

EXPOZIȚIA „CHIPURI DE ALTĂDATĂ — PORTRÉTISTICA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ROMÂNESC“

ADRIAN-SILVAN IONESCU

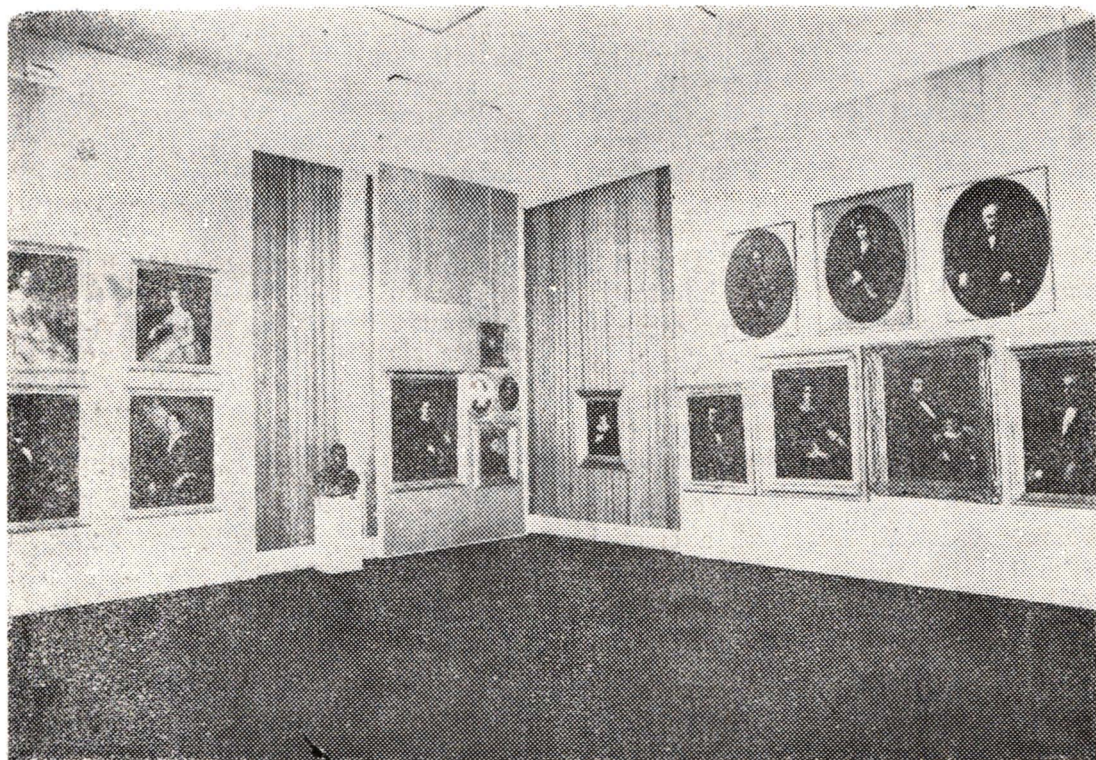
O salutară și fructuoasă colaborare între Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București și Muzeul Național de Istorie a României s-a concretizat într-o amplă expoziție de pictură și sculptură intitulată „CHIPURI DE ALTĂDATĂ — *portretistica în secolul al XIX-lea românesc*”.

Titlul ales este sugestiv pentru obiectul acestei manifestări dedicată exclusiv **portretului**, lucrat în diverse maniere și tehnici de-a lungul unui întreg veac. Uitate în depozite, neglijate și ignorate

aproape 50 de ani atit din punct de vedere al conservării, cit și al studierii personalităților pe care le reprezentau, aceste tablouri au fost, practic, restituite unui public dornic să-și cunoască rădăcinile istorice și strămoșii atita vreme ținuți, în mod deliberat, în umbră de o politică culturală manipulată cu abilitate de factori de decizie cu educație marxistă.

Pieseile provin din colecțiile Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București (în speță, din cele extrem de bogate și pină acum neexpuse vreodată) ale

Imagini din expoziție (p. 20--21)



muzeelor sale afiliate („Theodor Aman”, „Gheorghe Tattarescu”, „Frederic și Cecilia Cuțescu-Storck”) și din Muzeul Național de Istorie — care, de altfel, a pus la dispoziție și vasele și elegantele săli de expunere de la etajul al II-lea. Tot Muzeului Național i se datorează și tipărirea catalogului, prin forțe proprii. Acest catalog — chiar neilustrat, dar conținând fișele tuturor pieselor prezentate, o prefață și un studiu introductiv — este, poate, cea mai mare realizare a acestei manifestări, dacă ne gândim că atâtea alte expoziții importante nu au lăsat nici o urmă din cauza dificultăților de tipărire și a scumpetii excesive a oricărei lucrări poligrafice într-un moment de explozie și liberalizare publicistică.

Expoziția a fost structurată în două părți: prima sală pentru autorii anonimi sau pictorii itineranți din întia jumătate a secolului, iar a doua sală pentru maeștrii consacrați ai penelului, de după 1850 (în prezentări „monografice”, pe panouri pe care erau grupate lucrări de Johann Frankenberger, Constantin Lecca, Carol Szathmari, Sava Henția, Alexan-

dru Elliescu, Gheorghe Tattarescu, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Tadeusz von Ajdukiewicz).

Cei portretizați erau, cu mici excepții, în exclusivitate români din protipendadă, personalități politice, militare, culturale etc. Nu același lucru se poate spune despre semnatarii lucrărilor, unii, artiști străini aflați în trecere prin Țările Române în căutarea norocului, alții, tot străini, care însă nu ne-au cunoscut niciodată ținuturile dar care au avut oaspeți în atelierelor lor europene diverse personalități de la noi. Din prima categorie putem cita pe sîrbul Paulus Petrovits, născut la Timișoara în 1819 și adjucecat de școala ungară de pictură, care a cutreierat întreaga Europă, India și America (ajungînd în California în 1852, în plină goană după aur); el l-a immortalizat în mod admirabil pe Gheorghe Vodă Bibescu. Pe lângă multe chipuri de jupînese și domnițe, Mihail Töpler a executat și portretul generalului rus Mihail Andreievici Miloradovici (1771—1825), botezat de notabilitățile Capitalei „Le Sauveur de Bucarest”, pentru că l-a eliberat de



turci în 1806. Această pinză care a făcut parte din patrimoniul fostului Muzeu Româno-Rus (găzduit acum vreo treizeci de ani în palatul neoclasic al familiei Crețulescu de pe str. Fundației, unde se află acum Muzeul Literaturii Române), nu a mai fost expus de la desființarea acestei instituții hibride, în deceniul șase al secolului nostru.

O lucrare de excepție o reprezintă portretul lui Ioan Vodă Caragea. El este reprezentat trântit pe o canapea verde și asistat de doi arnăuți ce stau, cu respect, la distanță, la începutul unei colonade. Caragea este îmbrăcat cu giubeaua albă, domnească, îmblănită cu samur, pusă peste un caftan roșu, brodat și închis pe piept cu mari nasturi din perluțe, cusute unele lângă altele; este încins cu un prețios șal persan, iar capul îi este înfășurat într-o cealma de cașmir. După inscripția în franțuzește, așternută în creion pe șasiu, în care este identificat, împreună cu anii domniei și morții, se precizează autorul în persoana fiicei sale: „*Jean Caradja prince régnant de Valachie 1812—1818, 1844, portrait executé à Florence par sa fille Ralou Argyropoulo*”. Să fie aceasta chiar opera domniței Ralu? Multiplele talente cu care era dotată și pasiunea pentru arte — ce a culminat cu înființarea primei săli de teatru din București la Cișmeaua Roșie — ne fac să credem că ar fi putut să stăpânească și măiestria penelului chiar dacă siguranța facturii, cunoștințele anatomice și cromatice, ușurința exprimării și rafinamentul finisării, ne pun în fața creației unei mâini foarte exersate, de profesionist cu experiență îndelungată în materie de pictură, ceea ce nu prea era compatibil cu statutul unei domnițe, ce nu se cădea să se ostenească în vreun meșteșug, fie el și artistic, nici măcar pentru propria plăcere.

Din a doua categorie trebuie menționat pictorul de origine germană F. Zahn (pe care nu l-am putut găsi menționat în nici un dicționar de artiști), realizatorul portretului soției generalului Gheorghe Magheru. Apoi, portretele de mari dimensiuni (150 × 110 cm) a două membre ale familiei Lenș: Zoe Lenș și sora ei, căsătorită cu baronul de Haan, semnate

de C. Bower în anul 1856, și, respectiv 1862. O cunoscută pictoriță franțuzoică Anna Pinel, expozantă la Salonul Oficial din Paris în 1859, 1868 și 1869, realizează în 1877 portretul plin de sensibilitate și extrem de „în caracter” al generalului doctor Carol Davila, îmbrăcat civil și nu în uniformă, cum apărea de obicei. Scarlat Crețulescu i-a pozat, în 1872, americanului George Peter Alexander Healy (1868—1894) ce, mai toată viața, a trăit la Paris unde se stabilise din 1836. Medaliat la mai multe saloane, el era un portretist de renume al protipendadei și oamenilor politici ai vremii. De pildă, la Expoziția Universală de la Philadelphia din 1876, a expus portretele lui E. B. Washburne, Lord Lyon, Adolphe Thiers și al principesei Elisabeta de Wied, soția domnitorului Carol I. Existând relații la acest nivel cu țara noastră, era firesc să facă apel și alți români de vază la serviciile sale. În sfârșit Andreea Sacco execută un portret destul de rece, probabil inspirat de o fotografie, arhitectului Alexandru Orăscu, în vîrstă de 66 de ani la acea dată (deci în 1883).

Expoziția nu-și propune doar o prezentare cronologică a evoluției portretisticii în veacul trecut, ci și a felului de receptare a acesteia, fenomen direct legat de formarea și dezvoltarea gustului estetic al societății românești. Urmărind simenza, vizitatorul pătrunde cu ușurință mentalitatea celor portretizați și relația lor cu opera de artă ce-i reprezenta.

Domnitorilor și boierilor români de la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea nu le era străină portretistica: portretele votive de pe peretele de vest al bisericilor ridicate prin grija și pe cheltuiala lor, executate de meșteri zugravi renumiți, într-o manieră naturalistă, pornind de la o atentă observare a trăsăturilor ctitorilor, erau imagini frecvent admirate de aceștia în zilele de sărbătoare, cînd veneau să se închine și să se roage.

Nouă era însă portretistica în ulei pe pinză menită să decoreze nu lăcașurile de cult, ci propria casă. Cum, la fel, neobișnuit era și faptul de a poza, nemișcat, în fața ochiului incomod de scrutător al cîte unui venetic îmbrăcat în „haine

nemțești”, ce stătea ascuns în spatele unei pinze întinse pe sașiu și ridicată pe șevalet.

Moda tablourilor prinse pe pereții camerelor a fost introdusă de ofițerii imperiali austrieci și ruși, veniți la diverse intervale, cu trupele de ocupație, în Țările Române (1787—1791, 1806—1812, 1828—1834). Și, ca orice modă, a fost adoptată de unii mai repede și cu entuziasm, de alții cu rezervă și chiar cu teamă, sfârșind prin a se generaliza la un interval de 20—30 de ani de la apariție. Cei mai bătrini și conservatori erau stăpiniți de cresul popular, că, o dată cu trăsăturile feței ce le erau immortalizate de penelul sau creionul artistului străin, le era furată și o parte din suflet, aceasta având repercusiuni asupra propriei vieți ce, astfel, era considerabil scurtată cu fiecare tușe sau linie așternută ce reprezenta o zi în minus — așa cum relatează, plin de umor, doctorul Eugen Léger¹. Totuși, oameni luminați, școliți în apusul Europei, unde văzuseră multă pictură de șevalet în muzee și colecții, se debarasaseră demult de asemenea anxietăți, și, cu un gust deja format, puteau aprecia la justa valoare o lucrare bună.

Analizind situația Țărilor Române la 1834—1835, fostul consul francez Adrien-Louis Cochelet relatează că ieșenii, deși mai puțin franțuziți decât bucureștenii — care frecventaseră cu obstinație colegiile și pensioanele țării sale — erau, totuși, mai legați de modele pariziene. Spre pildă, el putuse admira frumoasa galerie de tablouri a prințului Mihail Sturdza ce fusese achiziționată la un preț modic de la un negustor evreu ce i-o procurase din Polonia².

Panotarea portretelor stăpînilor la loc de cinste, în salon, încadrate în rame aurite și bogat decorate cu sculpturi, era un atribut al statutului social al gazdei și ținea de reprezentare, la fel ca și caleașca (ori caleștile), numărul arnăuților în fustanele albe, cepchene muiate în fir de aur și înarmați pînă în dinți, al feciorilor (mai tirziu numiți „valeți” și îmbrăcați în livrele) și al ciubucciilor ce păstrau și pregăteau ustensilele de fumat (ele însele de mare valoare, pentru a

marca averea posesorului, avînd hornul din spumă de mare, îmbrăcat în metal prețios și bătut în nestemate, tija din lemn de cireș ori iasomie și muștiucul din chihlimbar). De aceea, pictura trebuia să fie în concordanță cu poziția modelului, arătîndu-l acoperit de toate însemnele cu care fusese onorat de domnitor sau de puterile vecine pe care le slujise: lente din mătase moară, ordine și decorații la git și pe piept, eventual un blazon mai mult sau mai puțin fictiv (dat fiind faptul că, exceptînd armele țării, la noi heraldica nu fusese cultivată aproape deloc pînă în secolul al XIX-lea — decît poate de puținii moldo-valahi ce fuseseră înnoșiți în imperiul habsburgic). Costumația pentru care se opta pentru poză era aleasă cu multă grijă dintre piesele cele mai luxoase și pretențioase ale vestimentației, aranjate în combinații sofisticate pînă la îngreunare: mătăsuri, blănuri, șaluri indiene, bijuterii cu diamante, perle și peruzele.

Pentru a se da niște minime informații asupra identității celui portretizat, se recurgea la o modalitate foarte naivă în expozitivismul ei: în mină i se așeza o epistolă, încă nedeschisă, poziționată, astfel încît inscripția să fie întoarsă către privitor, spre a fi mai ușor lizibilă; acolo erau consemnate numele, rangul și adresa. Pentru a fi evidentă ocupația și funcțiile deținute, se recurgea la o metodă mai subtilă, personajul fiind înconjurat de tomuri de legi, dacă era vorba de un magistrat, de planurile moșiilor, dacă era mare proprietar, de rotuli cu partituri și un instrument muzical, dacă era muzician ori simplu meloman, de volume cu mărimi variabile, dacă era un literat sau om de știință (aici adăugîndu-se și diversele instrumente folosite în cercetările sale — rigle, echere, compase, hărți, globuri terestre sau cerești — și busturile de marmură ale vreunor iluștri înaintași în materie).

Din cauza cererii de a apărea foarte vizibile și în egală măsură toate detaliile ce compuneau portretul social și nu neapărat cel fizic și psihologic al modelului, picturile rezultate erau narative, lipsite de vioiciunea și vibrația unei așterneri libere, epurată de amănunte, în spiritul neo-

clasicismului și al romantismului contemporan, pe care ar fi fost normal să le urmeze. Dar aceasta nu deranja deloc pe cel portretizat pentru că gustul său încă neformat, ori în totală derivă, nu ținea la calitățile plastice ale reprezentării, ci doar la satisfacerea vanității de a se vedea în toată splendoarea dată de averea și demnitatea cu care era investit.

Pictorii din Europa Centrală, nu prea talentați dar buni meseriași, împinși

tantului, unele chipuri sînt de-a dreptu plate, fără modelu, abia decupate de pe fondul neutru de cite un contur ce plasează lucrarea în sfera stilului grafic și nu în cel plastic sau pictural, cum ar fi fost normal pentru o lucrare în ulei. Asemenea situații se întîlnesc în pinzele lui Anton Chladek (1794—1882), unde bibilurile testemelului, fundele crinolinei, ciucurii șalului, cerceii, colierele și inelele sînt mai importante decît fizionomia palidă a purtătoarei, ce rămîne minoră,



Ralu Argyropulo (?), *Portretul lui Ioan Vodă Caragea*



Johann Frankenberger, *Portretul Elisabetei Hagi Tudorache* (1856)



Paulus Petrovits, *Portretul lui Gheorghe Vodă Bibescu*

de mari ambiții de realizare și de mirajul unei îmbogățiri rapide, au găsit o piață pe placul lor în Țările Române, în primele patru decade ale veacului al XIX-lea. Apariția unui pictor pelerin — mai ales dacă era însoțită și de o oarecare reclamă ori de recomandarea unei persoane serioase și sus-puse — era salutăată printr-o profunzie de comenzi cărora acesta cu greu le putea face față. Memoriile lui Barabás Miklos (1810—1898) stau mărturie în acest sens³. De aici și marile concesii făcute materialelor și tehnicii de lucru, spre a nu mai spune nimic despre modul defectuos de impostare, eclerajul neuniform sau, dimpotrivă, prea otova, ce lipsea modelul de volumetria firească, de umbre și de profunzime. Pentru a satisface plăcerea pentru detalii a solici-

undeva la nivelul fundalului, egală în intensitate cu acesta, în vreme ce rochia și auxiliile vestimentare șochează prin concretețea și forța lor de a sparge planimetria și a veni, agresiv, spre privitor.

Uneori, trăsăturile de reconvnoscibilitate nu erau aprofundate datorită cererii speciale a modelului ce se voia reprezentat la cu totul altă vîrstă decît cea la care pozase. Solicitarea de a părea mai tînăr decît în realitate, nu cu mai mult de 10 sau 20 de ani, era ceva frecvent într-o societate care, cu atîta ușurință, obținea, în schimbul unui ducat, modificarea vîrstei în actele parohiei, pentru a facilita o căsătorie avantajoasă dar nepotrivită ca etate⁴.

Purtarea uniformelor rezolva cel mai ușor problemele de statut și reprezentare pentru pictorul executant, solicitanții fiind încadrați unei matrici prestabilite. Uniforma — militară sau civilă, de diplomat sau magistrat — impunea o anumită prestanță modelului și, de aceea, toți cei care beneficiau, prin natura ocupației, de uniformă, o preferau celorlalte veșminte pe care le aveau spre a fi immortalizați într-un portret de aparat cu atributele

și cu gugiumanul domnesc, cu egretă și fund de postav alb — așa cum Carol I nu a purtat niciodată, dar care aparțineau decorului precedentei lucrări).

După mijlocul secolului, pictura de șevalet începe să depășească limitele elitiste ale claselor superioare și să-și facă loc în casele familiilor bogate din starca a doua. Negustorii avuți țin să fie reprezentați la fel ca boierii de altădată al căror costum îl adoptaseră, în giubea imblănită peste anterior, cu briu



Theodor Aman, *Portretul primului ministru Barbu Catargiu* (1862)



Carol Szathmari, *Portretul Marii căi Bibescu*



Carol Szathmari, *Portretul principelui Carol I* (circa 1874)

de rigoare: decorații, epoletii, mina sprinjinită pe garda sabiei, căciula, ceacoul, bicornul sau chipiul așezat alături. Alura demnă și marțială, ce inspira siguranță și putere, o regăsim la toți bărbații în uniformă, fie ei domnitori, fie simpli ofițeri sau funcționari. Așa este cazul cu portretul lui Vodă Bibescu, datorat lui Paulus Petrovits, cât și cu acela al unui demnitar pictat de Constantin Daniel Rosenthal (1820—1851), sau cele ale lui Vodă Cuza și Vodă Carol, ieșite, aproape identice, de sub penelul lui Carol Szathmari (1812—1887) (pentru cel de-al doilea este evidentă folosirea pozei deja testate pentru compoziția celui dintii, tot într-o uniformă de caverie, cu aceeași pelerină albă pe umeri

lat de cașmir, fes pe cap și mătănii în mână. Într-o atitudine prestantă, sigur pe bogăția și pe antrepozitele pline pe care le deținea, apare Tudor Hagi Tudorache în pictura lui Johann Frankenger (1807—1874). Alți negustori, încercând să pară moderni, pozează descoperiți sau schimbă fesul cu o șapcă, dar își păstrează cu sfințenie costumul bătrinesc. Cei mai emancipați însă adoptă redingota, vesta albă și cămașa cu plas-tron tare și guler înalt, pentru a-i poza aceluiași Frankenger — ce pare să fi avut o deschidere specială spre casta negustorească, pe care a servit-o cu multă dăruire; așa îi vom vedea pe marii comercianți Gheorghe Coemgiopolu, Hagi Vasile Frigator, Nicolae Hagi

Stoica, Gheorghe Hagi Tudoraky (fiul lui Tudor Hagi Tudorache), Nicolae de Woikovitz (de fapt, Voicu) și Ilie Zamfirescu⁵.

Se întâmpla însă, uneori, și reversul: persoane din înalta societate să dorească a fi immortalizate nu în rochii la modă, ci în port tradițional țărănesc, precum Marița Bibescu, frumoasa soție a domnitorului Gheorghe Bibescu, care pozează atît lui Constantin Lecca (1807—1877), cît și lui Carol Szathmari îmbrăcată cu ie cu alțiță, catrință, salbă de galbeni și o splendidă maramă pe cap, mimînd torsul sau depănatul caerului, ori într-o atitudine delicată, de cochetărie urbană, ce contrasta cu veșmintul. Ana Davila, mare colecționară și iubitoare a costumului popular, este surprinsă pe pînză de penelul lui Sava Henția (1848—1904) purtîndu-l cu multă naturalețe, în vreme ce-și alintă unul dintre copii.

Dacă în prima jumătate a secolului se făcea apel la convenții care corespundeau dorințelor de validare a statutului social al comanditarului, de la care pictorii arareori se abăteau, într-a doua sînt introduse alte convenții legate de impostarea modelului și decuparea sa pe un fond întunecat. Niccolo Livaditti (1804—1860), în deceniul patru, apela la cîte o deschidere spre peisaj în vederea luminării spațiului uiprintr-o fereastră, o draperie ridicată sau o loggia ce revela o pașiște verde și un cer albastru. Lecca preia și el această metodă romantică în următoarea decadă, uneori dînd impresia chiar că și-a așezat personajul în mijlocul naturii, făcîndu-l să se profileze pe un cer înnorat sau o coroană de verdeață; efectul este însă factice și modelul primește lumina din cu totul altă parte decît dacă s-ar fi aflat în *plein-air*, astfel că acel peisaj joacă rolul unei simple cortine ce oferă un fond repoussoir potrivit. De aceea, efectele de clar-obscur preferate de Theodor Aman (1831—1891) sînt mult mai potrivite pentru evidențierea trăsăturilor modelelor sale. De la eteria dantelelor, voalurilor și penelor din vestimentația doamnelor, la sobrietatea jocului de alb-negru din hainele domnilor, penelul său exersat știe să redea cu ușurință fiecare textură

în parte și să o raporteze una față de alta, pentru a obține maxima picturalitate. Dacă în pinzele sale istorice rămîne încă înrobît detaliilor ce puteau conferi pecetea veridicității obținută dintr-o serioasă documentație de arhivă, în comenzile de portrete contemporane lasă drum liber sugestiei, nonfinitului, vibrației. El este, indiscutabil, cel mai mare portretist român din secolul al XIX-lea. Nici unul dintre contemporani nu l-a putut egala. Carol Szathmari, aparținînd altei generații, era mai legat de stilul miniaturistic, sufocat de amănunte, pe care l-a transpus în puținele portrete în ulei de mari dimensiuni pe care le-a lucrat. Cam la fel stăteau lucrurile și cu Lecca, deși acesta a avut o prodigioasă activitate, fiind mai multe decenii portretistul *en titre* al Olteniei și Bucureștilor deopotrivă. El nu avea prejudecăți în privința felului de tratare a modelelor, făcînd mari sărituri de la o viziune naivă la una foarte realistă și în caracter — probabil în funcție de onorariul primit, pentru că ambele genuri subzistă de-a lungul întregii sale cariere. Petre Alexandrescu (1828—1899), deși un talent promițător, nu a avut vreme să și-l cizeleze și desăvîrșească pentru că, un viitor socru, autoritar și insensibil la artă, i-a condiționat acordarea mîinii fiicei sale de abandonarea pensulelor și paletei în favoarea unei ocupații burgheze, prozaice dar sigure. De aceea, portretele sale sînt destul de rare și înghețate în acea stereotipie de poză, specifică mijlocului veacului. Mihail Dan (1836—1885) nu a putut depăși impozițiile solicitanților executînd niște portrete corecte dar plate, lipsite de vibrație și strălucire în dominanța acromatismelor specifice modei timpului. Gheorghe Tattarescu (1820—1894) acaparât, în a doua parte a vieții, de activitatea sa didactică și de cea de muralist și iconar, nu a lucrat decît rareori portrete, și atunci a făcut-o fără a depăși convențiile prestabilite. Confratele său întru pictură bisericească, Mișu Popp (1827—1892) a lucrat multe portrete sirguincioase, dar cu aceeași detașare și neparticipativitate din partea autorului pe care o impunea erminia în tematica

religioasă, rezultând niște chipuri reci distante, din punct de vedere al efectelor pastice. Sava Henția, prea preocupat de mulțimea clienților săi bogați, nu a dat atenție de cit asemănării, nu și vieții spirituale a modelelor, înscriindu-și astfel opera portretistică în preceptele generației anterioare lui. Un novator a fost George Demetrescu Mirea (1852—1934) care, ca portretist al ~~mot~~otipendadei, și-a acordat stilul cu acela al pictorilor mondenității occidentale contemporane lui, James Tissot, John Singer Sargent sau Alfred Emile Léopold Stevens, cu absorbții puternice în umbră, irizări ale carnației și fulgurații ale metalelor prețioase folosite la garniturile veșmîntului; dar și ei a căzut în greșeala edulcorării trăsăturilor și a înfrumusețării fizionomiilor.

În anii 80—90 ai secolului începe să fie folosită și fotografia ca motiv de pornire pentru realizarea de portrete în ulei. E. Pesky — un cunoscut fotograf bucureștean, realizator al unei serii de vederi ale Capitalei — era și pictor, folosind camera de luat vederi pentru a reduce la minimum numărul ședințelor de poză. Activitatea sa a fost prodigioasă și extrem de lucrativă pentru că toți solicitanții erau mulțumiți cu mimesisul pur al creațiilor sale. În lucrările lui se întâlnesc personalități foarte diverse, de la regele Carol I și regina Elisabeta (ale căror replici, datate 1882, se află expuse și la Askeri Müze din Istanbul), la miniștri, militari, profesori, ajungînd pînă la simpli burghezi înstăriți. Tadeusz von Ajdukiewicz (1852—1915) — cunoscut autor de scene militare și de portrete ale capetelor încoronate ale Europei, ajuns pictor de curte al lui Franz Joseph — după stabilirea sa în România, în 1897, în scurtele pauze cînd nu executa comenzile casei regale, se achita și de alte solicitări și, pentru a nu fi dependent de ședințele de poză, prefera să lucreze după fotografie, așa cum a procedat cînd l-a reprezentat pe ministrul Dimitrie A. Sturdza sau librarul I. V. Sococ. Și nu erau rare cazurile cînd, chiar și pictori mari, ca Aman sau Grigorescu, acceptau să lucreze așa:

cel dintîi face astfel portretul micului și, poate, neastîmpăratului George Capșa, fiu celebrului cofetar bucureștean, după o poză luată în atelierul lui Franz Mandy, iar cel din urmă, la cererea unor părinți neconsolați, redă trăsăturile unei fete care murise. Fotografia brașovean Samuel Herter, pornind de la producțiile camerei obscure, pictează portretul Carolinei Oppler, soția primului fabricant de bere din București. Dacă portretistica de șevalet și-a făcut loc relativ repede în conștiința publicului încă de la începutul veacului, cea sculpturală a avut o soartă mai nefericită din cauza lipsei de artiști dedicați acestei tehnici, a dificultății execuției și a scumpetii. Abia întoarcerea în țară a lui Karl Storck (1826—1887) de la studiile de la Viena și München, în 1858, și apoi numirea sa la catedra de sculptură a Școlii de Belle Arte, în 1864, impun statuaria în România. Pînă la acea dată, sculptura era eminamente ornamentală, afectată fațadelor de clădiri, grădinilor și parcurilor aferente acestora, sau monumentelor funerare. Karl Storck este acela ce va forma gustul pentru portrete în rondbosse după model viu ce puteau fi expuse, la loc de cinste, în interioare, alături de reprezentările bidimensionale prinse pe pereți. El începe să lucreze, la comandă sau din proprie inițiativă, busturi ale unor personalități culturale și politice ale vremii, atrăgînd astfel atenția asupra calităților deosebite de redare a caracteristicilor de recognoscibilitate și tridimensional. Cei doi fii ai maestrului, Carol (1854—1926) și Frederic Storck (1872—1942) îi vor urma exemplul, formînd astfel o adevărată dinastie de sculptori și portretiști de marcă.

Un alt pionier al portretului sculptat a fost Ion Georgescu (1856—1898). El stăpînea de minune secretele expresivității volumetrice, fie că era vorba de modelaj, fie de cioplirea în piatră. De un deosebit efect plastic se bucură lucrările în teracotă ce păstrează în nuanța lor roșcată ceva din gamele carnației și din palpităția vieții. Acestea nu sînt nici-decum schițe pentru vreo comandă în material nobil, ci lucrări definitive, demne de a sta alături de marmură și bronz.

În orice material, însă, Ion Georgescu putea sugera moliciunea obrazului, asprimea bărbii, tăria plastronului și a gulerului, maleabilitatea mingiioasă a postavului hainei, pentru că el posedea un înalt simț al tactilității, cultivat cu grijă prin observarea și analiza diferențelor de contexturi.

* * *

Portrețiștii care au activat în România secolului al XIX-lea au fost înaintemergătorii școlii naționale de pictură modernă căci, prin operele lor — uneori naive, altele închistate în anumite canoane de reprezentare — ei au contribuit la cizelarea gustului publicului pentru arta de șevalet și l-au pregătit pentru receptarea altor genuri ce erau incluse

în compunerea personajului (precum peisajul și natura statică), facilitându-i astfel accesul la valorile perene ale culturii universale.

NOTE

¹ Docteur Eugène Léger, *Trois mois de séjour en Moldavie*, Paris, 1861, p. 105—106.

² Adrien-Louis Cochelet, *Itinéraire des Principautés de Valachie et de Moldavie. Extrait d'un journal de voyage fait en 1834 et 1835*, Extrait du Bulletin de la Société de Géographie, (f.a.), p. 22

³ Dr. Andrei Veress, *Pictorul Barbă și românii (cu însemnările sale din 1833 despre viața bucureșteană)*, în „Academia Română, Memoriile Secțiunii Literare”, seria III, tom IV, Memoria 8, 1930

⁴ Docteur Eugène Léger, *op. cit.*, p.62

⁵ Dr. Nicolae I. Angelescu, *Negustori de odinioară*, Institutul de Arte Grafice „Lucașărul” S.A. București 1931.

RÉSUMÉ

L'exposition „Figures d'autrefois — le genre du portrait roumain au XIX^e siècle ” s'est proposé de présenter chronologiquement l'évolution de l'art du portrait au siècle passé et, en même temps, la façon dont celui-ci a été accueilli, phénomène indissolublement lié au développement du goût esthétique de la société roumaine. Les artistes itinérants venus de l'Europe Centrale, même n'étaient pas des Maîtres, mais seulement de bons artisans, s'acquittaient honnêtement des commandes très nombreuses, satisfaisant la vanité des solliciteurs en les présentant plus jeunes et plus beaux qu'ils ne l'étaient en réalité, vêtus des costumes les plus fastueux et portant les marques des honneurs et des charges qu'ils détenaient. La ressemblance restait toujours au second plan, car le portrait avait en premier lieu le rôle de représenter, c'est pourquoi il était mis en place d'honneur dans le salon, où l'on recevait les hôtes, afin de pouvoir être vu par tous. Pour indiquer l'identité du personnage, l'on mettait à sa main une lettre dans laquelle on pouvait lire son nom, son rang et son adresse et, autour de lui, l'on disposait des éléments qui trahissaient son occupation et ses passions (des livres — s'il était homme de lettres ou savant, des plans de terres — s'il était propriétaire, ainsi de suite). Le souci pour les détails nuisait cependant à l'approfondissement de la phy-

sionomie et de la psychologie du modèle, dont les traits étaient ternes et froids.

Dans la deuxième partie du siècle la chromatique est de plus en plus éteinte et basée sur le contraste blanc-noir qui dominait les vêtements de l'époque. Le clair-obscur fondu dans l'ombre était fréquemment utilisé par les grands peintres tels Theodor Aman, qui n'a pas en son pareil parmi ses contemporains. Carol Szathmari et Constantin Lecca, appartenant à une autre génération, ont gardé dans leurs toiles la vision des miniaturistes; Gheorghe Tattarescu et Mișu Popp, influencés par la peinture religieuse, ont créé des portraits dénués de sentiment; Petre Alexandrescu et Mihail Dan ont utilisé des positions stéréotypées. Vers 1890, la photographie commence à être utilisée comme point de départ pour les portraits afin d'abréger au maximum les séances de pose — c'était la manière de travailler de Tadeusz von Ajdukiewicz, d'E. Pesky, de Samuel Herter et d'Al. Eliescu.

Le portrait sculptural s'est imposé plus difficilement au public du siècle passé. Ce n'est qu'après que Karl Storck s'établit chez nous en 1858 que celui-ci a trouvé sa place dans les salons de Bucarest. Ses fils, Carol et Frederic, ainsi que Ion Georgescu ont été des portraitistes remarquables en terre cuite, en bronze et en marbre.