

ALEXANDRU DAVIDIAN, *Marin Gherasim*, ediție bilingvă română-engleză, București, Editura Vellant, 2019, 440 p. text + il.

Albumul monografic *Marin Gherasim*, semnat de Alexandru Davidian, este cea mai recentă lucrare dedicată artistului, ce pune în lumină și sistematizează activitatea regretatului pictor, figură importantă a artei românești contemporane, cu o carieră îndelungată, care s-a întins de-a lungul a aproape cinci decenii¹. Albumul impresionează prin monumentalitate și calitatea grafică excelentă, ce fac din acesta un obiect bibliofil demn de memoria artistului.

Monografia este structurată în patru părți: primele două constituie corpul propriu-zis al lucrării, urmărind viața și opera lui Marin Gherasim; partea a treia constă într-un tabel biografic cu anexe documentare inedite, fotografice și arhivistice; partea a patra conține bibliografia selectivă. Lucrarea are la bază o cercetare desfășurată în arhiva Marin Gherasim, dublată de surse primare, precum interviurile pe care artistul le-a acordat de-a lungul vieții și scrierile sale memorialistice. Cariera pictorului a fost reconstituită cu ajutorul cataloagelor expozițiilor personale și de grup din intervalul 1969–2018, iar dimensiunea teoretică și de cercetare a activității lui Marin Gherasim a fost ilustrată plecând de la textele comunicărilor științifice, cronicile și scrierile sale despre arta și artiștii contemporani, publicate în intervalul 1964–2013². Receptarea critică a operei artistului a fost cartografiată prin intermediul cronicilor și eseurilor apărute în publicații de specialitate, înainte și după 1989. Ilustrația albumului este compusă, pe de o parte, din reproduceri ale lucrărilor create de Marin Gherasim, provenite din colecția artistului și din colecții publice și private autohtone³, și, pe de altă parte, din fotografii inedite ce îl înfățișează pe artist împreună cu familia, prietenii și colaboratorii săi.

Prima parte a lucrării – *Trepte împotriva uitării* – este structurată în 11 capitole ce urmăresc traseul biografico-artistic parcurs de Marin Gherasim. Primele trei capitole – *Vatra formării 1937–1955*, *Student la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1956–1962* și *Începutul 1962–1969* – descriu, într-un demers eminamente biografic, copilăria, adolescența și tinerețea pictorului. Născut în Bucovina, la Rădăuți, într-o familie de preoți ortodocși și cărturari (p. 11), Marin Gherasim este marcat de sentimentul religios transmis de tatăl său, preotul Oreste Gherasim (1908–1971), și de simbolistica și formele artei sacre ortodoxe, cu care se familiarizează încă din copilărie, când își petrece vacanțele de vară vizitând mănăstirile din Bucovina (pp. 13–17). Urmează cursurile Liceului „Eudoxiu Hurmuzachi” din Rădăuți și ale Liceului de Artă din Iași, anii adolescenței fiind unii de acumulare, în care, pe lângă artele plastice, Marin Gherasim este atras de literatură și de muzică, studiind pianul și vioara. Este preocupat de istoria artei și de filosofie; îi citește pe Orest Tafrali, George Oprescu și Petru Comarnescu și, timp de un an, studiază desenul și pictura cu Rudolf Schweitzer–Cumpăna (pp. 21–22, p. 41). Având un „dosar prost”, pentru că era fiu de preot, Marin Gherasim a fost respins de trei ori la concursul de admitere în Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din

¹ Literatura secundară fundamentală privitoare la viața și arta lui Marin Gherasim este una de scurtă întindere, cuprinzând doar câteva titluri, printre care Mihai Ispir, *Marin Gherasim*, București, Editura Meridiane, 1989; Maria Muscalu Albani (coord.), *Marin Gherasim*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2007; Eduard Andrei, *Fața nevăzută a pictorului: Marin Gherasim, cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, coord. Adrian-Silvan Ionescu, eds. Ioana Apostol, Virginia Barbu, București, Editura Academiei Române, pp. 269–290.

² Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003 (ediția a II-a revizuită, 2006); Id., *Geometria magmei – jurnal de pictor*, Pitești, Editura Paralela 45, 2012.

³ În afară de lucrările provenite din colecția familiei artistului, sunt reproduse opere din colecții publice bucureștene precum cele ale Muzeului Național de Artă al României, Muzeului Național de Artă Contemporană al României, Muzeului de Artă Recentă, Pinacotecii Fundației Anastasia; opere din patrimoniul Muzeului de Artă din Bârlad, Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, Muzeului de Arte Vizuale din Galați, Muzeului de Artă al Banatului din Timișoara; opere aparținând Colecției de Artă a Casei Regale a României și Muzeului de Artă din Chișinău.

București, unde, în cele din urmă, este admis în anul 1956, la secția de pictură (p. 38). Studiază cu Octavian Angheluță, cu care are o relație conflictuală, preferând mentoratul lui Catul Bogdan și vizitele acasă la Ion Țuculescu (pp. 44–45). În timpul studenției îl cunoaște pe Paul Gherasim, care îl va influența în primii ani de creație și de care va fi legat prin reperele artistice și culturale comune (p. 46).

Următoarele cinci capitole trec în revistă opera picturală a lui Marin Gherasim, concepută și creată în cicluri tematice, în intervalul 1969–2017: *Proteic*, *Urban I și II*, *Drumul I și II*. Capitolul zece – *Activitatea didactică și de cercetare 1963–2004* – urmărește afilierea sa instituțională, în calitate de cadru didactic la Institutul Pedagogic și Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”/ Academia de Arte (actuala Universitate Națională de Arte din București), unde a predat studenților în intervalele 1963–1983 și 1990–2004, și de cercetător științific la Institutul de Istoria Artei din București între 1983 și 1990. Ultimul capitol al primei părți – *Eseist și publicist: cronici de expoziție, portrete și evocări 1964–2010* – expune aspecte legate de contribuțiile lui Marin Gherasim în calitate de critic și teoretician al artei.

A doua parte a lucrării se constituie într-un catalog selectiv al lucrărilor lui Marin Gherasim (pp. 240–403), ordonate cronologic și în funcție de stil și teme – de la figurativul anilor de debut, la conceptualismul abstract și simbolic dezvoltat de artist începând cu anii 1970. Căutările, experimentele, transformările, soluțiile plastice, direcțiile tematice și conceptuale din opera lui Marin Gherasim sunt ilustrate elocvent de selecția lui Alexandru Davidian. Începuturile carierei pictorului sunt marcate, în intervalul 1962–1969, de figurativ și de o cromatică expresionistă care lasă să se întrevadă, în jurul anilor 1968–1969, turnura spre formele abstracte de expresie (*Icar*, 1968, p. 242) și orientarea către compozițiile „asamblate” din două sau mai multe părți: diptice, triptice, polipticuri (*Neliniște în cosmos*, 1969, p. 251). Din prima etapă de creație atrage atenția lucrarea *Timp oprit pentru Pârvan*, 1968 (Fig. 1), care, deși este o lucrare cu elemente figurative realiste, atipică pentru opera lui Marin Gherasim, se încadrează coerent în ansamblul creației sale, prin tematica ce face referire la trecut și moșteniri culturale și spirituale, și prin compoziția în registre.



Fig. 1. Marin Gherasim, *Timp oprit pentru Pârvan*, ulei pe pânză, 1968, Muzeul de Artă din Pitești (sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 63, p. 236).

Ciclul *Proteic* (1969–1971) marchează desprinderea de figurativ, printr-o serie de lucrări care recuperează modernismul picturii americane și franceze postbelice, în care se întrevăd experimente ale Lirismului Abstract și ale Tachisme-ului (*Proteic II*, triptic, 1969 și *Proteic III – Focul*, 1970, p. 256) și prin preocuparea față de gestualism și expresivitatea culorii (*Proteic VI – Noaptea*, 1970, p. 257). Ciclul *Urban I* (1971–1973) îmbină sensibilitatea nonfigurativă a anilor anteriori cu elemente constructiviste și funcționaliste, într-un proiect modernist plurivalent, cu straturi de semnificații și abordări stilistice variate: compoziții de mari dimensiuni, desfășurate vertical sau orizontal, în sistem de diptic, triptic sau în serii de benzi, îmbinând abstracțiunea și pata de culoare cu motive și elemente preluate din desenul tehnic și topografic (*Urban*, 1972, p. 275, Fig. 2; *Urban, 4 ipostaze*, 1972, p. 279; *Megalopolis I, II, III*, triptic, 1972, Fig. 3). Deși, aparent, marchează o ruptură față de stilurile și temele picturilor anterioare, ciclul *Urban II* (1973–1975) nu este decât o clarificare a direcțiilor formale, tematice, estetice și filosofice ce vor fi dezvoltate mai departe de Marin Gherasim. Este vorba, în fapt, de o etapă de tranziție în creația pictorului, ce păstrează dimensiunea monumentală și grafismul, dar adoptă o cromatică organică, în nuanțe de brun, ocră și roșu – care va deveni una din mărcile lucrărilor viitoare din ciclurile *Drumul I* și *II* – îmbrățișând, într-un demers artistic conceptual, un simbolism abstract și spiritualizat (*Urban – Două ipostaze*, 1972, p. 285, *Agora*, 1974, p. 286).



Fig. 2. Marin Gherasim, *Urban*, tehnică mixtă pe pânză, 1972, colecția artistului
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 275).

Drumul I (1973–1990) reprezintă transpunerea plastică a orientării teoretice definitorii pentru opera de maturitate a lui Marin Gherasim, și anume sinteza conceptuală între forma modernistă de expresie și tematici referitoare la tradiție și spiritualitate (p. 136), prin apelul la simbolistica artei bizantine (p. 105) și prin însușirea limbajului geometric abstract al icoanei (p. 108). Lucrările păstrează monumentalitatea și cromatică organică a celor din ciclul *Urban II*, fiind caracterizate de compoziții riguroase. Însă, din punct de vedere tematic, se desprind de subiectele abordate anterior, propunând o viziune arhitectonică, esențializată până la abstracție, asupra spiritualității ortodoxe și a ancestralului. Noile direcții tematice sunt explicitate atât prin formele epurate – reprezentând elemente de arhitectură sacră și vernaculară sau obiecte cu încărcătură simbolic-religioasă –, cât și prin titlurile seriale, o marcă a creației lui Marin Gherasim: *Poarta*, *Prag*, *Receptacol (Potir)*, *Masă*,

Vatră, Cetate (Fig. 4), Temelie, Trepte, Absida, Cupolă, Synthronon, Tron, Scaun voievodal, Fântâna jertfelor, Cartea, Drumul, Scutul.



Fig. 3. Marin Gherasim, *Megalopolis I, II, III*, triptic, tehnică mixtă pe pânză, 1972, MNAR
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 281).



Fig. 4. Marin Gherasim, *Cetate-fagure*, tehnică mixtă pe pânză, 1982, MNAC
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 311).

Ciclul *Drumul II* (1990–2017) este format din lucrările realizate în epoca postcomunistă. Tematic, formal și conceptual, lucrările sunt o continuare firească a celor precedente, cu serii precum *Prispă*, *Roata*, *Memoria absidei*, *Reconstruirea absidei*, *Martyrion*, *Cenotaf*, *Fântână*, *Fereastră*, *Piatra unghiulară (Boltă)*, *Turnul de veghe*, *Înălțarea turnului*, *Cămașă*, *Arheikon – Armură*, *Kairos*, *Scara*, *Testament*. Totodată, Marin Gherasim experimentează cu procedeul colajului în lucrări precum *Memoria absidei Yo lo vi (Eu am văzut)*, 2004 (p. 363) sau *Poartă*, 2009 (p. 358) și cu practica intervențiilor *site-specific* din cadrul seriei *Ritual pentru setea pământului* (Muzeul Satului din București, 2000, pp. 178–179, Fig. 5). Artistul continuă să exploreze relația plastică și conceptuală dintre imagine și text/cuvânt/nume. Motivul textului face apel în primul rând la practica pomelnicilor bisericești, unificând tematica spiritualității ortodoxe cu cea a ancestralului, în lucrări cu semnificații autobiografice – numele celor pomeniți fiind membri ai familiei pictorului – în reificarea plastică a sintagmei „Te pictezi pe tine” (*Cămașă*, 2009, p. 355; *Inscripții pe vatră – Absidă*, 2010–2011, p. 359–360, Fig. 6).



Fig. 5. Marin Gherasim, *Emblema Ziditorului, pământ ars*, seria *Ritual pentru setea pământului*, 2000, Muzeul Satului din București (sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 178).

A treia parte a lucrării, adică *Tabelul biografic*, enumeră cele mai importante momente din viața pictorului Marin Gherasim, incluzând și expozițiile personale și de grup postume. *Bibliografia selectivă* constituie a patra și ultima parte a albumului, fiind un bun instrument de lucru care aduce la un loc sursele primare ale acestei cercetări monografice: publicistica Marin Gherasim – cărțile de autor, cronicile de expoziție, eseurile și articolele științifice, interviurile din presa scrisă și audio-vizual acordate de artist – și cataloagele de expoziții personale și de grup. Literatura secundară este prezentată sistematic, începând cu volumele dedicate pictorului, continuând cu cronicile de artă și eseistica ce reflectă receptarea critică a operei artistului în epocă și încheind cu lucrări generale și cataloage muzeale menite să documenteze contextul istoric, politic și ideologic în care s-a dezvoltat artistul.

Albumul monografic dedicat pictorului Marin Gherasim expune rezultatele unei cercetări biografice, bazate pe surse memorialistice și pe istoriografia epocii comuniste în România. Creația artistică este pusă în relație cu traseul biografic și este sistematizată și explicată în funcție de condiționările politice, ideologice și culturale specifice perioadei postbelice. Bogatul material iconografic – reproducerile operelor lui Marin Gherasim, ilustrația fotografică și facsimilele documentelor din arhiva artistului conferă lucrării un caracter inedit, oferind o imagine cuprinzătoare asupra unui important reprezentant al artei contemporane românești, care până acum a fost insuficient studiat.

Dincolo de aprecierile cuvenite contribuției aduse de Alexandru Davidian biografiei lui Marin Gherasim și istoriografiei artei contemporane românești, se impun câteva observații privitoare la prima parte a volumului. Lucrând cu metodele istoriei clasice, acordând o atenție deosebită contextualizării, abordare uneori absentă în studiile de artă românească, autorul zugrăvește o frescă a vieții pictorului Marin Gherasim în care existența și opera sa sunt raportate la condițiile politice și ideologice specifice epocilor traversate. Din păcate, demersul, deși unul salutar și educativ, nu se concretizează într-o analiză critică din care cititorul să afle, de pildă, care

au fost strategiile artistului pentru a supraviețui și a se adapta vremurilor pe care le-a traversat, precum și modul în care, voit sau involuntar, acestea l-au modelat și format. Înfățișată ca fiind într-o polemică permanentă cu puterea, întreaga operă a lui Marin Gherasim pare a fi, în narațiunea elaborată de Alexandru Davidian, o descărcare a traumei, personale și colective, provocate de schimbarea regimului politic și instaurarea comunismului totalitar în România. Punând arta într-o relație de condiționare în raport cu realitățile politice și ideologice, autorul riscă unele suprainterpretări. Spre exemplu, prezentând lucrarea *Familia pescarului* (1965, Fig. 7), Alexandru Davidian scrie că „pictorul reușește să iconizeze, în manieră proprie, schimbările de stare, speranțe și sentimente, petrecute imediat după 1944, atât la sat, cât și la oraș. Iconizare prin care pictorul oferă un model de înfruntare demnă a acestor schimbări, printr-o subtilă trimitere la comuniunea familială” (p. 61). Autorul nu specifică, însă, ce elemente ale lucrării au determinat o astfel de citire sau dacă aceasta este, mai degrabă, o viziune izvorâtă din alte surse, cum ar fi interviuri sau mărturii directe ale artistului.

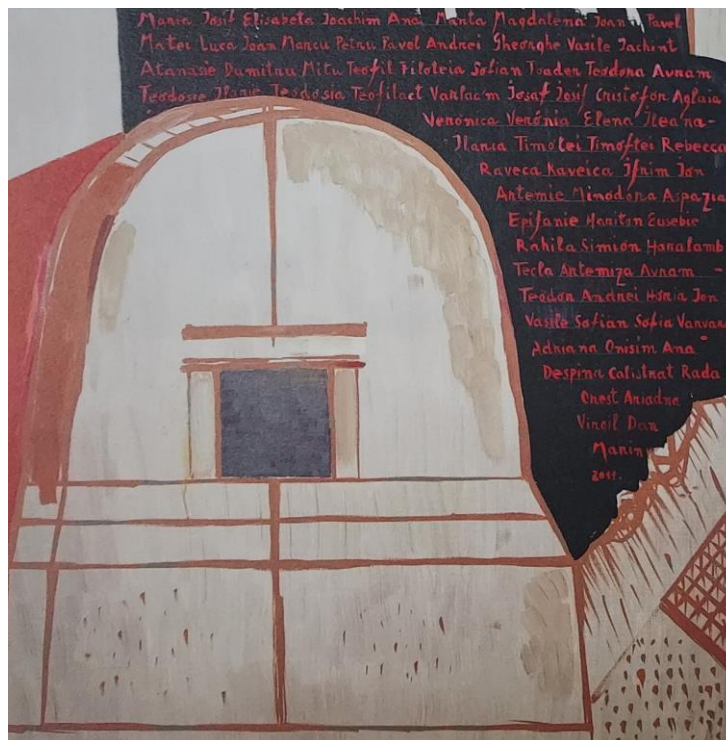


Fig. 6. Marin Gherasim, *Inscripții pe vatră – Absidă*, ulei pe pânză, 2010, colecția artistului
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 360).

În cadrul capitolului *Student la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1956–1962*, autorul alocă un spațiu generos schițării unei scurte istorii a totalitarismului românesc postbelic. Sunt amintite personalitățile care l-au influențat pe Marin Gherasim pe plan artistic și intelectual – Petru Comarnescu, Catul Bogdan, Theodor Pallady, Ion Țuculescu, Paul Gherasim, Sorin Dumitrescu – însă figurile scenei artistice locale ocupă un loc secundar, Davidian privilegiindu-i pe deținuții politici și pe reprezentanții disidenței, distribuiți într-un adevărat panteon al rezistenței anticomuniste, care însă nu este niciodată pus în relație cu subiectul lucrării, adică cu viața și opera lui Marin Gherasim. Abordarea este lipsită de nuanțe, în special în subcapitolele *Trepte dintr-un dezastru: de la „Nihil sine Deo” la „Proletari din toate țările, uniți-vă și Procesele politice: Lotul „Rugul Aprins” și Lotul „Noica-Pillat”* (pp. 27–38), în care autorul ilustrează amploarea proiectului comunist de demantelare a societății. Discursul, nepotrivit pentru un text cu caracter istoriografic, opus dictonului *Sine ira et studio*, este univoc, tonul acuzator, stilul emfatic, evenimentele fiind descrise în tușe groase, cu expresii precum „ură demolatoare”, „ateism comunist”, „dezastru”, „tratament exterminator”, „luptă directă cu Dumnezeu”, „batjocorire”. Lunga înșiruire de evenimente și zecile, chiar sutele, de nume de disidenți, marginalizați și deținuți politici nu oferă date sau perspective noi cititorilor deja familiarizați cu istoria românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, iar pe cei novici îi debusolează din cauza avalanșei de informații, necorelate cu biografia lui Marin Gherasim. Astfel, contextualizarea – transformată, de fapt, într-o sinteză istorică – este decuplată de subiectul monografiei. Este posibil ca o cauză a acestei digresiuni tematice și stilistice să fie documentarea capitolului cu ajutorul volumului lui Mihai Pelin,

*Deceniul prăbușirilor*⁴, lucrare ce nu poate fi considerată o sursă bibliografică validă, deoarece abundă în informații incerte și nu beneficiază de trimiteri științifice la filele sau paginile din dosarele de arhivă și cărțile consultate –, reclamând, prin urmare, circumspecție maximă, și nu preluare necritică, atunci când este folosită de cercetători ca sursă secundară.



Fig. 7. Marin Gherasim, *Familia pescarului*, ulei pe pânză, 1965 (sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 61, p. 236).

Tot în cadrul acestui capitol este alarmantă includerea, pe alocuri apologetică, a unor figuri asociate cu extrema dreaptă interbelică, prezentate sub eticheta de victime ale regimului comunist, într-un raționament care pare să spună că extremismul de dreapta este scuzaabil dacă făptașii au fost victimizați de comuniști. Spre exemplu, alături de intelectuali, politicieni, oameni de cultură și artiști marginalizați, condamnați în procese politice sau uciși în detenție – de la Iuliu Maniu, Corneliu Coposu, la prelați greco-catolici, catolici și ortodocși, la Constantin Noica și Dinu Pillat și până la Lena Constante și George Tomaziu – apar și numele pictorului Sever Burada, comandant al lagărului de concentrare Vapniarka⁵ și ale filosofilor și sociologilor Ernest Bernea, ideolog legionar în anii 1930⁶, și Mircea Vulcănescu, membru în guvernul Ion Antonescu și părtaș la implementarea politicilor rasiale de românizare și de depedare a averilor și bunurilor evreilor, romilor și neoprotestanților⁷.

⁴ Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști*, București, 2005.

⁵ Sever Burada (1896–1968) apare în textul de față ca „făcând ani grei de detenție” din cauza „legăturilor legionare” (p. 33). Însă Sever Burada nu poate fi considerat o victimă a unei înscenări judiciare comuniste, el fiind judecat ca unul dintre comandanții lagărului de concentrare de la Vapniarka (Transnistria, astăzi Ucraina), aflat în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial sub administrare românească, unde au fost deportați evrei români⁵. A se vedea IICMER, *Fișe Matricole Penale Deținuți Politici*, d. Sever Buradescu (Burada), <<https://www.iicmer.ro/fise-matricole-nou>> accesat în 9 septembrie 2022 și Olga Ștefan, *Vapniarka: Personal Memory from the Camp of Death*, în *Memories of Terror. Essays on Recent Histories*, ed. Mihaela Gligor, 2021, pp. 223–259.

⁶ Marin Gherasim l-a cunoscut pe filosoful, sociologul și etnologul Ernest Bernea (1905–1990), prin intermediul fiului său, Horia Bernea. Potrivit lui Alexandru Davidian, Ernest Bernea a fost un „om providențial” în viața artistului și un interlocutor frecvent în discuții pe teme de spiritualitate românească și tradiție, influențându-l în formularea conceptelor pe care pictorul le va transpune plastic. Davidian subliniază importanța conceptului de *rânduială* (p. 106), însă nu menționează și faptul că în anii 1930, acesta a dat numele cercului și revistei *Rânduiala*, constituite de grupul de sociologi asociați cu Mișcarea Legionară, ruși din Institutul Social Român (Școala Sociologică de la București a lui Dimitrie Gusti), în cadrul cărora a activat și Ernest Bernea, alături de Ion I. Ioniță, Dumitru C. Amzăr, Ion Samariteanu. Ernest Bernea a fost autorul unor texte de popularizare a culturii legionare precum *Cartea Căpitanilor*, București, 1940 și *Stil legionar*, București, 1940. A se vedea *Rânduiala. Cercul și revista Rânduiala*, în *Dicționar de sociologie rurală*, coord.: Ilie Bădescu, Ozana Cucu-Oancea, București, 2011, pp. 445–447; Roland Clark, *Sfântă tinerețe legionară: activismul fascist în România interbelică*, Iași, 2015, pp. 144–145 și Irina Nastasă-Matei, *Ernest Bernea and the Legionary Movement*, în *Holocaust. Studii și cercetări*, vol. XII, no. 1(13), 2020, pp. 155–179.

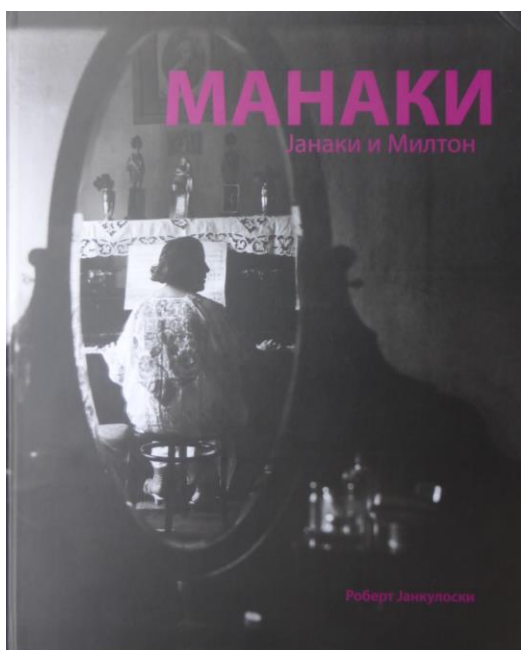
⁷ Filosoful și sociologul Mircea Vulcănescu (1904–1952) a fost omagiat de Marin Gherasim prin lucrarea *Arheikon* – cămașa jertfei – care făcea trimitere la episoadele dramatice ale detenției și morții lui Vulcănescu în penitenciarul de la Aiud (pp. 174–175). În textul monografiei, Alexandru Davidian nu face referire la cauza detenției lui Mircea Vulcănescu, care a fost condamnat în procesul

O lacună în demersul biografic întreprins de autor este lipsa referirilor la viața de familie a lui Marin Gherasim, la calitatea sa de soț și tată, și la modul în care aceasta s-a reflectat în cariera și creația artistică. Amelia Diamandescu, soția pictorului, la rândul ei artistă și profesoară, este menționată abia la pagina 209 și într-o notă explicativă de la pagina 213, fiind rapid expeditată în text cu clișeul patriarhal al *parteneriei discrete și devotate*. Absența este notabilă, contrastând cu spațiul generos dedicat, la începutul monografiei, părinților pictorului, Oreste și Ariadna Gherasim, și unchiului său, filosoful, poetul și eminescologul Vasile Gherasim (pp. 11–16).

Plecând de la aserțiunea că nu poate exista un autor cu adevărat nepărtinitor și acceptând că, în consecință, nu pot fi scrise nici opere istoriografice obiective, păstrând însă rezervele față de modul în care a fost elaborat capitolul al doilea din cadrul primei părți, credem că lucrarea lui Alexandru Davidian este una de referință, atât ca monografie a pictorului Marin Gherasim, cât și ca o parte componentă a unei istorii generale a artei contemporane românești.

Ioana Apostol

Роберт Јанкулоски/ ROBERT JANKULOSKI, *Манаки, приазна во слики / Manaki, une histoire en images / A Story in Pictures*, Macedonian Centre for Photography, Skopje, 2017, 178 p. + il.



Despre frații Manakia, s-a scris destul de mult în ultimele trei decenii. Pare că ar fi fost abia recent descoperiți, deși opera lor perenă s-a aflat în arhivele țărilor balcanice de multă vreme, de atunci când ei au hărăzit-o acelor instituții de teaurizare a valorilor trecutului. În 2001, Ioana Popescu a dat la iveală, în suplimentul revistei *Martor* a Muzeului Țăranului Român, albumul *Privește! Frații Manakia*, valorificând patrimoniul aceluia muzeu specializat în etnografie și artă populară, reflectat și în conținutul acelor pagini. Colecția fusese achiziționată pentru muzeu de Alexandru Tzigara-Samurcaș, după Expoziția Generală a României din 1906, când cei doi își expuseseră acolo suita de imagini din mediul rural macedo-român. Peste opt ani, Marian Țuțui a publicat volumul *Frații Manakia și imaginea Balcanilor* (Ed. Noi Media Print, București, 2009) unde a insistat pe contribuția celor doi artiști la dezvoltarea cinematografeiei balcanice, acesta fiind un subiect drag autorului, ca și domeniul în care s-a specializat. Cu mai mult de un deceniu înainte, Christos K. Christodoulou, gazetar, autor de monografii cu subiecte cinematografice și om de televiziune greacă, a semnat lucrarea *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of the Balkanic*

Cinema (Thessaloniki, 1997) urmărind, așa cum reiese și din titlu, activitatea de cineaști a celor doi frați.

În recentul volum trilingv, macedoneanul Robert Jankuloski se avântă să investigheze opera fotografică a celor doi artiști bazându-și cercetarea pe bogata iconografie existentă în Arhiva Națională a Macedoniei din Bitolia, dar și în cele grecești, bulgărești și românești. Așa cum mărturisește în prefață, volumul de față este rodul a 15 ani de studiu.

Arhiva Macedoneană pare a fi cea mai bogată în ceea ce privește moștenirea Manakia: 18.513 negative (din care 7.115 clișee pe sticlă) și 10.952 pozitive, pe lângă multe documente scrise. Această comoară iconografică se păstrează în 23 de cutii, iar Milton Manakia a fișat personal acest vast material, în 1961. În acel loc, se păstrează și aparatura folosită, atât cea pentru fotografie, cât și camera de filmat, Bioscope 300.

Față de lucrările mai sus amintite, în care este enunțat, încă de la început, obiectivul major al cercetării, în volumul de față, acest lucru nu se întâmplă și autorul dă totală libertate cititorului de a descoperi singur

colectiv al demnitarilor guvernului Antonescu, din care a făcut parte între 1941–1944, ca subsecretar de stat în Ministerul Finanțelor. Mircea Vulcănescu este evocat doar prin prisma omagiului pe care i l-a adus Marin Gherasim, autorul monografiei eludând o importantă parte a biografiei filosofului, personalitate complexă ce trebuie privită atât prin prisma tragicului său destin postbelic, dar și a contribuțiilor teoretice și politice din epoca interbelică. A se vedea Vladimir Solonari, *Purificarea națiunii: dislocări forțate de populație și epurări etnice în România lui Ion Antonescu: 1940–1944*, Iași, Editura Polirom, 2015 și Alin Constantin, *Debates Concerning the Postwar War-Crimes Trials in Present-Day Romania*, în *Holocaust. Studii și cercetări*, vol. XI, no. 1(12), 2019, pp. 149–173.

plurivalența celor doi frați. Pentru că Jankuloski urmărește toate traiectele carierei celor doi talentați și pasionați mânători ai obiectivului, fie el fotografic, fie de filmat. Încă de la început, el emite truismul că Manakia sunt revendicați, pe bună dreptate, de 7 țări în care și pentru care au lucrat, de bunăvoie sau siliți de împrejurări: Grecia, Albania, Serbia, Bulgaria, România, Macedonia și Turcia. Împrejurarea neplăcută care l-a făcut pe Yanaki să lucreze în Bulgaria a fost internarea sa la Plovdiv, din 1916 până în 1919, sub acuzația de spionaj și deținere de arme, în timpul Marelui Război. Dar, prin specializare, s-a dovedit util orașului și autorităților locale așa că a fost lăsat să deschidă un atelier fotografic. O foarte interesantă imagine a fost immortalizată în curtea închisorii din Bitolia, unde Yanaki a fost vizitat de fratele său mai tânăr, Milton. Și-au luat un autoportret, discutând de-o parte și de alta a grădiilor și făcând schimb de țigarete – un document zguduitor al vremurilor tulburi prin care treceau! Din perioada bulgărească, s-au păstrat 103 clișee pe sticlă.

În privința biografiei celor doi artiști ai camerei, Yanaki și Milton, nu sunt aduse contribuții majore, traseul vieții și carierei lor fiind îndeobște cunoscut. Marea contribuție a autorului o constituie selecția imaginilor care vădese marea deschidere pe care o aveau cei doi spre varii subiecte, nu doar fotografie etnografică, excesiv evidențiată în majoritatea anterioarelor lucrări. Astfel, descoperim niște foarte talentați și inspirați portretiști de studio. Nu este vorba, și în cuplurile ori figurile singulare, ori în grupurile mai mari de păstori ce se voiau immortalizați în portul lor de sărbătoare, regulile portretului de studio erau respectate cu strictețe (chiar dacă imaginea era luată în exterior), dar detaliile fastuoaselor costume omorau, de obicei, personalitatea și psihologia modelului care, prin staticismul, înghețarea sa plină de demnitate, devenea un exponat de muzeu etnografic. Or, un fotograf priceput știe să confere calități artistice modelului, oricât de banal și de neinspirat ar fi acesta în a poza. Iar aceasta se dovedește în multe dintre imaginile din volum: fie figurile aparent stereotipe, datorită uniformei și a poziției picioarelor încrucișate, ale militarilor francezi din contingentul de la Salonic al generalului Saraille, fie doamna din Bitolia, în toaletă de oraș, cu cei doi fii nevârstnici, fie soția lui Sotir, fie soția văcarului Hristo cu fetița ei, fie soldatul german cu fața acoperită de fileul protector contra țăntărilor, specific uniformei pentru ținuturile tropicale. De neuitat este alura militărească a dramaturgului Branislav Nušić – autorul hazliilor piese *Doamna ministru* și *Doctor în filosofie* – care îndeplinea funcția de șef al poliției în Bitolia și purta o uniformă elegantă. Fotografiiile actorilor de varieteu sunt spectaculoase, atât prin fizionomiile modelelor, cât și prin gestică – cuplul de dansatori într-o îndrăzneată mișcare de tango argentinian sau cei doi cântăreți de cabaret, cam trecuți și cabotini, în ținutele lor strălucitoare, de scenă, sau hipnotistul Marković cu mediul său în levitație, admirat de însuși Milton. Fotografia de sport – subiect de pionierat pentru începutul secolului XX – este o altă latură interesantă a activității lor: echipa de fotbal din Bitolia, soldații francezi jucând pétanque, giganticul joc de șah cu piese umane inițiat de un profesor de gimnastică în curtea cazărmei din Bitolia.

Neașteptate și insolite sunt două naturi statice, una publicitară, probabil pentru o cofetărie, compusă din sticle de lichior, vermut, coniac și cutii de ciocolată fină sau fructe confiate; alta cu un caracter autobiografic, evocator pentru o viață de peregrin unde, pe un cufăr de voiaj din nuielă se află două perechi de ghete, una de damă, cealaltă de bărbat, și două portrete fotografice în format cabinet. Natura statică nu mai era un subiect la modă pentru fotografi de aproape un secol, ea fiind abordată în perioada de pionierat a genului, din nevoia de a experimenta capacitatea camerelor și a obiectivelor primitive ce le foloseau pentru imobilismul lor ce permitea o expunere îndelungată.

Dar specialitatea lor erau portretele de grupuri mari, luate plonjant, cu aparatul așezat pe o înălțime sau la etajul unei clădiri. Imaginea documentară și de reportaj erau o constantă în activitatea fraților Manakia: vizita ultimului sultan, aceea a viitorului rege Alexandru al Serbiei sau a generalului Franchet d'Espèry la Bitolia, trasarea graniței serbo-greacești, etc.

Cu toate aceste imagini luate din trepidanta viață contemporană, le mai rămânea timp să facă și fotografie de artă, așa cum este compoziția, foarte originală, cu o doamnă care cântă la pian, văzută într-o oglindă – tot un fel de natură statică pentru că focalizarea este pe imaginea din cadrul oglinzii, dar se vede că aceasta aparține unei toalete pe care se află flacoane de parfum și sulimanuri. Această imagine pregnantă a fost aleasă pentru coperta volumului. Reflectarea în oglindă îl preocupa pe Yanaki, care și-a făcut un autoportret în sărăcicioasa lui cameră, accentul fiind pus pe profilul său, bine luminat, ce este dublat prin oglindire. O altă oglindă, care mărește eclajul odăii, apare în spatele a două tinere întinse, comod, pe o canapea.

Umorul este uneori imanent, alteori este manifest, căutat cu insistență de fotograf. Așa este nudul unui tânăr ce pozează cu o expresie vajnică și pumnul ridicat, dar...cu ciorapi în picioare. Sau soldații aduși la un cabinet medical pentru a fi vaccinați sau pansați, unul cu izmenele în vine și cu infirmierul pregătit să-i pună un bandaj pe fesă. Apoi, scena propagandistică, regizată, cu doi soldați bulgari cu baionetele îndreptate către un soldat sârb căzut și neînarmat ce-i privește neîncrezător, schițând un vag gest de apărare, pentru că știa că totul era doar o simulare în fața obiectivului. Nu este vorba că nici agresorii nu au gesturi prea convingătoare

și nici expresiile crunte ce s-ar fi cuvenit într-un asemenea moment de maximă cruzime, ei având chipurile senine, neimplicate emoțional. Fotografia a fost luată în exterior și, pentru a avea un fond neutru, fotograful a ținut o pătură de culoare întunecată pe un calcan. Dar aceasta nu era suficient de mare așa că un colț al ei nu poate ascunde o fereastră cu gratii și plasă de sârmă a unei locuințe modeste – fapt ce accentuează ridicolul și falsitatea înscenării. De altfel, pătura era fundalul constant folosit de fotograful călător prin îndepărtatele comunități păstorești atunci când era solicitat să portretizeze pe săteni.

Un grup de patru bucătari par deosebit de amuzați, fiind poate deja abțiguiți, căci pozează așezați pe podea, lângă scaune, cu pahare pline în mâini. Paharul și sticla destupată apar într-un portret de grup în care s-au reprezentat cei doi maeștri fotografi împreună cu doi meșteri zugravi, care le întindeau tapetul pe pereții atelierului, cinstindu-se după finisarea lucrării. Yanaki mimează importanța și solemnitatea momentului cu butelia în mână și paharul ridicat.

Yanaki și Milton aveau conștiința valorii lor și a muncii ce o depuneau pentru un viitor îndepărtat. De aceea erau foarte atenți cu propria lor posteritate și, de câte ori aveau ocazia, se autoportretizau spre a-și atesta prezența la diverse evenimente importante ori a se reprezenta în timpul lucrului, în spatele aparatului de filmat fixat pe trepied sau al celui de fotografiat.

Cartea lui Robert Jankuloski reprezintă o prețioasă îmbogățire a bibliografiei fraților Manakia, iar marea ei valoare constă în selecția de imagini necunoscute – reproduse impecabil – care conturează în mod salutar traiectele creației acestor originali fotografi balcanici, a căror moștenire este atât de importantă pentru istoria și civilizația din sud-estul Europei.

Adrian-Silvan Ionescu

Christian Fuhrmeister, Lia Lindner (Hg.), *Transformationen der Moderne um 1900. Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München*, Dietmar Klinger Verlag, Passau, 2022. 312 p. + il.

Arta Europei de Est suscită mult interes, deși, pentru istoricii occidentali, sursele documentare și parte din producția artistică rămân încă mai puțin cunoscute. Studiile volumului *Transformationen der Moderne um 1900*, prezentate inițial în cadrul unei conferințe în anul 2008, când Academia din München celebra 200 de ani de la înființare, circumscriu un perimetru cultural ale cărui componente sunt unite prin raporturile comune cu mediul münchenez, precum și prin efectele directe asupra dezvoltării vieții și practicii artistice din țările respective. În studiul care examinează situația artiștilor din Europa Centrală, de Est și de Sud-Est, care studiază la München, Lia Lindner subliniază că cercetarea s-a concentrat asupra modului în care principiile și viziunea școlii müncheneze se insinuează în peisajul artistic al diferitelor țări, în ciuda diferențelor culturale, istorice sau confesionale.

În ansamblul volumului, cea mai consistentă parte este dedicată artei maghiare, fapt explicabil și prin aceea că Münchenul era în secolul al XIX prima opțiune a artiștilor maghiari care decideau să studieze în străinătate. Studiul Annei Szinyei Merse urmărește evoluția pionierilor maghiari pe scena artistică müncheneză; Zsuzsanna Bako dedică un interesant text picturii de istorie din perioada 1855–1875; Anamaria Szöke analizează felul în care Bertalan Székely readuce în actualitate tradiția academică; Laszlo Beke investighează rolul Münchenului în construcția modernismului maghiar. Legat de relația Coloniei de la Baia Mare cu Münchenul, Andras Zwickl aduce în prim-plan textele criticului de artă Karoly Lyka (1869–1965). Acuzând un anume impas metodologic, Ernő Marosi deschide problema influențelor, considerând că episodul münchenez al artei maghiare, chiar și la apogeul relațiilor reciproce, nu poate fi în niciun caz caracteristica unei perioade istorice în sensul unei epoci definite de un stil particular, argumentând că în domeniul artelor vizuale spațiul maghiar a preluat sugestii importante și din alte centre, precum Viena, Berlin și Karlsruhe. Două contribuții importante au în centru chestiuni ce țin de evoluția și caracterul mișcării maghiare de avangardă. Pornind de la studiul operei lui Hans Mattis Teutsch, Monika Wucher discută relația centru–periferie în contextul avangardei, iar Lia Lindner lansează o temă de dezbatere privitoare la existența unei structuri specifice a viziunii în pictura maghiară.

În ceea ce privește arta românească, Ioana Vlasiu readuce în discuție tema experienței müncheneze a artiștilor care au studiat acolo și efectele concrete ale acestor contacte formative. Studiul istoricului Roland Prügel se completează cu cel al Ioanei Vlasiu, în sensul în care autorul urmărește procesul construcției instituționale în Moldova prin intermediul lui Gheorghe Panaiteanu Bardasare, ca formă de transfer cultural,

semalând totodată familiaritatea unor importanți artiști români cu mediul münchenez, artiști ale căror creații revendică apartenența la modernitate.

Denitza Kisseler evidențiază rolul Münchenului în dezvoltarea artei bulgare moderne, iar Irina Genova discută aspecte ale construcției instituționale și rolul modelului münchenez.

Textul lui Steven Mansbach denunță instrumentalizarea discursului istoriografiei de artă de după cel de-Al Doilea Război Mondial și pledează pentru o reconsiderare a istoriei modernismului european prin utilizarea unei metodologii mai flexibile și pentru o reinterogare a capitolului său est-european, pierdut din vedere prin dezinteresul istoricilor sau îngropat la presiunea propagandei politice.

Corina Teacă

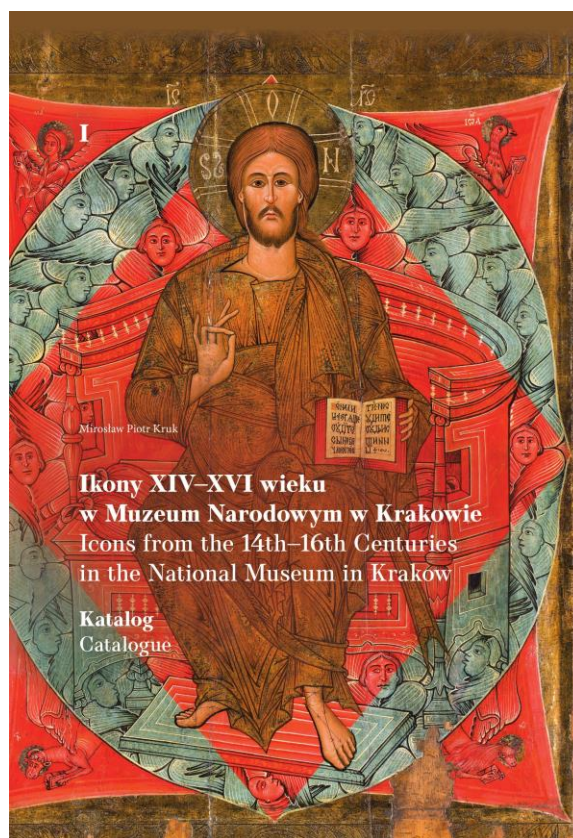
MIROSLAW PIOTR KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie/ Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow*, 3 vol., Muzeum Narodowe w Krakowie/ The National Museum in Krakow, 2019

Monumentalul catalog bilingv (polonă-engleză) în trei volume, semnat de Mirosław Piotr Kruk împreună un colectiv de specialiști și consultanți în istoria de artei, paleografie, restaurare, analiză chimică și fizică, este rezultatul unui proiect de repertoriere și cercetare a icoanelor ortodoxe din secolele XIV–XVI din colecția Muzeului Național din Cracovia (Muzeum Narodowe w Krakowie – MNK), demers coordonat de autor între 2015–2018. Proiectul a presupus examinarea a aproape 60 de icoane, care, cu câteva excepții, se află expuse în sălile de expoziție permanentă ale Galeriei de Artă Ortodoxă din Palatul Ep. Erazm Ciołek din Cracovia, filială a Muzeului Național al orașului.

Repertoriul vine la aproape cincizeci de ani după publicarea catalogului raisonné de icoane din colecția MNK de către curatoarea galeriei de la acea vreme, Janina Kłosinska (J. Kłosinska, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów I*, Kraków, 1973). M. P. Kruk, autorul prezentului catalog, are o experiență de peste douăzeci de ani în cadrul MNK. În 2000, după susținerea tezei doctorale, începe lucrul în Departamentul de Artă Ortodoxă al Muzeului, condus la acea vreme de Bronisława Gumińska și, în paralel, devine membru al Secției de Artă Medievală al Institutului de Istoria Artei al Universității din Gdańsk. Din 2011, conduce Departamentul de Artă Ortodoxă din cadrul MNK.

Icoanele și obiectele devoționale ortodoxe au fost adăugate în fondurile MNK încă de la începuturile sale, în 1879, și astfel colecția este una dintre cele mai vechi de acest fel din Europa Centrală și de Est. Colecția de lucrări asociate cu Biserica Ortodoxă a crescut continuu din anii 1880, însă nu a beneficiat de o expoziție permanentă până în 2007, în ciuda creșterii interesului pentru icoanele medievale din Estul Europei în perioada comunistă, sub impactul cercetării sovietice. Colecția a fost expusă temporar, de-a lungul timpului, în mai multe locații. Ultima mutare a icoanelor și sediului Departamentului de Artă Ortodoxă a avut loc cu ocazia amenajării expoziției permanente, sub numele de Galeria de Artă Ortodoxă a Vechii Republici Polone, în cadrul Palatului Episcop Erazm Ciołek din Cracovia, deschisă la 18 octombrie 2007 (vol. I, p. 24–36).

Cea mai mare parte a icoanelor din prezentul catalog sunt piese de artă provenite din arealul de confesiune ortodoxă acoperind mai ales fosta Rutenie, cu centrele vechi de la Halych, Vladimir, Chełm, Przemyśl și Lviv. Rutenia a fost subiectul unei lungi dispute istoriografice privind identitatea regiunii, acum împărțită între Ucraina, Polonia, Slovacia, Belarus și Rusia (vol. I, p. 18). Înființarea Muzeului de Artă Ucraineană, fondat la inițiativa arhiepiscopului mitropolit greco-catolic Andrei Sheptytsky în 1905 în Lviv,



dorea să stimuleze o preluare a acestui patrimoniu sub identitate ucraineană. Datorită acestei acțiuni, colecția din Lviv este mai bogată și mai valoroasă decât fondurile altor muzee ucrainene, poloneze și slovace, care au achiziționat și ele icoane din regiunea carpatică a fostei Rutenii. Cele mai multe dintre icoanele din colecția MNK provin din bisericile ortodoxe din satele din Rutenia Carpatică și din sudul Poloniei Mici (Pol. Małopolska), cândva aflate în limitele vastei zone a Eparhiei Ortodoxe Przemyśl.

Adoptând o atitudine prudentă față de o artă atât de diversă și în același timp nedocumentată de surse, Janina Kłosinska alegea să facă referire la piesele din colecție prin termenul geografic de „icoană carpatică”, adoptat de un număr mare de savanți din străinătate, dar respins de numeroși experți ucraineni, care considerau picturile din sec. XIV–XVI ca o continuare a artei Rusiei Kievene și ca o parte legitimă a moștenirii artistice ucrainene. În anii '90, M. P. Kruk, autorul prezentului catalog, a propus termenul de „icoană ruteană” (Pol. ikona zachodnioruska) ca sinonim pentru picturile din secolele XV–XVI de pe teritoriul Poloniei de astăzi, Ucrainei, Belarusului și Slovaciei, făcând aluzie la o noțiune filologică care indică o singură familie de limbi vorbite în acest areal, înainte de dezvoltarea limbilor naționale (vol. I, p. 14; M. P. Kruk, „Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku”, în *Sztuka Kresów Wschodnich*, ed. J. K. Ostrowski, vol. 2, Kraków, 1996, p. 40).

În ce măsură arta ortodoxă ruteană din secolul al XV-lea și de la începutul secolului al XVI-lea a avut un caracter local sau mai degrabă dependent de influențele și importurile externe este încă un subiect de dezbatere. Prima problemă și de cea mai mare importanță este gradul de continuitate dintre icoanele rutene și arta Rusiei Kievene. Această legătură se presupune a fi fost recurentă pe teritoriile Ruteniei (vol. I, p. 17). O altă direcție de influență este relația cu Novgorodul, la acea vreme principatul central al Ruteniei de Nord, care se afla la apogeul său spre sfârșitul secolului al XV-lea, cu puțin timp înainte de cucerirea moscovită. Este greu de spus însă în ce măsură popularitatea tipului iconografic al lui Hristos în mandorlă, icoanele Deisis și varianta iconografică a Judecării de Apoi cu vămile păcatelor au fost rezultatul relațiilor de atunci dintre pictorii ruteni și îndepărtatul, dar totuși cunoscutul Mare Novgorod, sau, într-o oarecare măsură, doar o continuare a soluțiilor iconografice folosite încă de demult în cele două centre, Kiev și Novgorod (vol. I, p. 17). Pentru analiza unora dintre influențele rusești, autorul a solicitat consultanța Prof. Aleksandr Preobrazhenski de la Universitatea de Stat din Moscova.

În al treilea rând, influențe sudice pot fi observate în iconografia multor icoane ale Maicii Domnului de tipul Hodigitria înconjurată de profeți, al căror număr considerabil evidențiază practica plasării lor în iconostase ca icoane împărătești, în mod analog obiceiului conservat în Moldova, Țara Românească, Serbia, Bulgaria și Grecia (vol. I, p. 16). Surse istorice din spațiul rutean confirmă colonizări intensive și multidirecționale în secolele XV și XVI. Condițiile favorabile migrației polone în est și ale rutenilor spre vest au fost create de încorporarea cnezatului Galiției–Volhynia, teritoriu sud-vestic al fostului cnezat Rus', de către Cazimir cel Mare la jumătatea secolului al XIV-lea. În afară de migrațiile populațiilor rutene și polone, precum și ale germanilor, evreilor, maghiarilor și ale altor națiuni care activau în orașe, au avut loc și imigrări de populații din sud, numite generic vlahi. Este semnificativ faptul că, în secolul al XVI-lea, sfinții locali Boris și Gleb deveniseră mai puțin prezenți în comparație cu cultul tot mai popular al Sfântului Dimirie sau al Sfintei Parascheva din Târnovo, răspândite printre slavii din sud. Renașterea picturii rutene spre sfârșitul secolului al XV-lea s-a datorat și aflului de oameni din sud, care au adus noi tipuri iconografice (vol. I, p. 18). Eugenia Drakopoulou de la Academia Greacă de Științe din Atena a fost consultată pentru cercetarea icoanelor de influență balcanică ale colecției.

Nu în ultimul rând, o trăsătură a acestor interrelații complexe o reprezintă și elementele occidentale de decor ale multor icoane, ornamentația gotică a fundalului, aureolelor sau ramelor și tehnica lor de execuție. Practicile breslelor de meșteri și pictori catolici, care contau pe sprijinul Statului, Bisericii și burgheziei polone, având centre în Cracovia, exercitau influențe în toată Polonia Mică generând caracteristica locală a detaliilor decorative gotice în icoanele rutene carpatice. Următoarea etapă a influențelor occidentale a constituit-o popularizarea tipăriturilor central-europene din Țările de Jos și țările de limbă germană, al căror impact enorm asupra picturii icoanelor a avut loc nu numai în Rutenia, ci și în toată Europa ortodoxă.

Catalogul este împărțit în trei volume. Primul, numărând 760 p., îi are ca autori pe Mirosław Piotr Kruk (introducere, studii introductive și catalog) și Wanda Stępnia-Minczewska (analiza lingvistică a inscripțiilor) și cuprinde catalogul icoanelor grupate pe teme, cu texte introductive pentru fiecare grupă iconografică și date fundamentale plus analize iconografice și stilistice pentru fiecare piesă în parte. Volumul I nu cuprinde și ilustrațiile pieselor, care sunt grupate toate în volumul III. Ordinea în care sunt prezentate icoanele este rezultatul unui compromis între intenția de a urmări ierarhia iconostaselor și, în același timp, de grupare a icoanelor atât tematic, cât și cronologic. O provocare în plus a constituit-o faptul că, în anumite cazuri, icoane diferite au fost realizate de același atelier, ceea ce constituie o altă interrelație importantă.

Aspectul inovativ al proiectului de cercetare în urma căruia a rezultat prezentul catalog l-au constituit cercetările pieselor prin tehnici de laborator. Descrierea și interpretarea rezultatelor date de analizele tehnologice efectuate asupra pieselor de specialiști implicați sunt cuprinse în al doilea volum (344 p.). În octombrie–decembrie 2015, 50 de icoane selectate pentru examinare au fost analizate în următoarele tehnici: fluorescență ultravioletă (UV), reflectografie în infraroșu (IR), raze X (radiografie) și lumină vizibilă (VIS). Gama UV a revelat tratamentele și repictările ulterioare. Infraroșul a fost folosit pentru a pune în lumină detaliile desenului și posibilele modificări ale compoziției, iar filtrul de raze X – orice intervenție mai profundă, cum ar fi straturile de pictură ascunse sau adăugiri blocate în suportul icoanei (vol. II, 1, Piotr Frączek, Michał Obarzanowski). Analizele suportului de lemn prin metoda dendrocronologică și datarea cu radiocarbon (Carbon-14) în 2016–2017 au oferit importante repere terminus post quem pentru datările controversate ale unor icoane (vol. II, 2, Marek Krapiec, Jan Ptak).

Pentru fiecare dintre cele 50 de icoane s-a obținut identificarea majorității pigmentilor utilizați în pictură (vol. II, 4) și a mineralelor din grundurile de cretă (vol. II, 3). Studiul caracterului geologic al mineralelor și al microfosilelor de microorganisme a oferit informații importante privind vârsta foraminiferelor și originea lor (din nord sau din sud), inclusiv prin comparație cu probele de cretă prelevate de la Chelm, unde depozitele de cretă erau cunoscute și exploatate în Evul Mediu. Astfel, analizele au arătat diferențe între componența icoanelor pictate în Principatul Moscovit sau Novgorod și cel din grupul de icoane din arealul fostei eparhii ortodoxe Przemyśl.

Al treilea volum, de ilustrații (612 pp.), cuprinde fotografiile analitice în diverse game de undă, încheind monumentală lucrare, care va oferi un reper fundamental pentru cercetările viitoare.

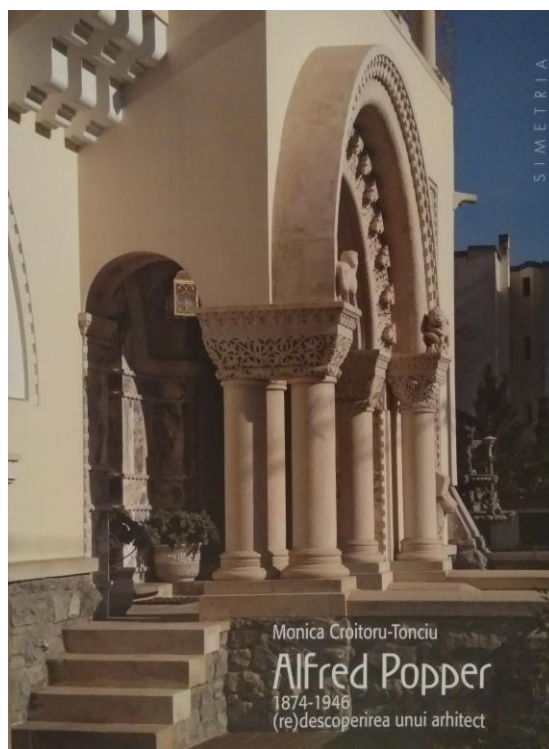
Elisabeta Negrău

MONICA CROITORU-TONCIU, *Alfred Popper, 1874–1946: (re)descoperirea unui arhitect*, Simetria, București, 2022, 223 p. + il.

Puțini specialiști intuiau, până la apariția biografiei dedicate lui Alfred Popper, activitatea amplă a acestui arhitect, expedit succint în lucrările de specialitate. Este meritul Monicăi Croitoru-Tonciu care, printr-o veritabilă muncă de arheolog, a reconstituit minuțios biografia unui profesionist aproape necunoscut.

Autoarea își propune „o recuperare critică a parcursului creativ și profesional” (p. 10) al arhitectului, iar pentru aceasta valorifică de o manieră riguroasă diverse tipuri de surse, între care un rol important l-a avut generosul, dar, în egală măsură, complicatul fond documentar Alfred Popper, aflat în patrimoniul Uniunii Arhitecților din România. Documentarea a fost dublată de cercetarea „in situ” a clădirilor. Lucrarea este structurată cronologic în acord cu intențiile autoarei de cartografiere a activității arhitectului. Primul capitol, o prezentare a principalelor repere biografice, oferă cititorului datele necesare pentru înțelegerea proiectelor realizate de Alfred Popper. Următoarele capitole (II–IV) tratează contribuția arhitectului la diverse programe arhitecturale.

Alfred Popper s-a născut în anul 1874, la Brașov, într-o familie originară din Silezia, stabilită ulterior în București. Urmează studii la Politehnica Regală și Imperială din Viena, fără a fi concretizate cu o diplomă, după cum demonstrează solicitarea mult mai târzie de a fi înscris în Tabloul Corpului Arhitecților și dobândirea legitimației de liberă practică de arhitect recunoscut. În 1942 a fost radiat din Colegiul Arhitecților Români, pierzând dreptul de a profesa, din cauza legilor rasiale ale



regimului antonescian, îndreptate împotriva populației evreiești. Începuturile activității sale profesionale sunt legate tot de un arhitect străin, Ziegfried Kofszinski în atelierul căruia avea să lucreze la clădirea restaurantului Caru' cu bere și la vilele Aron Iacob. Ambele proiecte au în comun vocabularul de factură neogotică, de altfel o „semnătură” a arhitectului Kofszinski. Între 1904–1909 Alfred Popper a activat în cadrul Biroului Regal de arhitectură al Castelului Peleş. Câteva schițe purtând semnătura arhitectului sugerează, de asemenea, o contribuție la decorațiile interioare ale Castelului Pelișor și intervenții punctuale la Palatul Cotroceni.



Fig. 1. *Alfred Popper*, fotografie, cca. 1910. Arhiva de fotografii a Uniunii Arhitecților din România, fond arhitect Alfred Popper.

Parcurgând lucrarea sesizăm două etape în traiectoria profesională a lui Alfred Popper: cea formativă, de început, incluzând studiile, călătoriile cu rol de documentare și ucenicia, în atelierul lui Ziegfried Kofszinski sau în cadrul Biroului Regal de arhitectură. Cea de a doua etapă îl surprinde pe arhitect în deplină capacitate sa creatoare, răspunzând numeroaselor comenzi de locuințe sau de instituții.

Dintre capitole, cel mai consistent este cel dedicat clădirilor cu funcțiune privată (capitolul IV), dar nu din rațiuni ce țin de autoare, ci pentru că programul rezidențial a reprezentat partea cea mai consistentă a activității arhitectului. Locuințele sunt ordonate după criterii stilistice în patru categorii. În prima categorie, corespunzătoare stilului eclectic de factură academistă, se încadrează comenzile de început, reprezentate prin două proiecte de locuințe și un proiect de amenajare interioară, garaj și terasă. Proiectele respective datează din perioada 1914–1920 când momentul de glorie al eclecticismului apusese, stilul fiind considerat tot mai vetust, iar gusturile comanditarilor se îndreptau către noi expresii artistice. Cea de a doua categorie cuprinde reședințele de stil neoromânesc, de influență bizantină, proiectate în anii '20. Ultimele două categorii includ vilele de factură modernistă proiectate în anii '30 și cele care integrează elemente vernaculare, de la sfârșitul anilor '30.

Dincolo de variațiile stilistice, proiectele rezidențiale executate de Alfred Popper, în majoritatea cazurilor unifamiliale, se caracterizează prin câteva trăsături comune. Comanditarii provin din rândul mării burghezii, cu un statut economic însemnat, ce atribuie locuinței o funcție de reprezentare, cărora arhitectul le

întocmește proiecte individuale, personalizate. În anumite situații, modelele, repertoriile decorative sau soluțiile compoziționale utilizate de arhitect sugerează recursul la o arhivă vizuală întocmită în timpul călătoriilor de documentare întreprinse în perioada 1910–1912 în Europa și Asia Mică (vila avocat Sascha Silberman Roman, vila intendent Laurențiu și Louise Steinbech). Tipologiile planimetrice sunt până la un punct comune, cu distribuția spațiilor pornind dintr-un hall central, camere necesare funcțiunilor concrete și de reprezentare ale proprietarilor, segregarea spațiilor administrative.

Contribuția lui Popper nu se rezumă la programul rezidențial. Deopotrivă interesat de arhitectura publică, colaborează la clădirea restaurantului Caru' cu bere și execută, până în Primul Război Mondial, câteva proiecte pentru clădiri de cult (un proiect nerealizat pentru biserica Anglicană, 1902–1914, Geamia Hunchiar Carol, realizată pentru Expoziția Generală din 1906, Sinagoga Ieșua Tova, 1916).

Alfred Popper, 1874–1946: (re)descoperirea unui arhitect este o contribuție foarte bine documentată, utilă cercetătorilor interesați de istoria arhitecturii, istorie urbană sau cultură materială. Prezentările imobilelor arată că autoarea stăpânește excelent limbajul de specialitate, analiza și terminologia arhitecturală. Cum lucrarea este foarte densă în materie de informații inedite, niște concluzii (prin intermediul cărora s-ar fi accentuat contribuția lucrării la domeniul istoriei arhitecturii, de pildă) ar fi fost binevenite.

În final trebuie spus că cercetarea „re(descoperă)” – pentru a utiliza sintagma autoarei – un arhitect care excelează în proiecte rezidențiale, capabil să răspundă unei clientele exigente, provenind din rândul burgheziei înstărite (intendentul Casei Regale, avocați, medici, ingineri), pentru care locuința trebuia să îndeplinească standarde de confort și să răspundă aspirațiilor de reprezentare socială. Din portofoliul lui Alfred Popper nu lipsesc proiectele pentru programe publice (arhitectură de cult, restaurante, amenajarea interioară a Gării Regele Carol al II-lea din Sinaia) demonstrând că arhitectul stăpânește limbaje stilistice diverse și le utilizează în acord cu teoriile arhitecturale ce susțineau o adecvare a esteticii/formulelor stilistice în funcție de natura și particularitățile instituției.

Poate cele mai izbitoare trăsături ale proiectelor semnate de arhitectul Popper sunt apetența pentru decorativism, pentru tratarea elaborată a exteriorului, dar mai ales a interiorului, și imaginea sa despre locuință, în sens de *Gesamtkunstwerk*, în care exteriorul, interiorul, amenajarea peisagistică sunt gândite într-o compoziție estetică coerentă și unitară. Cele două trăsături conturează nu numai concepția artistică a arhitectului despre locuință, ci și absența unei delimitări între artă și arhitectură, iar sugestivă în acest sens este chiar ștampila sa: ALFRED POPPER. ARHITECT, STUDII, PROECETE-INTERIOARE ARTISTICE ȘI GRĂDINI.

Ramona Caramelea

