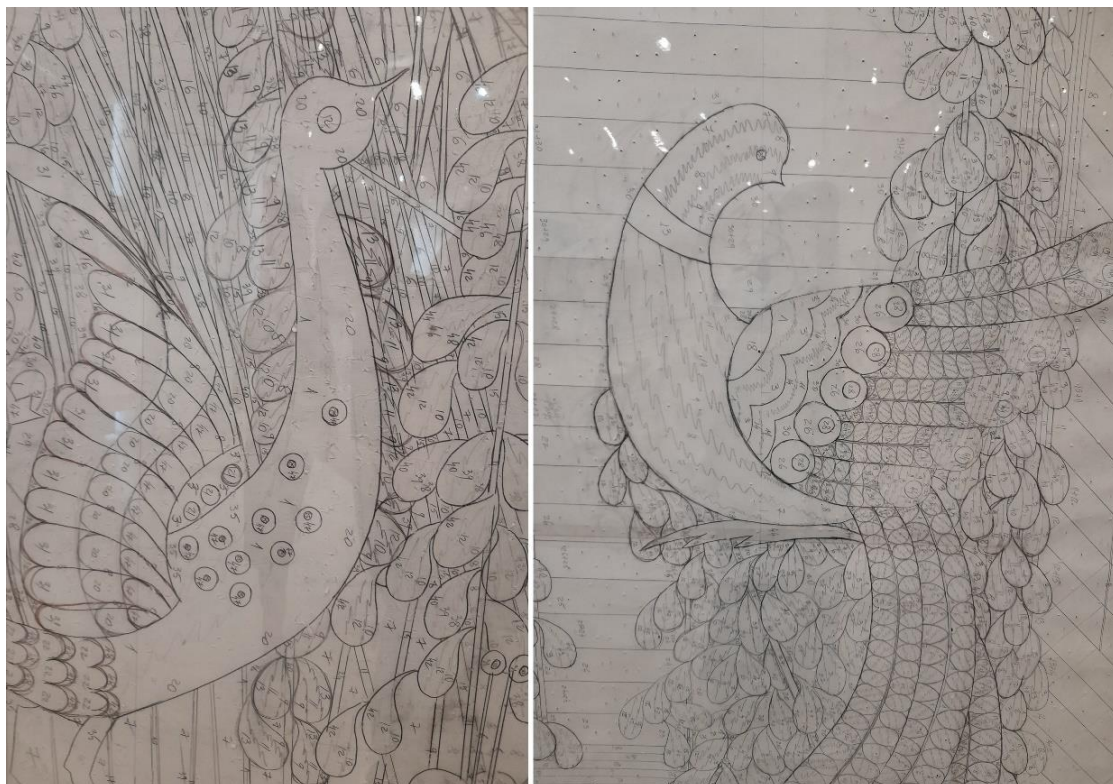


Fig. 5. Detalii cartoane de tapiserii (desen).



Fig. 6. *Arcada cerului*, tapiserie (2011; lână, haute-lisse).

Tapiseriile prezente în expoziție sunt din colecția autoarei: o fereastră îngustă, parte din tripticul *Crâng de Călinești* (2015; lână, tehnică haute-lisse); tapiseria *Arcada cerului* (2011; lână, tehnică haute-lisse. Fig. 6) – donată de artistă Academiei Române, cu această ocazie; *Duet* (2020, lână, tehnică haute-lisse. Fig. 7), prezentând o compoziție cu două păsări încadrate de o arcadă. Toate păsările Celei Neamțu sunt stilizate, fanteziste, aducând, poate, doar cu păunul. Sunt păsări terestre, păsări din Grădina Raiului, zâne transfigurate, creaturi fabuloase, care, la fel ca în cultura populară românească, sunt purtătoare de valențe protectoare, pozitive. Pentru artistul tapiser sunt prilej de desfătare decorativă, iar Cella Neamțu le găsește sursa în memoria copilăriei, când, de pe prispa casei părintești, admira împăunații curcani, peștițele bibilici, precum și celelalte păsări cu penajul lor colorat. Așa cum singură declara artista, spațiul natal i-a fost permanent izvor, iar cu păsările magice s-a identificat, punând pe seama aripilor ei (invizibile) păstrarea intactă a entuziasmului creator. Mărturii ale dragostei ei pentru păsări sunt, în expoziție, și lucrări de grafică de mici dimensiuni (2013–2014), dar și desene pe suport textil (1983). Tapiseriile *Umbrae Parvae X* (2018. Fig. 8) și *Fereastră pentru Costin* (2015–2018. Fig. 2) sunt exemple ale tehnicii originale dezvoltată de Cella Neamțu: este vorba de broderia numită de autoare „punctul de Putna”. Cu ale sale vestigii ale broderiei medievale, Putna a fost locul a două revelații esențiale pentru artistă: prima, la începutul studenției, când a realizat că trebuie să urmeze calea artelor textile, nu a picturii; și a doua, în anii '80, când, pregătindu-se pentru participarea

la a XIII-a ediție a Bienalei de tapiserie de la Lausanne, și căutând o soluție inovativă, s-a inspirat, în muzeul mănăstirii, dintr-o tehnică a broderiei bizantine cu mătase și fir metalic. Supradimensionând-o, adaptând-o la lână, găsiu-și instrumente (fir și ac pentru mindire), a creat o tehnică plastică nouă. Anul 1987 a constituit un punct important în carieră, participând la Lausanne cu tapiseria *Ferestre pentru fiul meu*, unde a introdus inovația sa. Multe din tapiseriile care au urmat au fost realizate într-o interesantă tehnică mixtă: colaj textil, desen pe suport textil, țesătură haute-lisse și broderie în punct de Putna. Astfel este realizată și această a zecea lucrare din seria „adumbririlor mărunte” (în sensul de umbre fine, delicate), serie inițiată în anul 2000. Tapiseria *Fereastră pentru Costin* reia motivul razei de lumină, într-o compoziție abstractă: fascicolul alb traversează fondul amplu - tratat doar în tehnica punctului de Putna, și fereastra centrală, haute-lisse, bordată de torsada bizantină. Efectul de transparență, redat în tapiserie, este încă unul din elementele tipice ale artistei, dovadă a virtuozității stăpânirii tehnicii.



Fig. 7. *Duet*, tapiserie, lână, haute-lisse (2020).

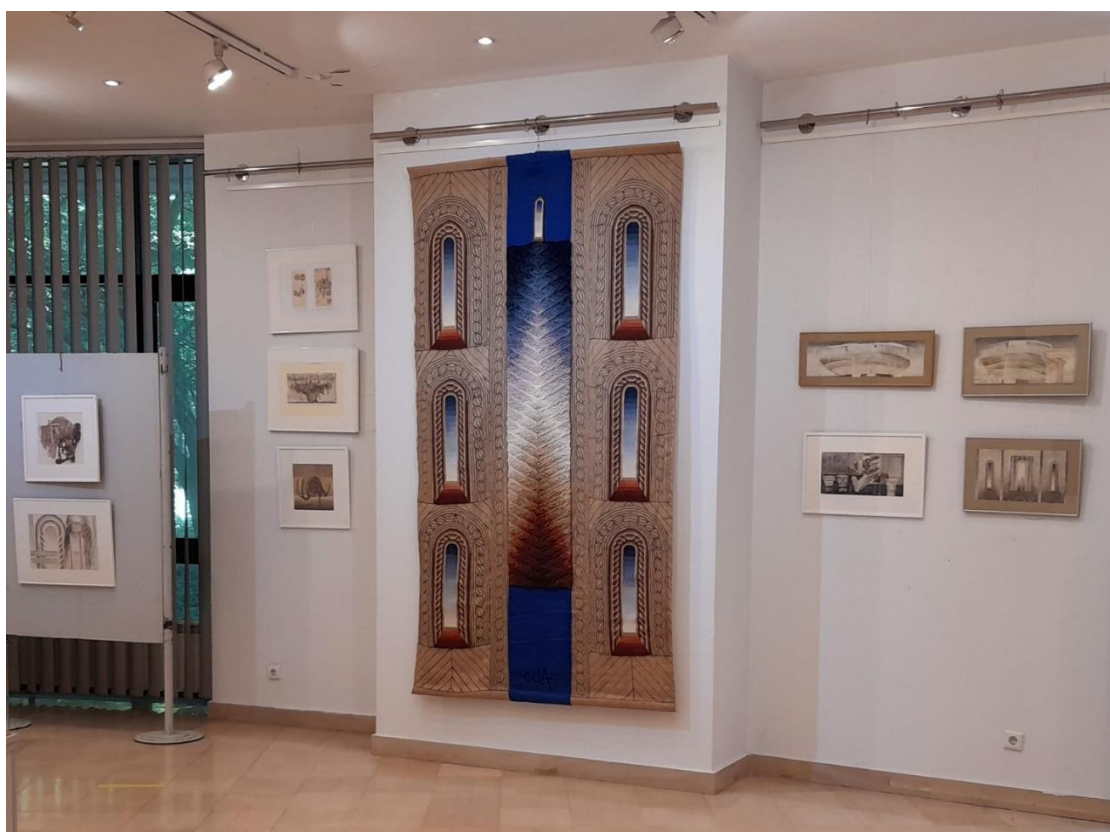


Fig. 8. *Umbræ Parvæ X*, tapiserie (2018, lână, tehnică mixtă: desen pe pânză de sac, haute-lisse, broderie, colaj).

Expoziția de la BAR, deși restrânsă, a avut relevanța unei retrospecției, etalând multe desene și cinci tapiserii emblematice pentru temele artistei, și ne-a permis o trecere prin întreaga operă, ce a crescut pe doi piloni solizi – cel al vechii tradiții a tapiseriei și cel al viziunii inovative contemporane, de-a lungul unei cariere lungi și prodigioase, care i-a consacrat Celei Neamțu un loc preeminent în tapiseria românească.

Raluca Partenie

### **Expoziția *Costumul popular – simbol al identității naționale*, București, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, 24 iunie – 30 septembrie 2022**

Vineri, 24 iunie 2022, Muzeul Militar Național a vernisat o expoziție inedită pentru profilul său – o expoziție de port tradițional românesc, cu obiecte din patrimoniul muzeului. Curatorii – Raluca-Anca Ionescu și Luminița-Nicoleta Iordache, muzeografi ai instituției gazdă – au scos la lumină din depozite, pentru prima dată, cămăși, fote, brâie, ș.a. care au aparținut fie unor eroi ai României, fie unor membri ai Familiei Regale. Deschiderea expoziției a avut loc în ziua când calendarul creștin serbează Nașterea Sf. Ioan Botezătorul, în calendarul popular românesc sunt Sânzienele (Drăgaicele), iar calendarul recent urban a impus Ziua Internațională a Iei – o sărbătoare tot mai cunoscută, puternic reprezentată în mediul online. Demersul de la muzeul care poartă numele Regelui Ferdinand Întregitorul s-a integrat în seria de evenimente dedicate cămășii românești, cu exponate extrem de interesante, atât din punct de vedere istoric, artistic, dar și ca semnificație identitară.

Expoziția a adus, în holul central al instituției, frumusețea artei decorative a textilelor românești, strălucirea garderobei regale, dar și emoția evocării unor eroi într-un mod inedit – prin prisma unor obiecte personale. Medalia Virtutea Militară de război, Crucea Comemorativă a războiului, medalia Victoria stau lângă delicate podoabe textile feminine: costum tradițional din sudul Transilvaniei (cu cămașă cu fodor și șire, ilic și catrințe brodate cu fir metalic – fig. 1), față de pernă brodată, brâu cu flori, fluturi și pești din mărgelă, toate aparținând Mariei Manciuș, eroina de la Olt, cea care a arătat calea armatei române în septembrie 1916 pentru a trece Oltul, spre pozițiile inamice, prima femeie decorată cu Virtutea Militară de război. Ulterior, în spital la

Iași, a cunoscut-o pe Ecaterina Teodoroiu, Regina Maria și pe sublocotenentul Camil Petrescu, care i-a imortalizat numele în romanul său, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Amintim și alte obiecte din expoziție: o superbă cămașă bărbătească din Vrancea (Vidra), cu model tipic zonei, brodată exclusiv cu fir metalic argintiu; două batiste frumoase – una cu motive geometrice în cele trei culori ale drapelului și una brodată cu arnici negru (ață de bumbac) și fluturi (paiete metalice); ștergar, brâie – toate specificei zonei Vrancei și aparținând membrilor grupului de rezistență din 1916–1917, condus de Vasile Chilian (fig. 2).

Publicul a avut ocazia să vadă și elemente de costum care au aparținut eroinei Ecaterinei Teodoroiu (fig. 3), din colecția „Obiecte probatorii” a muzeului, obiecte specifice nordului Olteniei: un ștergar, o poală bogată (cu flori negre și accente din mărgelile colorate – model mai adesea întâlnit în Vâlcea) și o cămașă din pânză subțire, încrețită la gât pe bentiță îmbogățită de cusături decorative pe cutulițe; mânecile nu au altă, manșetele sunt bogat ajurate. La broderie, conturul fin negru desenează un zigzag care susține floricele din mătase bleu, și alte ornamente geometrice. Accente de mătase albă, roz pe piept, și paiete metalice adaugă un plus decorativ acestei ii de sărbătoare, aflată într-o condiție de conservare nu foarte bună. Din seria obiectelor tradiționale ale unor eroi, au mai fost expuse și: costumul complet al teleormăneanului Ion Gh. Stroe, căzut în Al Doilea Război Mondial; fota roșie cu fir metalic a eroinei-telefoniste Elena Ghenescu; cămașa de mire a lui Vasile Cristian (din Ardeal), brâiele lui Nicolae Flucuş și Ion Ciocârlie, obiecte ale Lucreției Canja, ale lui Nicolae Boeriu, o ladă de zestre pictată (1922), instrumente muzicale și linguri confecționate de prizonieri români în Primul Război Mondial, opinci, etc.

Parcursul documentar de studiere a obiectelor a adus surprize echipei muzeului, și implicit publicului. Piese vestimentare de factură tradițională ale Familiei Regale a României au putut fi identificate în portrete celebre; este un aport important la regăsirea unor obiecte din patrimoniul regal românesc, risipit, și considerat pierdut, și redarea lor circuitului cercetării, dar și publicului larg. Amintim în primul rând de costumul de Argeș al Principesei (ulterior Regină) Elisabeta (fig. 4). Cămașa, lungă, din pânză vaporosă de borangic cu vrăste – pare restaurată la cumpăna dintre veacuri, pentru că porțiunile mari brodate ale cămășii originale sunt aplicate pe cămașa actuală, iar ornamentele mărunte sunt brodate direct pe pânza cămășii, cu o nuanță ușor diferită. Cămașa este spectaculoasă: finețea borangicului, cusăturile bogate cu mătase roșie, fir metalic auriu și paiete auriu, mâneca tripartită clasică (cu altă, încreț funcțional din mătase albă, și apoi ornamentele dispuse tip „tablă”/câmp – observăm motivul stelei, specific tinerelor mirese), „S”-uri auriu spiralate dispuse pe piept și altă, poala cu broderie bogată organizată în ornamente supradimensionate, etc. Cămașa aceasta apare din 1870 în portretele Elisabetei – este foarte probabil să fie vorba de primul costum primit în dar la venirea în țară, și primul în care apare imortalizată, în fotografii, în gravuri și mai ales în portretul pictat, pe când avea 28 de ani, în 1872, de George Peter Alexander Healy – lucrare aflată în patrimoniul Muzeului Peleş, și reprodusă pe dimensiuni mari în expoziția de la Muzeul Militar. Cămașa pare (aproape) identică și cu cea a Anei Davila, din portretul pictat de Sava Henția în 1876. Catrința roșie din lână, este brodată cu mătase, fir metalic și paiete metalice, cu cruciulițe-stelate încadrate în romburi. Peștemanul, din lână bleumarin brodat cu flori de mătase pare ușor mai recent. Marama de o mare finețe, țesută din borangic cu alesături din fir metalic de argint, poartă mesajul femeilor care au realizat-o pentru Elisabeta, și este datată 1880. Din 1872–1873 datează setul miniatural al Principesei Maria, fiica Elisabetei și a lui Carol: catrință cu peșteman (cu același tip de ornament ca peștemanul mamei, din portretul de Healy) și brâu cu ciucuri (fig. 5). Este



Fig. 1. Costumul tradițional al Mariei Manciulea, Eroina de la Olt.

bine cunoscut faptul că Regina Elisabeta a promovat straiul tradițional ca simbol identitar al României, prin numeroasele sale apariții, înveșmântată mai ales în costumul din Muscel, prin patronarea a numeroase asociații și ateliere de industrie casnică (o parte din ele aveau și scop caritabil, de a ajuta femeile în situații precare) și prin expunerea internațională, în cadrul marilor expoziții europene. Munca sa a fost continuată cu pasiune și simț artistic de Regina Maria.



Fig. 2. Obiecte din Vidra, județul Vrancea, care au aparținut membrilor grupului de rezistență condus de eroul Vasile Chilian.



Fig. 3. Cămașă, poale și ștergar care au aparținut Ecaterinei Teodorescu, Eroina de la Jiu.



Fig. 4. Costumul tradițional al Principesei Elisabeta; zona Argeș-Muscel, sec. XIX. Stânga: detaliu ie. Dreapta: imagine de ansamblu – costumul și reproducerea portretului pictat de George Peter Alexander Healy în 1872.



Fig. 5. Catrință, peșteman și bete cu ciucuri. Au aparținut Principesei Maria (1870–1874).

Aceasta este evocată prin mai multe obiecte vestimentare, realizate probabil în atelierelor patronate de ea sau de Regina Elisabeta. Sunt interpretări regale, de mare fast, ale unor straie românești: două catrințe de Argeș – una pe roșu și una pe negru, cu motive repetate în diverse variante după catrința Reginei Elisabeta, motivul stelei, o poală superbă din borangic, brodată cu motive geometrice mari; și mai ales marea mantie de inspirație gorjeană, cu trenă, o adevărată creație haute couture (fig. 6). Din postav alb (dimie/aba), cu forme ample, mantia este acoperită integral de aplicații decorative din găitane (tehnica *en soutache*) – este o interpretare a celebrului costum al deputatului Dincă Schileru, cel care a consacrat un stil al costumului din Gorj. Tot de tip schilăresc sunt și cele două costume de copii expuse lângă mantaua Reginei: este vorba de două costumașe cu pantaloni și hăinuță, purtate de vlăstarele Mariei. Într-o altă vitrină sunt expuse două cămașuțe din borangic, de o finețe absolută, și un pieptăraș de miel, atribuite prinților Carol și Nicolae. O cămașă bărbătească brodată cu motive în tricolor poartă mesajul, scris cu acul pe piept, „Trăiască Principele Carol al II al României”. Alături vedem un ștergar cu cifrul Doamnei Elena Cuza, pentru a ne aduce aminte că abordarea la Curte a costumului de sărbătoare cu vădite semnificații politice, și ridicarea sa la rang de costum domnesc, costum de gală, a început de la mijlocul secolului al XIX-lea, odată cu Doamna Marițica Bibescu și Elena Cuza.

Expoziția a fost punctată și de fotografii, tablouri, imagini reproduse pe suprafață mare, partituri de muzică populară și mici decoruri florale din busuioc și sânziene. Într-o vitrină verticală a fost expusă o cămașă lungă de Muscel, tot din fondul Casei Regale, brodată cu negru, mov și fir metalic, cu altiță și răuri în vrejuri vegetale stilizate, greșit încadrată drept „cămașă de noapte” – este o cămașă de sărbătoare. O stridentă vizuală, în privința expunerii, a fost



Fig. 6. Mantia schilărească a Reginei Maria a României, începutul sec. XX.

folosirea manechinelor dotate cu capete din ștrasuri galbene, de bună seamă din plastic – potrivită poate pentru un mall, dar nu pentru obiecte vechi de o sută de ani, care aparțin unei alte estetici. Cu siguranță nu a existat o soluție mai bună, dar problema expunerii textilelor istorice pe manechine nepotrivite, ce frizează kitsch-ul, este o problemă regretabilă, recurentă, în România. Considerăm că ar fi fost necesară și colaborarea cu un etnograf, care ar fi putut îmbunătăți demersurile explicative – numirea corectă a părților costumului tradițional, în funcție de zona etnografică din care provin, datare, detalierea tehnicilor, a semnificațiilor, etc. Desigur, timpul nu este pierdut, și aceste studii colaborative, de detaliu, vor putea fi făcute și de aici încolo, cu rezultate care nu pot fi decât foarte interesante.

La vernisaj au luat cuvântul Locot. Colonel Radu Riti, directorul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”, Anca Ionescu și Luminița Iordache, Ștefania Dinu – istoric și director adjunct al Muzeului Național Cotroceni. Momentele muzicale au fost susținute de baritonul Ștefan Alexandru Constantin, *Ansamblul Artistic Doina al Armatei* și soprana Dana-Irina Gâju. Expoziția *Costumul popular – simbol al identității naționale* a stârnit, pe bună dreptate, entuziasm în rândul publicului larg, dar și al colegilor muzeografi din alte instituții, prin frumusețea și relevanța exponatelor.

Raluca Partenie