

TEZĂ DE DOCTORAT

ARHITECTURA ȘI ORAȘUL: VALOARE DOCUMENTARĂ ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA. DE LA DESENUL DOCUMENTAR LA PRIMELE FOTOGRAFII

Candidat: Drăgan Simona

Coordonator științific: prof. univ. dr. Silvelia Ruxandra Demetrescu

REZUMAT

Prezenta cercetare doctorală vizează o sinteză teoretică și un studiu critic al imaginii artistice de arhitectură românească și vedute urbane de secol XIX, incluzând și primele fotografii de monument istoric și arhitectural. Având în vedere originea etnică majoritar neromânească a artiștilor documentariști care au ilustrat spațiul românesc în secolul al XIX-lea, cu precădere în prima lui jumătate, am încheiat lucrarea incluzând și primele fotografii de monument românesc, din trei motive: pentru valoarea lor artistică și experimentală, date fiind începuturile fotografiei, pentru raporturile acestor prime fotografii cu tehnicile tradiționale ale picturii și gravurii și, nu în ultimul rând, pentru a încheia o lucrare cu subiect românesc, dar axată pe artiști mai degrabă străini, cu personalitatea complexă a lui Carol Szathmári, artist româno-maghiar și al spațiului românesc, excelent dotat pentru grafică, dar și pentru fotografie, și cu o operă artistică în care subiectul arhitectural are o pondere însemnată.

Tema lucrării a pornit de la interesul pentru valoarea documentară a artei, subiect sensibil și pentru unii istorici de artă controversat, deși el nu se aplică, desigur, decât unor capitole restrânse ale artei. Un asemenea interes își poate afla un subiect solid în imaginea de monument istoric și arhitectural, care, anterior apariției fotografiei, a utilizat arta pentru a înregistra vizual orașul și monumentele sale istorice și religioase, ca parte din evenimente sau proiecte însemnate pentru comunitățile umane, sau prezentând în mod secundar elemente topo-arhitecturale în compoziții cu scop istoric, civic sau religios.

Lucrarea folosește, prin urmare, studii teoretice și critice care susțin ideea de artă documentaristă, o analizează și o creditează ca având rezultate artistice, dar și scopuri explicit extraartistice sau chiar valoare de izvor istoric. Pentru spațiul occidental, de unde am extras primele argumente, lucrarea se sprijină pe principiile artei de reprezentare începând cu Renașterea și culminând cu academiile de artă, iar spațiul românesc este privit prin relațiile stabilite cu Occidentul european începând cu modernizarea de secol XIX a principatelor române, dar și cu câteva pregătiri, inițiative și evoluții artistice anterioare, de secol XVIII, aplicabile exclusiv spațiului transilvănean. Una din intențiile lucrării a fost și aceea de a nu decupla fenomenul artistic românesc de originile și influențele sale occidentale, în special în redarea monumentului de arhitectură, dar și de a privi, pe de altă parte, această artă „occidentală” de periferie interimperială, produsă în spațiul autohton, în contextele sale locale, asociabile adesea mai mult cu rezultate artistice similare din spațiul balcanic.

Pentru studiul documentarismului autohton, lucrarea a utilizat ca punct de plecare studiile și monografiile lui Gh. Oprescu, în special *Țările Române văzute de artiști francezi: sec. XVIII-XIX* (1926) și Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document* (Meridiane, București, 1990). Aceste lucrări vizează însă documentarismul în sens larg, incluzând mărturia artei despre evenimente politice, tradiții și obiceiuri, mondenități, costume etc. Lor li se adaugă și alte studii și articole, de mai mici dimensiuni, ale celor doi autori, dar nu există în bibliografiile românești o tratare exclusivă și specifică a obiectului arhitectural românesc reprezentat artistic. Lucrări generale, precum *Grafica românească în secolul al XIX-lea (1941-1945)* de același George Oprescu, nu sunt în principiu interesate de valoarea documentară a artei, ca, de altfel, majoritatea covârșitoare a istoriei artei românești. O altă lucrare de referință pentru această cercetare a fost *Grafica pe teritoriul României în secolul al XIX-lea. Litografia și gravura în acvaforte* (Oscar Print, București, 2009) de Doina Pungă, sinteză bogată informațional și analitic pentru litografiile și gravurile românești de secol XIX, dar care, de asemenea, nu vizează decât marginal subiecte topo-arhitecturale. Foarte recent apărut, *Dicționarul graficienilor din spațiul românesc (secolul al XIX-lea)* (coord. Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Vremea, 2025) mi-a oferit, chiar și în ultimul moment, câteva completări istorice utile, precum și date suplimentare despre o producție grafică topo-arhitecturală pe care prezenta lucrare știe că nu a epuizat-o. Foarte util a fost, de asemenea, *Repertoriul graficii românești din secolul al XIX-lea* (Desen, acuarelă, pastel, gravură), volumele I și II, editat de muzeografi Cabinetului de Stampe și Desene al Muzeului Național de Artă din România în 1974 și 1975, care mi-a fost instrument orientativ și în cadrul cercetării obținute ca bursier al Fundației Bonté, timp de un an, în 2022-2023, pentru un studiu tematic al producției grafice din depozitele acestui muzeu.

Colecțiile de grafică ale MNAR, ca și fotografiile și stampele din colecția Bibliotecii Academiei Române, mi-au servit ca principal corpus de imagini al lucrării, iar Fundația Bonte a finanțat generos un an de studiu al unei colecții care a servit din plin și obiectului acestei teze. Pentru informații istorice, de teoria artei și pentru analize artistice, nenumărate alte monografii, cataloage de expoziții, studii și articole au contribuit punctual la această lucrare, în formularea argumentelor mele sau inspirând analize noi.

Am folosit, de asemenea, colecțiile fizice și digitale ale revistelor *Analele Architecturei și ale artelor cu care se leagă, Arhitectura, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Studii și cercetări de istoria artei, București. Materiale de istorie și muzeografie* ș.a, precum și colecția *Călători străini despre țările române*, secolul XIX, editată de Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”. Am utilizat un corpus de imagini care au variat de la foarte cunoscute la inedite, acestea reprezentând desene, acuarele, uleiuri, gravuri, litografii și stampe cu subiect topo-arhitectural românesc. Imaginile provin preponderent din colecțiile Muzeului Național de Artă al României, Bibliotecii Academiei Române, Muzeului Municipiului București sau sunt extrase ca stampe publicate în reviste vechi. Ocazional, am utilizat și câteva informații descoperite în Arhivele Naționale ale României – Serviciul Tehnic, unde proiecte de construcție pentru obținerea autorizației nu conțineau exclusiv planuri arhitecturale și corespondență administrativă, ci, mai rar, și desene ale arhitecților. Nu în ultimul rând, o parte a imaginilor sunt de domeniu public. Pentru celelalte, mulțumesc muzeelor și proprietarilor pentru îngăduința de a le folosi în scop necomercial până la o eventuală publicare a acestei teze.

O parte din prezenta cercetare a fost publicată, în forme similare, pe parcursul anilor de cercetare, după cum urmează: „Un artiste français dans les Principautés Roumaines. Architectures représentatives dans les lithographies et les dessins d’Auguste Raffet de 1837” este un studiu publicat în *Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires et culturelles*, Institutul Cultural Român, 2017-2018 (apărut 2020), pp. 79-96, și reluat parțial, în limba română, în prezenta teză. Studiul „Drawings in the Antiquarian Research: Historical Architecture of Romania in the 19th-Century Arts”, finanțat de Fundația Bonte, a apărut în *ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art*, Vol. X, No. 1 (May), 2023, pp. 9-39, și este reluat dispersat în anumite capitole din prezenta lucrare, inclusiv în Concluzii. Studiul „Desprinderea de Orient. Istorie urbană prin mărturiile călătorilor străini despre Bucureștiul postfanariot” a apărut în Ionuț Geană, Alexandru Nicolae (ed.), *Conferințele cursurilor de vară de limba română, cultură și civilizație românească ale Universității din București*, Editura Universității din București - Bucharest University Press, București, 2023, pp. 59-80, și apare în prezenta teză în capitolul 4.

Lucrarea este structurată în șapte capitole și concluzii, urmate de bibliografie, lista de imagini și anexa cu imagini. Primul capitol, *Argumente și introducere în literatura temei*, conține o introducere metodologică și alte trei subcapitole care detaliază argumentele utile acestui demers de cercetare și originea lor teoretică. Introducerea metodologică pleacă de la o critică actuală asupra înnoirilor continue și prea rapide din câmpul disciplinei istoriei artei, fără consolidarea unor rezultate convingătoare, și uneori chiar cu evacuarea expertizei și formării tradiționale a istoricului de artă prin alianța cu discipline conexe mai permeabile și cu rezultate superficiale. Continuă cu explicații legate de opțiunea actualei cercetări pentru abordarea „anticară” și microistorică a imaginii documentariste de arhitectură, tocmai întrucât valoarea documentară este asociabilă mai degrabă cu interesele de cercetare ale istoricilor și arhitecților decât cu ale istoricilor de artă. Paralela cu anticarii de secol XVIII este simbolică și pleacă de la colecțiile lor nesistematice de „antichități”, prelungite într-o formă similară și la primii istorici și arheologi amatori din secolul al XIX-lea românesc. Dintre acestea, unele au supraviețuit și au format primele noastre colecții muzeale. Pe de altă parte, această abordare practică, de tip „anticar”, își are corolarul teoretic în studiile microistorice bazate pe descoperirea și rolul unor mici „relicve”, capabile să umple un gol explicativ, să rezolve o problemă, să relanseze o discuție neîncheiată. Un subcapitol despre anxietatea pierderilor justifică tema acestei cercetări și prin apelul la tendințele revizioniste ale memoriei și nostalgiei, ca și prin referirea la alte cazuri europene în care pierderea vestigiilor trecutului a generat regrete, discuții, apariția unei legislații adecvate. Ultimul subcapitol anunță profilul artiștilor utili acestei cercetări, observând că artiștii iconici, de regulă foarte inovatori, sunt puțin interesați de documentarism și nu îi regăsim în paginile acestei teze. Subcapitolul menționează și o cronologie a documentarismului în arta românească, precum și reacțiile câtorva istorici de artă români față de documentarismul artistic.

Capitolul 2, *Baze teoretice în studiul tradițiilor mimetice de reprezentare artistică a arhitecturii*, este o privire teoretică asupra temei cercetării în mai multe dintre aspectele ei, cu restrângerea referințelor bibliografice strict la tematica vizată. Capitolul pornește de la originile antice și tradițiile europene ale conceptelor *ekphrasis*, *mimesis*, *reprezentare*, *asemănare*, cu unele exemple istorice, și continuă cu particularitățile iconografiei arhitecturii în arta premodernă, oferind câteva imagini argumentative asupra situațiilor în care schițe recognoscibile ale unor orașe sau edificii iconice au pătruns în artă cu scop civic sau religios. Un asemenea subcapitol poate fi, de altfel, extins într-o lucrare separată.

Urmează un subcapitol de fundamentări filosofice moderne și delimitări ale câmpurilor disciplinare în practica desenului artistic topo-arhitectural, în care discut desenul arhitectural, evoluția interesului față de acesta și față de statutul său, raporturile istorice dintre istoria arhitecturii și istoria artei și bazele educaționale care în trecut le-au adus aproape, iar în prezent mai degrabă le separă, ca specializări și cu reviste distincte. Reprezentarea obiectului arhitectural în academiile de artă face obiectul unui subcapitol de explorare a detaliilor care ne pot orienta în fenomenul puțin cunoscut al predării desenului de obiect arhitectural în academiile de artă. Am utilizat selectiv surse diverse, care să aducă puțină lumină în câteva detalii practice legate de acest aspect. Ultimul subcapitol este despre impactul fotografiei de arhitectură în raport cu tradițiile mai vechi de reprezentare topo-arhitecturală, amintind temerile exprimate la apariția fotografiei în raport cu slăbiciunea mai vechilor reprezentări. Subcapitolul se sprijină și pe un studiu despre relațiile versatile, în dublu, triplu și multiple sensuri, dintre primele fotografii, desene arhitecturale, desene-perspectivă și gravuri, studiu care demonstrează că apariția fotografiei nu a distrus nevoia de redare, chiar de reproducere artistică documentaristă a obiectului arhitectural, ci o vreme tehnicile vechi și cea nou apărută au coexistat și s-au inspirat reciproc.

Capitolul 3, *Panorame și vedute urbane. Grafica vedutelor în secolul XIX românesc*, răspunde celui alt subiect anunțat în titlul tezei, orașul. Pornind, în prima jumătate a lucrării, cea mai teoretică, de la elementul teoretic către studiile de artiști, dar și de la ansamblul citadin sau rural către elementul arhitectural izolat, cercetarea continuă cu două reflecții, despre categoria pitorescului și, respectiv, despre limitele și semnificațiile „Orientului”, în două subcapitole intitulate *Categoria pitorescului* și *Unde începe Orientul?*. Cel din urmă utilizează, ca și în continuare, în capitolul 4, sursele oferite textual în secolul al XIX-lea de călătorii străini în țările române. Un nou subcapitol selectează din mărturiile lor doar impresiile create de panorame, cu observația că, în raport cu minunatele panorame, *close-up-ul* în Orient e însoțit de regulă de dezamăgire. Avem aici un topos care nu este doar al țărilor române înainte de occidentalizare, ci al întregului spațiu balcanic-otoman în care occidentalii sesizează târguri și capitale caracterizate de aceleași contraste. Pe de altă parte, unele diferențe ale Bucureștiului față de „orașele turcești” sunt observabile încă din epoca modernă timpurie.

Un subcapitol despre arta emblemelor și a vedutelor urbane face o scurtă istorie a vedutismului, în principiu a celui occidental, dar și cu câteva referințe balcanice, încheind cu veduta „realistă”, cu valoare documentară, și cu câteva mențiuni despre cum au extras istoricii informație topo-urbanistică și arhitecturală din vechi stampe, de regulă convenționale, ale orașelor Cluj și Galați. Ultimele două subcapitole, *Veduta urbană în secolul al XIX-lea*

românesc și *Panorame și vederi artistice românești: o privire sintetică*, discută succint rolul litografiei și al gravurii de popularizare și sintetizează vedutele românești de secol XIX ce au fixat în conștiința poporului român o hartă a celor mai importante cetăți fortificate, atracții peisagiste cu elemente construite, vedute pitorești ale celor mai importante orașe la începuturile modernității. Din sinteza informativă și parțial ilustrată a vedutelor de orașe și târguri românești, am putut extrage, corelând cu varii informații istorice, și un *pattern* al amplasărilor predilecte pentru a lua schițe vedutistice, în acord cu geografia și atracțiile fiecărui oraș. Nu în ultimul rând, poate și din această cauză, respectiv a rutelor care se suprapun și se tot reiau de către artiști, realizarea vedutelor nu a produs întotdeauna vederi noi, acordate realităților privite, ci a declanșat și un proces de preluări și perpetuări de clișee, de priviri convenționale sau orientaliste, care numai prin artiști mari sau din interese ocazionale (de regulă, militare, politice) a putut produce, periodic, noutate.

Capitolul 4 se intitulează *Orașul la început de modernitate. Bucureștiul postfanariot prin mărturii străine*, și este un studiu aplicat dedicat capitalei României, care debutează cu o scurtă plasare a țărilor române în context orientalist. Am recurs la o lectură oblică a câtorva mărturii ale unor călători străini în țările române, citite strict ca o „arhivă” de urbanism și arhitectură. Scopul a fost de a corela varietatea acestor surse textuale cu unele imagini topo-arhitecturale și pentru a pregăti în sine un teren de așteptări în raport cu următoarele capitole, aplicate pe imagine de artă. Situate între capitolul despre vedute și cel despre artiștii documentariști propriu-ziși, capitolele 4 și 5 sunt menite să ofere o bază mai largă contextelor istorice în care ne situăm. Subcapitolul despre începuturile urbane și arhitectura minoră a Bucureștiului postfanariot constituie un fundal pentru cele mai vechi imagini topo-arhitecturale moștenite în arta românească, iar subcapitolul despre iconografia dezastrelor oferă câteva ocazii de a discuta subiectul topo-arhitectural datorită obiceiului de a memorializa pentru uzul urmașilor calamități care schimbau fața orașelor: sunt vizate aici mai ales cutremurele și incendiile.

Capitolul 5 poartă titlul *Premise ideologice și iconografia arhitecturii în secolul XIX românesc*, și conține nouă subcapitole. Rostul său este de a aduna într-un mănunchi cât mai cuprinzător subiectele ce pregătesc terenul pentru mini-monografiile de artiști din capitolul următor. De asemenea, rostul acestui capitol este de a discuta, printre subiectele sale, și artiști cărora nu le-am dedicat un (sub)capitol separat.

Primul subcapitol explică, pe baza revistelor profesionale ale sfârșitului de secol XIX, importanța acordată vechimii și autenticității în prețuirea arhitecturii românești, printr-o suită de intervenții publicistice care au modelat până în prezent rigurile științei restaurării. În epocă,

mai multe opinii au fost în dezacord cu restaurările efective, conduse de arhitecți străini, și percepute ca falsificatoare la adresa tradițiilor românești. O comparație cu Franța și Grecia plasează situația românească în context atât european, prin importurile de practici și arhitecți din țara afină și model pentru România (Franța), cât și în context balcanic, printr-o privire aruncată asupra ideologiilor restaurării și a rezultatelor lor în Grecia post-otomană. Ambele țări studiate spre comparare, în ciuda diferenței de stil și poziție, prezintă similarități cu cazul românesc, pe care prezenta cercetare și-a propus încă de la început să nu îl analizeze izolat.

Un subcapitol despre formarea gustului public în România secolului al XIX-lea cu privire la patrimoniu revine, ca surse, la declarațiile publicistice ale arhitecților de final de secol XIX și început de secol XX, care ne oferă și un tablou vast al problemelor epocii: lipsa învățământului artistic românesc, absența gustului artistic și, în genere, a spiritului de reacție față de distrugeri și alterări la nivelul populației, primele poziționări publice privind salvarea vestigiilor autentic medievale românești. Și următoarele trei subcapitole utilizează ca surse preponderente tot revistele de arhitectură ale finalului de secol XIX și început de secol XX, ca și unele texte din autori postpașoptiști cum este Alexandru Odobescu, primul arheolog și istoric de artă profesionist al românilor. Aceste subcapitole discută ce înțelegeau românii prin „antichități” sau cum se raportau primii noștri specialiști la tradiția bizantină în raport cu arta românească veche, una în fapt postbizantină; ce informații aveau despre constructorii din vechime, despre relațiile artei vechi românești cu spațiile geografice învecinate (fosta Moesia Inferior din antichitate, de unde au sosit mai târziu vlahii sud-dunăreni), dar și cu Georgia, Armenia, Veneția sau arhitectura otomană. Atenția lucrării nu cade asupra clarificării științifice sau a ultimului cuvânt al cercetării în privința acestor aspecte, ci vizează percepțiile românești asupra tuturor acestor probleme în revistele de arhitectură de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Aceste reviste au constituit o sursă extraordinară de informație istorică, din care am dedus nu numai unde găsim sâmburii viitoarelor mituri locale, ci am putut remarca și ce idei au fost abandonate ulterior. În aceeași serie a problemelor tratate în publicistica profesională a epocii discutate, se află și o abordare succintă a începuturilor, precursorilor și amatorilor care au slujit „antichitățile” cu desenul lor, informând publicul, servind noilor ideologii în formare despre monumentele istorice și de arhitectură, formând gustul public și lăsând uneori și amintiri artistice supraviețuitoare.

Ultimele trei subcapitole ale capitolului 5 ilustrează cu imagini documentarismul topo-arhitectural românesc. Inițial, lucrarea revizitează câteva faimoase imagini de secol XIX, care circulă uneori cu descrieri și identificări variate, precum și în forme derivate datorate unor gravori diferiți. Se încadrează aici nume de artiști precum Luigi Mayer și William Watts, Hector

de Béarn, Charles Doussault, Michel Bouquet, Eugène Ciceri, Dieudonné Auguste Lancelot, pe care lucrarea îi tratează strict sub raportul valorii documentare a elementelor topo-arhitecturale conținute în grafica lor. Aceasta era, de altfel, supusă unui astfel de obiectiv în perioada de vârf a interesului occidental pentru noile state ce se formau la periferia Occidentului, principatele Române și mai apoi România fiind parte dintr-un *limes* occidental desprins din așa-numitul „Orient european”. Subcapitolul oferă și câteva analize, uneori comparative, ale privirii unui loc iconic (de exemplu, Hanul lui Manuc sau Turnul Colței) de către artiști diferiți.

Un subcapitol despre imaginea de arhitectură în comanda regală analizează vizitele principelui Carol I la biserici și schituri din România în grafica secolului al XIX-lea. Aceste călătorii sunt datate cu precizie în anii 1868 și 1869, când au avut loc vizitele lui Amedeo Preziosi în România, la invitația principelui român, dar sunt corelate și cu informațiile oferite de *Memoriile* regelui despre vizitele de descoperire a noii lui țării încă din 1866, anul sosirii sale în mijlocul românilor. Întrucât regalitatea și instituțiile noului stat român au fost cei doi mari comanditari de imagine topo-arhitecturală românească, lucrarea îi menționează prin câteva inițiative și rezultate notabile în acest sens. Acuarelele regale au surprins în acei ani mai puțin starea de ruină a vestigiilor istorice și arhitecturale românești, despre care se tot vorbea, cât mai ales frumusețea lor pierdută, în forme ce încă mai erau medievale. De regulă, în aceste acuarele de călătorie principele Carol nu s-a ipostaziat pe sine în posturi monumentale, ci, dimpotrivă, a permis, poate chiar a solicitat, accentul de prim-plan pe biserica vedetă sau chiar s-a lăsat ghicit, cu gusturile și interesele lui personale, dar fără a fi prezent, în imagini cu călugărițe etalând covoare și scoarțe românești sau în bordeiele sărace de la Păsarea, care l-au interesat imediat și pe care Carol Szathmári ni le-a lăsat fotografiate. Nu în ultimul rând, subcapitolul discută și un anume mod de ștergere în timp a referințelor topo-arhitecturale chiar pornind de la unele identificări muzeografice. Imaginile „regale” au circulat în nenumărate copii și, cu toate că sunt cel mai bine documentate, suferă până în prezent și de înregistrări muzeale vagi sau chiar greșite care pot induce în eroare sau continua să genereze controverse.

Un ultim subcapitol, despre documentarismul artistic reflectat în revistele vechi de arhitectură, tratează prezența unor desene artistice de arhitectură în publicații profesionale care nu le repudiază nici după ce se înmulțește accesibilitatea fotografiei. Remarcăm în aceste reviste respectul acordat și în primele decenii ale secolului XX desenelor de vechi biserici realizate de Carol Szathmári (deși erau adesea copii după Preziosi), iar arhitecții ajung să ia cumva locul vechilor pictori și desenatori, oferind în paginile acestor reviste nu doar proiecte tehnice de arhitectură, ci și propriile lor desene documentare după vechi cetăți sau monumente, sau chiar acuarele sensibile cu biserici vechi neidentificabile.

Capitolul 6, *Artiștii documentariști și desenul de arhitectură*, tratează subiectul topo-arhitectural românesc în lucrările a patru artiști semnificativi: francezul Auguste Raffet, maltezul Amedeo Preziosi, elvețianul Henri Trenk și românul Carol Szathmári. Primii doi au produs lucrări necesare acestei cercetări doar ca parte a unor proiecte de scurtă durată, în vreme ce ultimii doi au trăit și au lucrat în țările române / România și sunt asociați explicit cu arta românească. Abordarea acestor artiști a urmat, pe cât posibil, elemente de biografie artistică și s-a axat exclusiv pe lucrările de interes topo-arhitectural subsumabile temei urmărite. Toți acești artiști au fost priviți și din punctul de vedere al bibliografiilor românești acumulate, unele vechi (de exemplu, G. Oprescu), în care s-au decis priorități și s-au format ierarhii de judecată și gust. Totuși, prin depășirea ideologiei naționaliste mai vechi, a unor limite de percepție în durata scurtă a istoriei și prin istoricizarea unor lucrări, cu posibilitatea de a le revedea sub umbrela altor teme, o parte din vechile judecăți bibliografice au fost puse sub lupă și actualizate prin prisma interesului acestei cercetări.

Auguste Raffet a fost primul artist care, dintr-o călătorie spre Crimeea în 1837, a lăsat câteva gravuri sau litografii și mai multe desene topo-arhitecturale cu subiecte românești. A fost un artist prolific și modest ca ambiții, deși avea o foarte bună formație artistică, iar lucrările cu subiect românesc au păstrat imaginea unor biserici reprezentative pentru București și Iași, inclusiv a ansamblului arhitectural din jurul lor. Între acestea, biserica Greci din București se păstrează exclusiv într-o litografie după desenul lui Raffet. Am realizat în acest capitol și un studiu analitic al gravurii Raffet/Bastin cu Biserica Mitropoliei din București, studiu menit nu doar să aducă puțină lumină asupra unei gravuri de mare circulație, cât și să evidențieze dificultățile de a analiza paternități, colaborări profesionale și produse artistice noi când ne ocupăm de tehnici populare precum gravura sau litografia, mai ales în spațiul unei culturi de periferie. Pentru un artist important cum este Raffet, atent cu opera lui și cu (auto)arhivarea acesteia, am putut trage niște concluzii care ar putea fi testate uneori sau doar avute în vedere și în cazuri artistice mai puțin documentate.

Subcapitolul despre Amedeo Preziosi urmărește exclusiv episodul românesc din activitatea acestuia, colaborarea și prietenia cu Carol Szathmári și producția de acuarele cu subiecte românești. Acestea au rezultat din comenzi regale, dar și din proiecte nerealizate ale artistului, care dorea să editeze albumul *La Roumanie par Preziosi*, urmând succesul similar pe care îl obținuse cu două albume orientaliste anterioare vândute în Franța. Deși nu a petrecut mult timp în România, Preziosi a devenit o prezență fertilă în spațiul românesc, fiind copiat masiv, cu acordul său, de confratele român Carol Szathmári și contribuind, prin strălucirea

acuarelelor ajunse în colecția regelui, la formarea unui public românesc de artă atras de asemenea subiecte. În plus, și el, ca și Trenk sau Szathmári, au adus în prim-plan, cu mijloace vizuale, exact acele biserici reprezentative românești pentru a căror conservare și corectă restaurare pledau în aceiași ani, dar și la începutul secolului următor, revistele de arhitectură și Comisiunea Monumentelor Istorice. Câteva elemente topo-arhitecturale identificate în acuarelele lui Preziosi sunt reliefate în lucrare strict prin prisma valorii lor documentare, ele fiind localizate printr-o analiză comparativă a surselor secundare. Nu în ultimul rând, am dorit, prin acest capitol, să atrag atenția și asupra aspectului dificil de organizat al producției artistice a lui Preziosi în spațiul românesc, prin lucrări cu varii denumiri și copii de Szathmári considerate originale, care, în plus, prin titlurile cumulate date de diferiți istorici, dau impresia unei producții mai mari decât a fost cazul.

Capitolul despre Henri Trenk îi reconstituie biografia artistică, de această dată exclusiv românească, și analizează documentarismul lucrărilor sale cu referire la campaniile arheologice desfășurate împreună cu Alexandru Odobescu în 1860 și la proiectul din 1864, pe baza unui contract semnat cu Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, de a realiza un album cu monumentele bucureștene estimate ca degradate și pe cale de dispariție. Documentarea lor prin desenele și uleiurile lui Trenk oferă, în general, amintirea vârstelor pierdute ale atâtor monumente pe care astăzi le vedem cu restaurări dinspre finalul secolului al XIX-lea sau de pe la începutul secolului al XX-lea, dar și a unora care s-au pierdut definitiv (biserica Schitu Măgureanu, fântâna de la Filaret, „ruinele” de la Herăstrău, ruinele casei lui Mavrocordat de la Foișor). Unele dintre aceste monumente sunt discutate nu numai în raport cu imaginile-martor, de proveniență artistică, ci și cu informații istorice desprinse din bibliografia secundară. Capitolul despre artist se încheie și cu o evocare a importanței acordate lui Trenk în epocă, raportată în final la scăderea importanței lui odată ce în arta românească s-a impus canonul modernist.

Un scurt capitol dedicat lui Carol Szathmári ca acuarelist de arhitectură sintetizează interesul acestuia pentru monumentele vechi românești și evidențiază câteva acuarele, litografii și pasteluri de arhitectură originale, ignorând producția vastă de copii după Preziosi. Complexitatea activităților lui Szathmári indică poate cel mai dificil de înțeles artist, raportat la totalitatea operei lui artistice, la multitudinea copiilor după confrăți, precum și la o gestiune complicată a moștenirii sale artistice de către urmași. Un subcapitol despre „licențele” artistice din grafica lui Szathmári analizează o situație în care artistul e supracreditat necritic cu valoare documentară, demonstrând astfel limitele artei de asemănare și modul cum ea se poate autocorecta, totuși, prin imagini alternative.

Capitolul 7, *Carol Szathmári și începuturile fotografiei de arhitectură*, încheie documentarea monumentelor de arhitectură românească cu impactul și valoarea primelor fotografii, discutând latura de fotograf a artistului și sintetizând colecțiile de fotografii de arhitectură din bazele digitale ale Bibliotecii Academiei Române. Szathmári a produs, în 1860, un cunoscut album de fotografii pentru doamna Elena Cuza, iar ulterior a executat în mai multe exemplare albumul de fotografii *Episcopia Curtea de Argeș* (1866). Pentru albumul *România* (1868-1869), ca și pentru cel precedent, comanditarii săi sunt domnitorul Carol I, dar și Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice. Poate că este semnificativ, din perspectiva proiectelor anterioare eșuate de albume documentare și pitorești, că acestea sunt realizate de Szathmári, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu mijloacele mai noi ale fotografiei. Servesce oarecum ca o încununare a mijloacelor de a înregistra monumentul istoric și arhitectural prin tehnici nemașiniste grefate pe subiectivitate, inadecvare sau limite inerente.

Concluziile lucrării sunt însoțite de titlul *Imaginea de arhitectură în cercetarea istorică* și au fost gândite ca un studiu care să nu reia pedant conținutul capitolelor tezei. Am prezentat aici, din perspectiva ansamblului lucrărilor studiate în prezenta teză, scopul simili-pozitivist al acestor lucrări, pornit din respectul pentru vestigii și din urgența salvării lor, dar și o anume artificializare a compoziției, care completa valoarea lor documentară cu nevoia de prezentări pitorești. Am evidențiat, în plus, câteva detalii formaliste legate de modul efectiv de alcătuire a unei compoziții la artiștii cunoscuți, pentru a înțelege și care sunt limitele informării după aceste surse științifice pe care le admitem ca fiind „slabe” în sens pozitivist. Am remarcat, de asemenea, și reluarea unei imagini de monument de către varii artiști după parcursul privirii unui alt confrate, ceea ce dovedește că producția artistică de imagine topo-arhitecturală are o estetică proprie, creată în „laboratoarele” unor mari artiști sau ale academiilor de artă, prin consolidarea unor tradiții mai vechi de reprezentare. Interșanjabilitatea mediilor și a tehnicilor utilizate pentru asemenea producții este, de asemenea, de luat în calcul pentru a distinge compozițiile originale, autentice, de copiile care, de regulă, au proliferat pe marginea celor dintâi.

Prezenta cercetare doctorală speră, la final, că a sintetizat și analizat critic, dar și cu unele episoade analitice mai pregnante, o producție artistică specializată, atractivă pentru publicul larg în aspectul ei pitoresc, dar de cel mai mare interes, în sens (simili)pozitivist, pentru arhitecți și istorici.

Cuvinte-cheie: artă documentaristă, secolul XIX românesc, istoria arhitecturii, istorie urbană, monument, grafică, vedute, patrimoniu, conservare-restaurare, izvoare istorice.