

Volumul de față este un gest de omagiu adus istoricei de artă Ioana Vlasiu. Dascăl fără catedră, Ioana Vlasiu a fost mereu disponibilă pentru cercetătorii atât autohtoni cât și străini. Câți dintre noi nu am fost formați la « școala » Ioanei Vlasiu ? Muzeografi, curatori, cercetători, profesori, experți îi sunt direct sau indirect îndatorați intelectual. Generozitatea sa intelectuală face ca în toate publicațiile sale să existe piste noi de cercetare. Istoria artei Ioanei Vlasiu este o istorie deschisă, care invita cercetătorul să meargă mai departe. Numele său este o valoare certă pentru toți cei care studiază arta românească de la finele secolului XIX și din secolul XX. Textele publicate în acest volum răspund, în marea lor majoritate, apelului modernității, al modernităților, în sensul folosit de Ioana Vlasiu. Generații de istorice și istorici de artă s-au reunit în aceste pagini pentru a-i împărtăși admirația, amicitia, respectul. De la Ștefan Luchian la Mihai Olos, toate contribuțiile urmăresc același fir al modernității. Interesul anumitor contribuții pentru arta și critica de artă practică de femei răspund, la rândul lor, preocupării Ioanei Vlasiu pentru acest domeniu. Aportul istoricilor de artă străini, cu care a colaborat și pe care i-a ajutat de-a lungul timpului, corespunde altor zone și centre de interes ale sale: Art Nouveau în Ungaria, ecourile futurismului în Bulgaria, Henri Focillon sau scena artistică și situația politică în timpul lui Carol al II-lea.

Modernitățile artei românești

Studii în onoarea Ioanei Vlasiu

coord. Irina Cărăbaș și Adriana Șotropa



# Modernitățile artei românești

Studii în onoarea Ioanei Vlasiu

coord. Irina Cărăbaș și Adriana Șotropa

UNArte





# Modernitățile artei românești

VOLUM ÎN ONOAREA IOANEI VLASIU

coordonat de Irina Cărăbaș și Adriana Șotropa

Design: Bogdan Topîrceanu

Font: Source Serif Variable

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**CĂRĂBAȘ, IRINA**

**Modernitățile artei românești: volum în onoarea Ioanei Vlasiu /**  
Irina Cărbăș, Adriana Șotropa. - București : Editura U.N.A.R.T.E., 2021  
ISBN 978-606-720-146-8  
I. Șotropa, Adriana  
7

Publicată de Universitatea Națională de Arte București  
în parteneriat cu Universitatea Bordeaux Montaigne



**CENTRE DE RECHERCHES  
EN HISTOIRE DE L'ART**  
F.-G. Pariset (UR 538)



© București 2021, autorii, coordonatorii

Coperta: fragmente din Gheorghe Petrașcu, Interior cu două fotolii (Fotoliul roșu),  
ulei pe pânză, nedatat, Muzeul Național de Artă al României, București

## Mulțumiri

Mulțumim tuturor persoanelor și instituțiilor care ne-au ajutat și grație cărora a fost posibilă publicarea acestui volum:

Universitatea Națională de Arte, București,  
Centrul François-Georges Pariset (UR 538), Universitatea Bordeaux Montaigne,  
Muzeul Național de Artă al României,  
Muzeul Național de Istorie al României

și în mod special:

conf. univ. dr. **Mirela Dăuceanu**,  
decana Facultății de Istoria și Teoria Artei,

conf. univ. dr. **Laurent Houssais**,  
directorul Centrului François-Georges Pariset (UR 538)

dr. **Constantin Ciobanu**, cercetător științific gardul I,  
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”



# CUPRINS

IOANA VLASIU	
Repere biografice	11
Bibliografie selectivă	13
ACAD. RĂZVAN THEODORESCU	
Cuvânt introductiv	17
ADRIANA ȘOTROPA & IRINA CĂRĂBAȘ	
Ioana Vlasiu și istoria artei românești	19
IOANA BELDIMAN	
Nicolae Grigorescu în Parisul articolelor de pictură	23
ADRIANA ȘOTROPA	
« Sfântul și mucenicul picturii românești »: jaloane istoriografice ale receptării lui Ștefan Luchian	23
OLIVIA NIȚIȘ	
Ștefan Luchian / Mary Cassatt: gen și clasă la începuturile modernității	47
KATALIN GÉLLER	
Représentations de la femme à l'époque de l'Art Nouveau en Hongrie	55
DOINA PĂULEANU	
Tonitza la Balcic	59
CORINA TEACĂ	
Pictura lui Gheorghe Petrașcu și receptarea ei critică	67
CORA FODOR	
Tușe impresioniste: Samuel Mützner. Lucrări din colecția Muzeului de Artă din Târgu Mureș	71
DOINA LEMNY	
Coloana fără sfârșit: proiectare în timp	81
ALEXANDRA PARIGORIS	
Coming to Terms with Arethia Tătărescu	91

RUXANDRA DREPTU	
O privire asupra picturii moderne românești. Despre « trândăvie »	107
IRINA GENOVA	
Italian Futurism and Modern Art in Bulgaria: Intersection Points and Divergences. Futurism behind Futurism	119
MAGDA CÂRNECI	
Evreii din avangarda românească	129
IRINA CĂRĂBAȘ	
« Are o gură, fata asta! » Femeile în critica de artă din anii 1930	133
COLIN LEMOINE	
Photographie et cinéma chez Henri Focillon: illustrer, sérier, diffuser et enseigner. Le renouvellement d'une discipline	147
ANCA OROVEANU	
O scrisoare inedită a lui Robert Klein către Tudor Vianu (1947)	161
MAGDA PREDESCU	
Un artist al intervalului: Mihai Olos	177
ILEANA PINTILIE	
Structură, funcție, ambient. Paradigme artistice ale grupurilor 111 și Sigma (1966-1978)	191
MAGDA RADU	
Situații și concepte – expoziția ca spațiu afectiv	201
Lista autorilor	213





..... Ioana Vlasiu la conferința „150 de ani de învățământ artistic național”,  
Aula Academiei Române, București, mai 2014, foto: Sorin Chițu

# IOANA VLASIU

## REPERE BIOGRAFICE

Ioana Maria Vlasiu s-a născut la 31 mai 1943 la Sibiu. A absolvit Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, Secția de istoria și teoria artei în 1966 și și-a susținut teza de doctorat intitulată *Pictura românească a anilor 1920 și problema tradiției* în 1999 (publicată în 2000), sub îndrumarea prof. univ. dr. Corina Popa. Din 1966 este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, iar între 1973 și 1980 este secretar științific al revistelor institutului – SCIA (*Studii și cercetări de istoria artei*) și RRHA (*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*). Începând cu 1985 este membră în colegiul de redacție al revistelor. Între 1990 și 1995 îndeplinește funcția de director adjunct. Între 2001 și 2014 este cercetător principal I, șef al Secției de artă românească modernă și contemporană. A fost primul editor pentru România al *RIHA Journal*. În prezent este membră în comitetul consultativ al *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*. De asemenea, face parte din AICA România și Secția de critică a Uniunii Artiștilor Plastici din România. A publicat și coordonat mai multe cărți dedicate unor artiști sau unor problematici ale artei românești moderne, precum și nenumărate studii în periodice, volume colective și cataloage de expoziție atât în țară, cât și în străinătate. Trei volume care cuprind studiile sale au primit premiul „George Oprescu” al Academiei Române: în 2015 lucrarea monografică *Ion Vlasiu*, (Tg. Mureș, Muzeul Județean Mureș; alături de Ioan Șulea și Cora Fodor), doi ani mai târziu, *Artiștii români în străinătate. Călătoria între formația academică și studiul liber* (București, ICR, elaborat împreună cu un colectiv al Institutului de Istoria Artei), iar în 2018, *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. I și II (București, Ed. Academiei Române, ed. Răzvan Theodorescu și Marius Porumb).

Ioana Vlasiu a fost invitată în mai multe rânduri la Universitatea Națională de Arte din București (1990, 1995, 1997, 1999, 2001), unde a ținut cursuri de istoria artei moderne românești. Publicațiile sale, consacrate în principal – dar nu exclusiv – artei românești moderne și contemporane în context european precum și istoriografiei artei românești, fac obiectul unei secțiuni separate.

În calitate de cercetător, Ioana Vlasiu a făcut mai multe călătorii de documentare și a obținut burse de studiu (Fundăția Getty, 1994). A coordonat numeroase proiecte științifice, dintre care cele mai importante au fost: concepția numărului *Brancusi et la sculpture moderne* al revistei *Ligeia* (Paris), ianuarie-iunie 2005; «*Arta viitorului*» în *România la început de secol XX, Studii și cercetări de istoria artei*, 2010, număr special; *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, în cadrul Institutului de istoria artei „G. Oprescu” (2011-2012); „«*Sfântul din Montparnasse*» de la document la mit: o sută de ani de exegeză brâncușiană” (Consiliul Național al Cercetării Științifice 2011-2016). A fondat Centrul de studii brâncușiene „Barbu Brezianu” în cadrul Institutului de Istoria Artei, ca urmare a donației Brezianu.

De asemenea, a participat la organizarea unor expoziții, în calitate de curatoare: *Culorile avangardei. Arta românească 1910-1950*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, (în

colaborare); *Contrapunct. O retrospectivă Octav Grigorescu & Georgeta Năpăruș*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 2017 (în colaborare); *Tonitza. Imagini ale copilăriei*, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, 2019 (în colaborare); conceptul expunerii permanente a Muzeului de artă din Turnu-Severin, 2019 (în colaborare).

Numeroase sunt colocviile naționale și internaționale pe care le-a organizat și co-organizat. Amintim colocviul internațional *Artă și ideologie în Europa centrală și de est*, Institutul de Istoria Artei, Academia Română și IREX din 1992, colocviul internațional *Brancusi at his Zenith. What next?* Academia Română, București din 2001. În 2001 a fost membră în comitetul de organizare al colocviului internațional *Mémoire sculptée de l'Europe*, care s-a ținut la Strasbourg. În 2003 a organizat colocviul *Trei accepții ale modernității, trei comemorări: Victor Brauner, Alexandru Ciucurencu, Octav Grigorescu*, în 2004 colocviul *Gheorghe Anghel. Ultimul clasic*, iar în 2007 sesiunea comemorativă *Nicolae Grigorescu și modernitatea*, toate la Institutul de Istoria Artei. De-a lungul carierei, a avut și o prezență semnificativă în media culturală.

Ioana Vlasiu a consacrat o jumătate de veac Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. Devotamentul său pentru disciplină și pentru arta românească nu se limitează însă la activitatea instituțională: curiozitatea, pasiunea și profesionalismul său continuă să se manifeste în numeroase proiecte și să însoțească istorice și istorici de artă pe drumul anevoios al cercetării.

# IOANA VLASIU

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### Volume de autor și coordonate

- Vasile Popescu*, București, Meridiane, 1971.  
*Dimitrie Ghiață*, București, Meridiane, 1985.  
*Anii 20', tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2000.  
*Milița Petrașcu*, Arc, Chișinău, 2004.  
*Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, Idea Design&Print, Cluj, 2011.  
(în colaborare cu Székely Sebestyén György)  
*Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX-XX*, (coordonare, autor),  
București, Editura Academiei Române, vol. I – 2011, vol. II – 2012.  
*Ion Vlasiu. 1908-1997*, Târgu-Mureș, Muzeul Județean Mureș, 2015.  
(în colaborare cu Cora Fodor și Ioan Șulea)

### Ediții

- Theodor Enescu, *Scrieri despre artă. Ștefan Luchian și spiritul modern în pictura românească*, București, Meridiane, vol. I – 2000, vol. II – 2002.

### Enciclopedii internaționale (colaborare cu articole de sinteză despre arta românească și artiști români)

- Bibliographie zur Kunstgeschichtlichen Literatur in Ost- und Südosteuropäischen Zeitschriften*, München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1974-1978; 1990-1993.  
*Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, K. G. Saur Verlag, Leipzig, 1980-2008 (peste 100 fișe despre artiști români).  
*Grove Dictionary of Art*, Londra, Macmillan Publishers, 1996.  
*Encyclopedia of Eastern Europe. From the Congress of Vienna to the Fall of Communism*, Richard Frucht (ed.), New York, Garland Pub., 2000.

### Colaborări la volume colective

- „Fragen der zeitgenössischen rumänischen Monumentalkunst”, în *Deutsch-Rumänisches Colloquium junger Historiker, Kulturhistoriker und Zeitgeschichtler*, München, Eigenverlag der Südosteuropa Gesellschaft, 1974.  
„Sculptura modernă și conceptul de monument”, în *Studiul 2*, București, 1981.  
„La Fortune des idées constructivistes dans l'art roumain des années '20: l'intégralisme”, în *Bucharest in the 1920s-1940s between Avant-Garde and Modernism*, București, Simetria, 1994.  
„Brancusi and his disciples. An Insight in Brancusi's Pedagogy”, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective* [lucrările simpozionului internațional *Brancusi at his*

*Zenith. And what next?*], București, Univers Enciclopedic, 2001.

„Bucharest”, în *Between worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, Timothy O. Benson, Eva Forgacs (ed.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art – Cambridge Mass., MIT Press, 2002.

„Bucharest in the 20s and the avant-garde movement”, în *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Timothy O. Benson, Eva Forgacs (ed.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art – Cambridge Mass., MIT Press, 2002.

„L'Expérience roumaine”, în *La vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon et Fondation de France, 2004.

„Alexandru Ciucurencu între pictura pură și ideologie. Despre un autoportret din 1954”, în *Arta istoriei și istoria artei. Academicianul Răzvan Theodorescu la 65 de ani*, București, Ed. Enciclopedică, 2005.

„Modernitățile picturii românești interbelice”, în *Culorile avangardei. Arta în România 1910-1950*, Erwin Kessler (ed.), București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 35-61.

„Grigorescu japonizant?” în *Grigorescu și modernitatea*, București, Dominor, 2008.

„Istoria ca vis în pictura lui Octav Grigorescu”, în *Polychronion. Profesorului Nicolae Tanașoca la 70 de ani*, București, Editura Academiei Române, Institutul de Studii Sud-Est Europene, 2012.

„Artele plastice în România. 1940-1947”, în *Istoria românilor*, vol. IX, coord. Dinu Giurăscu, București, Ed. Enciclopedică, 2008.

„Statui, istorie și vandalism. România, 1944-1990”, în *București. Materie și istorie. Monumentul public și distopiile lui*, Anca Benera, Alina Șerban (ed.), București, Institutul Cultural Român, 2011.

„Quête de l'originare et exaltation de la couleur. Autour de quelques tableaux roumains des années 1900-1914”, în *Les migrations fauves. La diffusion du fauvisme et des expressionismes en Europe centrale et orientale*, Sophie Barthélémy, Valérie Dupont (ed.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

„Artele plastice. 1948-1989”, în *Istoria românilor*, vol. X, coord. Dinu Giurăscu, București, Editura Enciclopedică, 2013.

„Fotografia ca loc de întâlnire a modernităților. Carol Popp de Szatmari revizitat de Ion Grigorescu”, în *Szatmari pionier al fotografiei și contemporanii săi*, Adrian-Silvan Ionescu (ed.), București, Oscar Print, 2014.

„Public Art and Political Context in Romania during the Authoritarian Reign of Carol II (1938-1940)”, în *After Brancusi*, Irina Cărăbaș, Olivia Nițiș (ed.), București, UNARTE, 2014.

„Colecția George Oprescu”, în *Tezaurul Academiei Române*, vol. V, Acad. Ionel Haiduc, Acad. Păun Ion Otiman (coord.), București, Editura Academiei Române, 2014.

„Călătoriile formației. Pictori din România la München în jur de 1900”, în *Artiștii români în străinătate (1830-1940)*, Adrian-Silvan Ionescu (ed.), București, Institutul Cultural Român, 2017.

„«L'Ivresse Bourdelle». Les élèves roumaines du sculpteur”, în *Transmission/Transgression. Maîtres et élèves dans l'atelier: Rodin, Bourdelle, Giacometti, Richier...*, Paris, Musée Bourdelle, Paris Musées, 2018.

„Eleve și maestri. Învățământul artistic românesc și problematica de gen. 1900-1945”, în *Centenarul femeilor din arta românească*, vol. 2, București, Postmodernism Museum, 2018.

„Sculptura. 1900-1945”, în *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, Acad. Răzvan Theodorescu, Acad. Marius Porumb (ed.), vol. II, București - Cluj-Napoca, Editura Academiei Române - Editura Mega, 2018.

„Muzeele și arta contemporană în postcomunism: câteva repere”, în *States of the Art. 30 de ani de artă reflectată în proiecte*, Ștefania Mărumureanu, Ariadna Ponta (coord.), București, 2020.

### **Articole în periodice de specialitate și în presa artistică și culturală (selecție)**

„Experiența poloneză”, în *Arta*, nr. 8, 1970, p. 35.

„Sur l'évolution contemporaine de l'art monumental roumain”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, XI, 1974, p. 37-57.

„Reflecții asupra realului și asupra limbajului plastic în desenul lui Octav Grigorescu”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, 23, 1976, p. 157-169.

„Catul Bogdan – între vituozitate și poezie”, în *Arta*, nr. 6, 1977, p. 12.

„Momente din evoluția contemporană a sculpturii monumentale din România”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, 25, 1978, p. 141-173.

„Brâncuși și tema sărutului”, în *Arta*, nr. 7, 1981, p. 25.

„La Peinture roumaine des années 20 et les débats autour du concept de tradition”, I, II, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XIX, 1982 p. 21-33; XXI, 1984 p. 3-19.

„La Dobroudja: permanence d'un espace dans la peinture roumaine”, în *Revue des Études Sud-Est européennes*, XXII, 1984, nr. 1, p. 73-78.

„Vasile Popescu – un criteriu”, în *Arta*, nr. 12, 1984, p. 13-15.

„Paciurea și limitele criticii”, în *Arta*, nr. 6, 1987, p. 22.

„Noul clasicism al anilor 20 sau echivocul sincronismului”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, 34, 1987, p. 70-74.

„Brancusi et l'avant-garde roumaine dans les revues tchèques de l'entre-deux-guerres”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXV, 1988, p. 89-92.

„Cornel Medrea. Prezența sculpturii”, în *Arta*, nr. 3, 1988, p. 6-9.

„«Extazul realității vii, trăite...» Un pictor uitat: Constantin Pantelimon”, în *Arta*, nr. 11, 1988, p. 9.

„Paciurea, Eminescu și himerele”, în *Arta*, nr. 5, 1989, p. 7-9.

„Însemnări despre avangarda românească din anii 20”, în *Arta*, nr. 6-8, 1990, p. 36-40.

„Brâncuși și filmul”, în *Cinema*, nr. 4, apr. 1990, p. 20-21.

„Provocările lui Mircea Spătaru”, în *Luceafărul*, 9 mai 1990.

„Paciurea, le monument d'Eminescu et Rodin”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 1991, XXV, p. 17-27

„G. Oprescu cronicar de artă”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, 39, 1992, p. 3-5.

„L'Exégèse de Brancusi et le symbolisme”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXXII, 1995, p. 95-100.

„Din nou despre *Rugăciunea* lui Brâncuși. Argumente noi pentru o teză veche”, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1997.

„Accepții ale conceptului de futurism în critica de artă românească înainte de Primul Război Mondial”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Artă plastică, 44, 1997.

„Le Futurisme en Roumanie avant la Première Guerre mondiale”, în *Ligeia*, nr. 21-22-23-24, oct. 1997 – iun. 1998, p. 172-181.

„Un expresionist transilvănean - pictorul Eugen Gâscă”, în *Vatra*, nr. 11, 1998.

„Modernitate și feminism în arta românească la început de secol: expozițiile artistelor pictori și sculptori. 1916-1927”, în *Artelier*, nr. 5, 1999-2000.

„Inauguration de la Galerie d'art roumain moderne”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXXVIII, 2001, p. 116-119.

„Brancusi and his Disciples. An Insight into Brancusian Pedagogy”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXXVIII, 2001, p. 63-68.

„Strategies of Integration in the Artistic Milieu: the All-Women Exhibitions. Bucharest, 1916-1927”, în *Art Studies Quarterly*, nr. 4, 2002. p 9-14.

„Henri Focillon et son expérience roumaine”, în *Histoire de l'art*, nr. 50, iun. 2002, p. 139-146.

„L'Art roumain moderne et ses relations européennes dans les écrits de Theodor Enescu”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XXXIX-XV, 2002-2003, p. 159-162.

„De nouveau sur *La Prière* de Brancusi: arguments nouveaux pour une thèse ancienne”, în *Ligeia*, nr. 57-58-59-60, ian.-iun. 2005, p. 54-59 (și concepția numărului Brancusi et la sculpture).

„Cultul prieteniei și arta portretului: Milița Petrașcu”, în *Sud-Est Cultural*, nr. 1, 2005, p. 113-118.

„Learning with Bourdelle: Romanian Students of Emile Antoine Bourdelle”, în *Centropa*, 6, nr. 2, mai 2006, p. 104-113.

„Réflexions sur les arts décoratifs et la décoration en Roumanie au début du XXe siècle”, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XLIV, 2007, p. 49-54.

„« Artă viitorului » în România la început de secol XX”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, număr special, 2010, p. 3-14.

„Colecții și colecționism în Clujul interbelic”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Artă Plastică, 8 (52), 2018, p. 29-43.

„Julian Mereuță redivivus”, în *Arta*, nr. 42-43, 2020, p. 42-47.

# Cuvânt introductiv

RĂZVAN THEODORESCU

Îmi amintesc – parcă era ieri – de tânăra absolventă care devenea, acum câteva decenii, cercetător stagiar la Institutul academic de Istoria Artei, pe numele ei Ioana Vlasiu. Rezervată, discretă, civilizată la superlativ, îi descopereai ușor descendența de o noblețe intelectuală fără falie (aș adăuga, una de o sorginte ardelenască mândră, ceea ce nu e puțin lucru).

Bunicul era un reputat istoric din Universitatea clujeană, academicianul Ion Lupaș, tatăl, Ion Vlasiu, era cunoscutul sculptor dublat de un interesant scriitor, iar mama, Marina Lupaș Vlasiu, o distinsă cercetătoare medievistă preocupată de Ardealul ei natal și de relațiile acestuia cu Italia.

Anii ce au urmat aveau să dovedească din plin, în Institutul de Istoria Artei și dincolo de el, noblețea Ioanei, distincția ei intelectuală și o dăruire științifică pe măsură. Arta românească a secolului XX și conexiunile sale europene au devenit câmpul preferat al cercetărilor Ioanei Vlasiu. De la monografiile dedicate lui Vasile Popescu și lui Dumitru Ghiață la studiul despre Tonitza și Balcicul, până la preocuparea constantă pentru figuri proeminente sau mai puțin știute ale plasticii feminine unde găsim pe Milița Petrașcu, dar și pe Ana Tzigara Berza și pe Georgeta Năpăruș, pe Maria Blendea și pe Simona Vasiliu Chintilă, arta națională interbelică și multe capitole luminoase ale creației contemporane au găsit în Ioana Vlasiu exegetul informat și rafinat care a dedicat pagini importante operei unor Octav Grigorescu și Ion Grigorescu sau artiștilor basarabeni. La fel, domeniul sculpturii românești moderne și contemporane a fost acoperit cu brio de Ioana Vlasiu, începând cu volumul dedicat tatălui său – op recent premiat de Academia Română –, continuând cu dicționarul academic de sculptori pe care l-a coordonat și cu considerațiile mergând de la influența lui Bourdelle în arta noastră până la posteritatea brâncușiană în peisajul național. Numele Ioanei Vlasiu se găsește în volume și cataloage de expoziții străine – din Germania, Franța, Ungaria, Italia și Statele Unite – dedicate fenomenului artistic central – și est-central european, mai ales futurismului și expresionismului din acest spațiu al continentului, ceea ce mărturisește elocvent profilul internațional al colegei noastre. Care, respectuoasă față de înaintași, a închinat texte dense criticii de artă a lui George Oprescu, personalității inconfundabile care a fost Eugen Schileru și a îngrijit editarea scrierilor lui Theodor Enescu, în care a văzut, îmi pare, un reper.

Prezentă și azi în întâmplările cărturărești din domeniul istoriei și criticii de artă, Ioana Vlasiu, colega noastră a tuturor, binemerită o reverență pe care o fac cu prietenie și melancolie.



# Ioana Vlasiu și istoria artei moderne românești

ADRIANA ȘOTROPA și IRINA CĂRĂBAȘ

Istoria artei moderne românești, în special cea consacrată celei de-a doua jumătăți a secolului XIX și primei jumătăți a secolului XX, este în general istoria unei arte naționale, construită în jurul câtorva figuri de pictori considerați autentic români sau încarnând valori specific naționale. Acești « maestri » ai artei românești – Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian sau Nicolae Tonitza, pentru a nu-i cita decât pe câțiva dintre ei – au centralizat de-a lungul deceniilor eforturile specialiștilor, care au neglijat astfel sculptura – cu excepțiile notabile ale lui Brâncuși și Paciurea – artele decorative sau lucrările de sinteză. Privită retrospectiv, istoriografia artei românești moderne pare, cu anumite excepții, rigidă, laborioasă, bazată pe monografie și aproape complet lipsită de distanțare critică sau de reevaluare metodologică a discursurilor, perpetuate – neschimbate – de decenii.

De la George Oprescu până în ziua de astăzi, istoria artei a acestei fecunde perioade a fost cercetată, scrisă și publicată în mod constant de numeroși istorici și istorice de artă. În acest context marcat de falii istorice, aportul Ioanei Vlasiu este fundamental din mai multe puncte de vedere: pe lângă serioase monografii, ea s-a interesat nu numai de pictură, ci și de sculptură sau arte decorative, dar, mai ales, a reușit să modernizeze discursul disciplinei. S-a aplecat asupra recontextualizării artei românești atât la nivel local, cât și în spațiul european, în unele dintre cele mai temeinice și inovatoare studii din istoriografia românească. Documentarea în arhive este completată de o permanentă conștiință și rigoare istorică. Unele dintre noile tendințe structurante ale disciplinei infiltrază discret cercetarea Ioanei Vlasiu ale cărei publicații se numără printre cele mai solide aporturi istorice. Într-o istorie factuală a artei, supusă unei viziuni progresive, lipsită de reale problematice, studiile Ioanei Vlasiu reactivează cercetarea la nivel național.

Cartea sa, *Anii'20, tradiția și pictura românească* (2000), reprezintă un moment cheie în istoria artei românești. Este probabil prima lucrare care acordă o importanță capitală istoriografiei artei autohtone și care propune un studiu inedit despre o perioadă aparent foarte cunoscută și cercetată. Pentru prima oară avem de-a face cu o viziune circulatorie a artei românești, o istorie în care pluralitatea scenei artistice este redată în întreaga sa complexitate. Societăți artistice, reviste, critică de artă, expoziții, toate aceste elemente sunt recontextualizate și reevaluate din prisma tradiției, care este, la rândul ei, redefinită ca parte integrantă, și nu opusă, a modernității. Conceptualizată astfel și pusă în legătură cu întoarcerea la figurativ din alte spații europene ale perioadei, tradiția devine un argument al de-periferializării artei românești, iar studiul ei un prilej de schimbare metodologică. Deși întrupată abia în anul 2000 într-un volum, tema a fost anunțată într-o formulă extrem de concentrată într-o serie de articole din revista *Arta* în anii 1980, dar intrată între preocupările cercetătoarei încă și mai devreme, la sfârșitul anilor 1970. Această temă de cursă lungă, modelată de contexte și metodologii diverse, a ieșit din sfera academică, în 2007, cu ocazia colaborării pe care Ioana Vlasiu a avut-o la expoziția

*Culorile avangardei. Artă în România 1910-1950* (Muzeul Bruckenthal, Sibiu 2007 și apoi itinerată la București, Lisabona și Varșovia). În catalogul expoziției, articolul ei „Modernitățile picturii românești” se întoarce asupra unor problematici legate de dinamica tradiție – modernitate.

Studiile sale consacrate recuperării și valorizării artistelor se numără printre primele în peisajul editorial național. Un loc aparte îl au, mai ales în ultimii ani, cercetările despre artiștii transilvăneni. Sculptura românească îi datorează cele mai valoroase studii: fie ca este vorba de Constantin Brâncuși, Dimitrie Paciurea sau de Milița Petrașcu, cercetările Ioanei Vlasiu redau un loc de cinste unei arte neglijate dintotdeauna de specialiști. Până la Ioana Vlasiu, nici un studiu consacrat sculptorilor, sculptorițelor și sculpturii în general nu a reușit să îmbrățișeze întreaga complexitate a acestei arte care dialoghează nu doar cu spațiul, ci și cu timpul, o artă care se construiește dintr-un schimb perpetuu cu pictura sau literatura, cu contextul politic sau cultural. Pe lângă cercetările personale, istorica de artă a inițiat un dicționar al sculptorilor din România pe care l-a coordonat și care a fost rodul unei laborioase și îndelungate munci în cadrul Institutului de Istoria Artei, publicat în 2011 (vol. I) și 2012 (vol. II). De asemenea, explorarea avangardei românești a găsit în Ioana Vlasiu o cercetătoare de seamă. A contribuit la reevaluarea avangardelor central și est europene ce a avut loc după căderea Cortinei de Fier, fiind una dintre vocile cele mai convingătoare ale primei publicații consistente dedicate subiectului și care, din anumite puncte de vedere, nu a fost nici astăzi depășită: *1920-1940. București între avangardă și modernism* (1993). Ulterior a contribuit la proiecte internaționale și publicații care au schimbat definitiv percepția asupra avangardei și asupra raporturilor dintre diversele grupuri și circulații globale.

Deși cea mai mare parte a activității sale de cercetare se concentrează asupra problematicilor artei dinaintea celui de-Al Doilea Război Mondial, Ioana Vlasiu a fost dintotdeauna interesată de artiștii contemporani despre care a scris, susținut conferințe și a organizat expoziții.

Generozitatea sa intelectuală face ca în toate publicațiile sale să existe piste noi de cercetare. Istoria artei Ioanei Vlasiu este o istorie deschisă, care invita cercetătorul să meargă mai departe. Nici o acrobație de stil, nici un exces, nici o teorie îndoielnică nu îngreunează discursul său clar, obiectiv, just.

Numele său este o valoare certă pentru toți cei care studiază arta românească de la finele secolului XIX și din secolul XX. Câți dintre noi nu am fost formați la « școala » Ioanei Vlasiu ? Dascăl fără catedră, ea a fost mereu disponibilă pentru cercetătorii atât autohtoni cât și străini, dintre care, câțiva, au contribuit la volumul de față. Muzeografi, curatori, cercetători, profesori, experți îi sunt direct sau indirect îndatorați intelectual. Timp de o jumătate de secol, grație implicării ei, secția de artă românească modernă a Institutului de Istoria Artei « G. Oprescu » s-a putut mândri cu inițiative și realizări serioase, chiar prestigioase.

Textele publicate în acest volum răspund, în marea lor majoritate, apelului modernității, al modernităților, în sensul folosit de Ioana Vlasiu. Generații de istorice și istorici de artă s-au reunit în aceste pagini pentru a-i împărtăși admirația, amicitia, respectul. De la Ștefan Luchian la Mihai Olos, toate contribuțiile urmăresc același fir al modernității. Interesul anumitor contribuții pentru artă și critica de artă practică de femei răspund, la rândul lor, preocupării Ioanei Vlasiu pentru

acest domeniu. Aportul istoricilor de artă străini, cu care Ioana Vlasiu a colaborat și pe care i-a ajutat de-a lungul timpului, corespunde altor zone și centre de interes ale sale: Art Nouveau în Ungaria, ecourile futurismului în Bulgaria, Henri Focillon sau scena artistică și situația politică în timpul lui Carol al II-lea. O mențiune specială pentru Doina Păuleanu și Răzvan Theodorescu care ne-au părăsit pe parcursul lucrului la acest volum.

Nu ramâne decât ca și cele două coordonatoare ale volumului să îi mulțumească pentru tot ajutorul și sfaturile prețioase pe care ni le-a acordat de mai bine de două decenii.



# Nicolae Grigorescu în Parisul articolelor de pictură

IOANA BELDIMAN

Cercetătorului, care în investigarea muzeografică a unei picturi acordă atenție și verso-ului lucrării, i se revelează fațete nesperat de sugestive privind personalitatea artistului. Precum un însemn heraldic, marca de pe spatele unui tablou, purtând identitatea fabricantului, suportului ori/și a culorilor, ne dezvăluie parte din perspectiva pe care pictorul o are asupra propriei opere ca și asupra condiției lui de artist. Alegerea furnizorului de materiale de pictură este direct legată de opinia pe care artistul o are despre el însuși în calitate de creator; dar, prin această alegere, împlinește concomitent și un demers de socializare profesională, confirmându-și apartenența la comunitatea breslei.

Format prin exercițiul practicilor artistice pariziene din cea de-a doua jumătate a secolului XIX, Nicolae Grigorescu a selectat ceea ce corespundea firii lui, dar și viziunii privind viitorul său profesional. Intuind concepția acestui artist ieșit din comun și investigând aspecte ale relației sale cu materialitatea picturii, putem deduce că aprecierea față de propria operă îl determină să o onoreze prin calitatea superioară a instrumentelor de lucru alese. Este o constantă a comportamentului lui Grigorescu față de pregătirea momentului creației. Pe de o parte, acest tip de atitudine era dictat de demnitatea și conștiința artistică ce-i erau proprii, pe de alta, este evident că a învățat o asemenea poziționare și de la comunitatea artistică pariziană (inclusiv aici și grupul de la Barbizon) în care el s-a format ca artist și s-a construit ca om.

Parcurgerea operei grigoresciene ordonată după criteriul cronologic, ca într-o expoziție virtuală de verso-uri de tablouri, mărturisește opțiunea artistului român pentru o materialitate bine susținută a lucrărilor sale, prin calitatea cea mai bună a articolelor de pictură utilizate, procurate la Paris din inima vieții artistice. Elaborată în Franța și în România, de la *Țărancă franceză în vie* pictată în lumina tamizată din Ile-de-France, la *Fata cu zestrea ei în interior românesc*, lucrare emblematică prin semnificațiile ei (il. 1-2), întreaga operă a artistului național poartă, prin amprenteles furnizorilor săi parizieni, mărturia rolului determinant pe care aceștia l-au jucat în producția artistică a secolului XIX. Identificarea acestor furnizori ale căror date de activitate se cunosc grație mai ales studiilor actuale ale lui Pascal Labreuche, poate ajuta și la nuanțarea datării unor lucrări despre care artistul nu a lăsat mărturie.

Instalarea lui Grigorescu în toamna lui 1861 la Paris, unde rămâne până în 1866 (când se stabilește la Fontainebleau), este echivalentă cu începutul dobândirii conștiinței a identității sale artistice de pictor european. Cartierul în care îl găsim pe Grigorescu, zona Ecole des Beaux-Arts – Saint-Germain-des-Prés (Rive Gauche), locuit de artiștii legați direct de Școală, profesori și elevi, era în secolul XIX unul dintre cele trei segmente urbanistice pariziene<sup>1</sup> marcate de prezența permanentă a atelierelor de pictori, a magazinelor cu articole specifice, a galeriilor. Furnizând

1. Identificate și definite de Séverine Sofio în „*Les marchands de couleurs au XIXe siècle, artisans ou experts ?*”, *Ethnologie française*, 47, nr. 1, 2017, p. 75-86. Pentru noțiunea de cartier artistic, vezi și Mélanie Traversier, „Le quartier artistique, un objet pour l’histoire urbaine”, *Histoire urbaine*, nr. 3, 2009, p. 5-20.



Il. 1. Nicolae Grigorescu,  
*Fata cu zestrea ei*, MNAR,  
Galeria Națională.

adresele poștale ale tuturor expozanților, cataloagele anuale ale Salonului Artiștilor Francezi ilustrează din plin consistența acestui cartier artistic. Conduse de

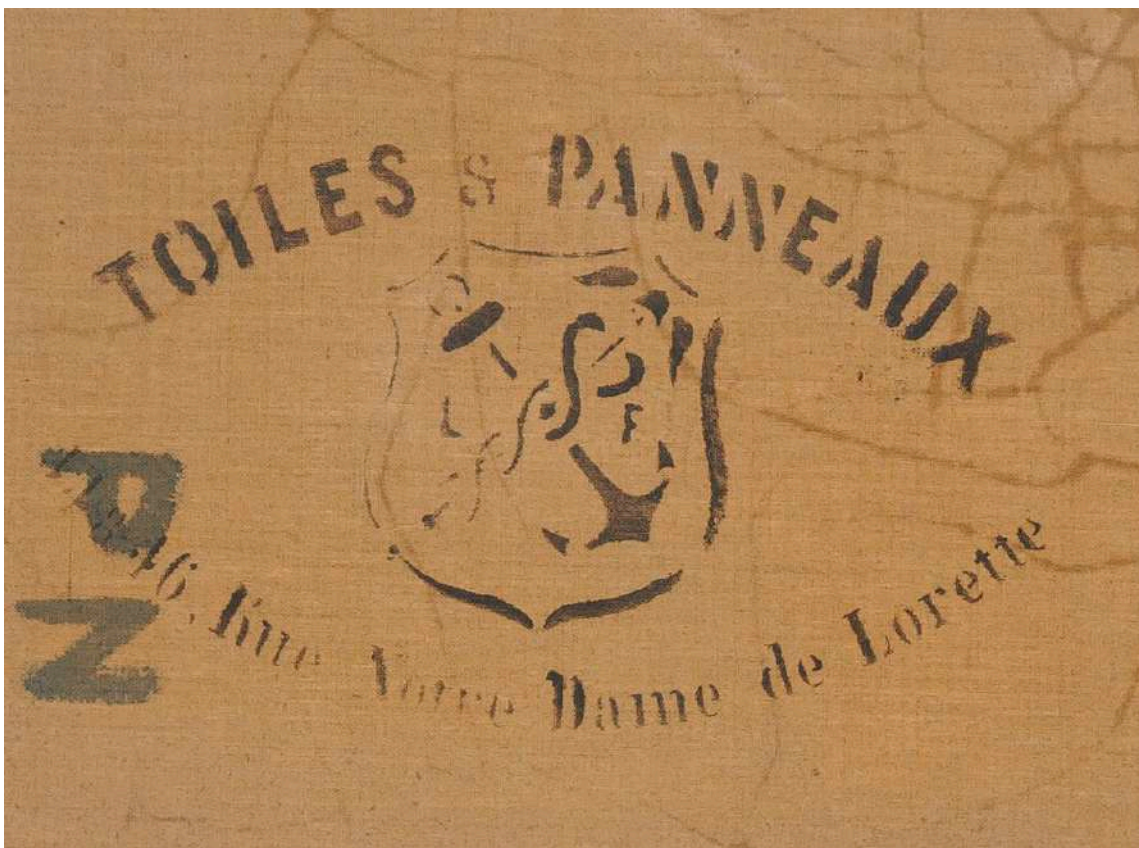
negustori-artizani<sup>2</sup> ce colaborau adesea prin știința lor cu artiștii la realizarea materialității lucrărilor, magazinele specializate aveau o caracteristică comună prin profil, căci ofereau, dincolo de materiale, posibilitatea unor restaurări, reanțoalări, uneori și transportul lucrărilor.

Al doilea segment artistic se afla dincolo de Sena, pe Rive Droite și era reprezentat prin triumghiul dintre Bursă – rue Laffitte – Saint Lazare. În a doua jumătate a secolului XIX, nota caracteristică a acestei arii a fost dată de prezența pieței de artă la care participau, în vecinătatea locuințelor marilor oameni de finanțe și a unui comerț de lux, magazinele cu galerii de artă și cu furnituri pentru pictură. Acestea din urmă erau conduse de negustori-experti<sup>3</sup> precum Alexandre Bernheim Jeune, Paul Durand-Ruel sau Ambroise Vollard, o tipologie evident diferită de cea a negustorului-artizan întâlnit în Rive Gauche. Viața artistică a acestor locuri la mijloc de secol XIX, în relație și în contrast cu viața rurală de la Barbizon, este evocată de frații Edmond și Jules de Goncourt, în romanul *Manette Salomon* (1868) având drept pivoți pe pictorul Coriolis ce avea atelier în rue Laffitte și pe modelul și iubita lui care dă numele cărții.

Cel de-al treilea cartier artistic era și el situat dincolo de Sena, la nord de operă, la poalele și pe colina Montmartre, în zona Pigalle. Era locuit de un număr important de plasticieni între care și impresioniștii, în anii 1870-1890. Era un

2. Vezi Séverine Sofio, *op. cit.*, 2017, p. 77.

3. *Ibid.*, p. 77-78.

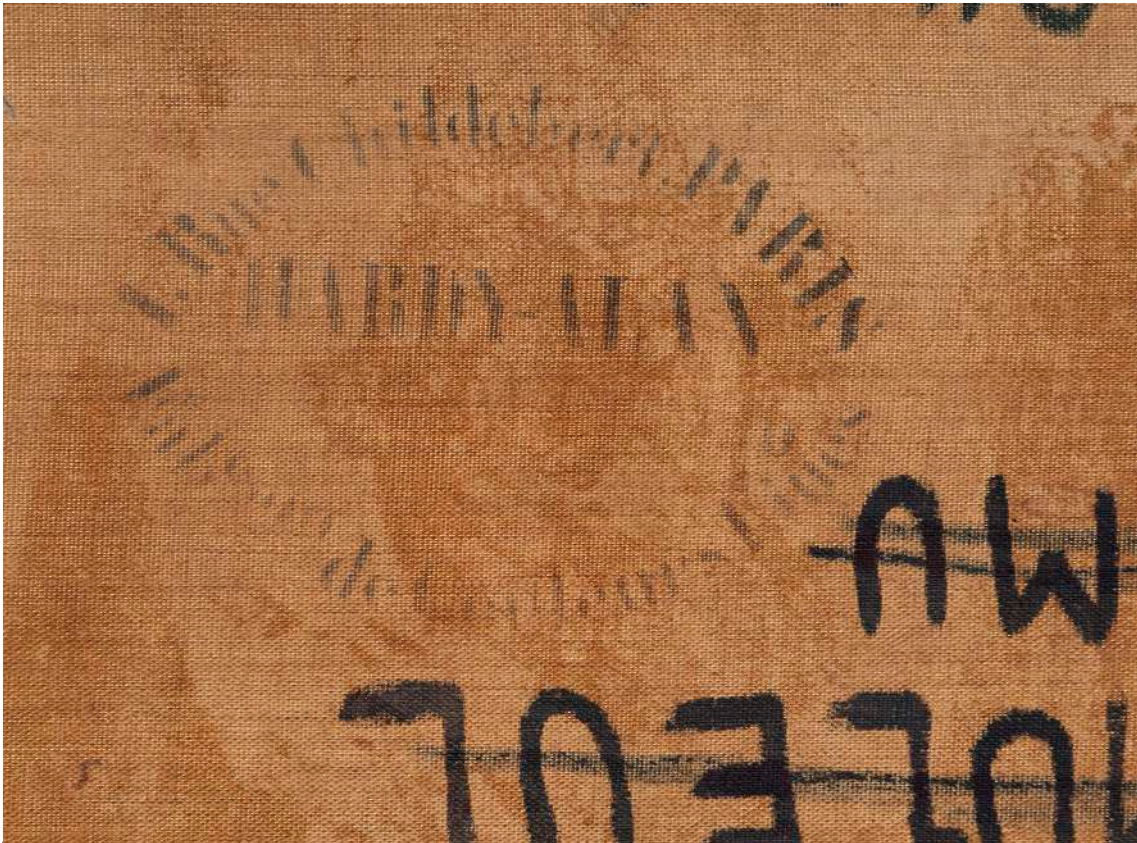


cartier preferat de artiștii mai boemi pentru prezența modelelor venind din lumea spectacolului și a localurilor, pentru argumentul chiriilor modice, pentru pitorescul vieții din preajma localului Moulin Rouge. O mulțime de magazine unde se vindeau articole de pictură și desen, unde se puteau restaura lucrări și comanda ramele lor, conduse de negustori-artizani unele, sau de negustori-galeriști altele, se aflau la dispoziția artiștilor, ale căror ateliere erau în preajmă. Apartenența unui artist la unul dintre aceste cartiere făcea parte din identitatea sa profesională, implicând recunoașterea socială, „titularizarea” în cadrul breslei.

Dacă Grigorescu și-a avut atelierul în anii formației sale pariziene aproape de Ecole des Beaux-Arts, întâi în 23 rue du Cherche-Midi, apoi la nr. 102 al aceleiași străzi, ulterior în 59 rue de Seine<sup>4</sup>, așa cum se întâmpla și cu colegii lui din Școală, din atelierele Gleyre, Cornu, sau de la Académie Suisse (se pare că a frecventat acest atelier), începând cu 1876 și apoi în perioada maturității (anii 1880) și a operelor de vârf, a trecut Sena și s-a stabilit pentru mai lungi intervale în zona Pigalle, în cartierul Notre Dame de Lorette/Saint Georges. Aici întâlnea comunitatea artiștilor și frecventa cele mai cunoscute magazine cu furnituri pentru artiști, situate în străzile Notre-Dame de Lorette, de Douai ș.a. Revenind la epoca formației lui Grigorescu, se cuvine remarcat faptul că rue du Cherche-Midi, unde bursierul român și-a avut primele două ateliere, se afla în apropiere de magazinul de culori și pânze Hardy-Alan, instalat din 1862 până în 1867, la adresa 1, rue Childebert (lângă Saint-

Il. 2. Nicolae Grigorescu, *Fata cu zestrea ei*, MNAR, Galeria Națională, verso: marca Lefranc 1862-1867

4. Remus Niculescu, „Noi cercetări asupra activității lui Grigorescu în Franța”, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, V, nr. 2, 1958, p. 177.



Il. 3 - Nicolae Grigorescu,  
*Italiancă*, MNAR, Galeria Națională, verso:  
marca Hardy-Alan din perioada 1862-1867

Germain-de-Prés), iar din 1868 chiar în rue du Cherche-Midi la numărul 36. Magazinul îi va fi fost de altfel recomandat lui Grigorescu nu doar

dinspre Ecole des Beaux-Arts, ci și de pictorii lucrând la Barbizon care apelaseră la Hardy în calitatea acestuia de fabricant de pânze și culori și de restaurator încă din anii 1840<sup>5</sup>. În anii 1870 și 1880, Claude Monet, Emmanuel Lansyer (prieten cu Grigorescu, din grupul de la Barbizon)<sup>6</sup>, Auguste Renoir, Van Gogh, Henri Fantin-Latour, Eugène Carrière, Carolus-Duran, unii dintre aceștia colegi de generație și în bună parte de crez artistic ai lui Grigorescu, fac și ei apel la magazinul lui Hardy-Alan<sup>7</sup>.

Hardy este principalul furnizor de materiale de pictură al lui Grigorescu în perioada sa de formație legată de Ecole des Beaux-Arts. Pictura intitulată *Italiancă* (MNAR), un cap de expresie plin de caracter, bănuim a fi fost elaborată de Grigorescu pentru proba specifică temei din cadrul Școlii. Ea poartă pe verso marca Hardy-Alan din 1, rue Childebert, lucrarea datând din anul 1863, când Grigorescu mai era încă elev la Ecole des Beaux-Arts<sup>8</sup>. (il. 3)

După întoarcerea lui Grigorescu în țară, la 15 octombrie 1869, Hardy, „honnête commerçant en toiles et couleurs fines pour tableaux” se adresa șefului statului, Domnitorului Carol, reclamând suma de aproape 2.000 franci francezi reprezentând

5. Stéphanie Constantin, „The Barbizon Painters: a Guide to their Suppliers”, *Studies in Conservation*, nr. 46, 2001, p. 54.

6. Remus Niculescu, *op. cit.*, p. 176.

7. *Guide Labreuche*, <https://www.guide-labreuche.com/file-index> (consultat în versiunea 2018).

8. Despre această lucrare, vezi Ioana Beldiman, „Nicolae Grigorescu la Ecole des Beaux-Arts. Proba Capului de expresie”, în *Spicilegium. Studii și articole în onoarea prof. Corina Popa*, București, UNArte, 2015, p. 189-197.

costul pentru „articolele de desen și pictură artistică” furnizate bursierilor români Sieur Grigoresco și Sieur Verussy, datorie rămasă la încheierea studiilor celor doi<sup>9</sup>.

Era vorba de o datorie a Ministerului Instrucțiunii Publice care se angajase să subvenționeze „cheltuielile extraordinare necesitate de studiul artei picturii”<sup>10</sup>. Decizia ministerului îi fusese comunicată lui Grigorescu prin corespondența nr. 40/403, după cum reamintește același autorități tânărul pictor la 18 octombrie 1864<sup>11</sup>, într-o suplică adresată ministerului pentru plata furnizorilor săi. Suplica era însoțită de o listă detaliată a cumpărăturilor redactată de Hardy, pentru perioada 25 ianuarie 1864 - 12 august 1865. În situa de materiale menționate, se poate remarca o pânză vândută de Hardy lui Grigorescu la 29 martie 1864 – „toile fine et forte, chassier ordre de 2,92 m. – 2,43 m.”, deci de dimensiuni remarcabile, desigur achiziționată în vederea copiei pe care Grigorescu o elabora la Luvru<sup>12</sup>. Este vorba despre lucrarea destinată statului român, după marea compoziție a lui Pierre-Paul Prud'hon, *Justiția și Răzbunarea Divină urmărind Crima*. Identificăm în lista lui Hardy și momentul intervenției negustorului-transportator la încheierea lucrului în muzeu: 1865/Janvier/16 – retiré du Louvre son grand tableau, porté à son atelier.

Un al doilea caz menționat în suplica lui Hardy-Alan, este cel al bursierului Petru Verussy (1847-1886), coleg cu Grigorescu la Ecole des Beaux-Arts. Acesta făcuse și el apel la Hardy cumpărând materialele adecvate pentru a realiza o copie, de asemenea „în respectul dimensiunilor originalului”, după o lucrare de răsnet în epocă, *Portretul Împăratului Napoleon al III-lea* de Hippolyte Flandrin, originalul aflându-se la Musée du Luxembourg<sup>13</sup>. Indicarea unei copii după portretul împăratului va fi venit din partea profesorului celor doi bursieri români, pictorul Sébastien Cornu, un apropiat al cuplului imperial francez.

Hardy purta corespondențe în parte similare cu cea evocată mai sus și cu alți artiști, căci furnizarea articolelor de pictură se făcea pe datorie, pe perioade determinate, conform înțelegerii dintre vânzător și beneficiar. Se poate cita astfel scrisoarea adresată de Hardy în data de 28 august 1862<sup>14</sup>, pictorului James Whistler aflat la Londra, într-un moment precedând cu puțin relația negustorului cu Grigorescu.

În anii 1880, elaborând la Paris pânzele de mari dimensiuni inspirate din Războiul de Independență, în atelierul închiriat în cartierul Pigalle (34 rue Fontaine Saint-

9. Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, Fond Paris/Culturale, vol. 261, Corespondență, 1868-1871.

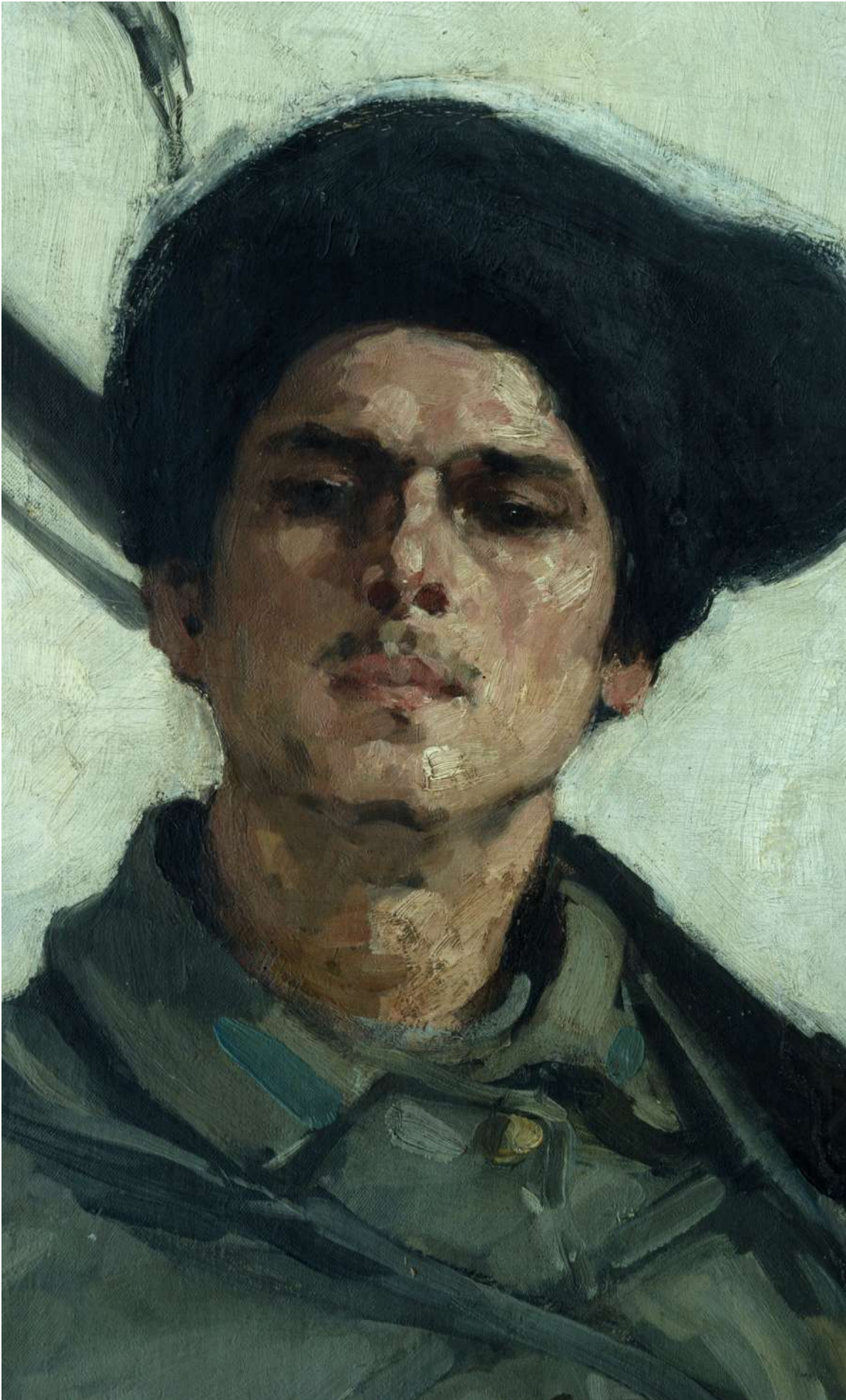
10. Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Arhiva Barbu Brezianu, texte transcrise la mașină (după documente aflate la A.N.C.I., Fond Ministerul Instrucțiunii Publice, dosar 729/865 (nr. inv. vechi). Prin amabilitatea Institutului de Istoria Artei, doamna Virginia Barbu.

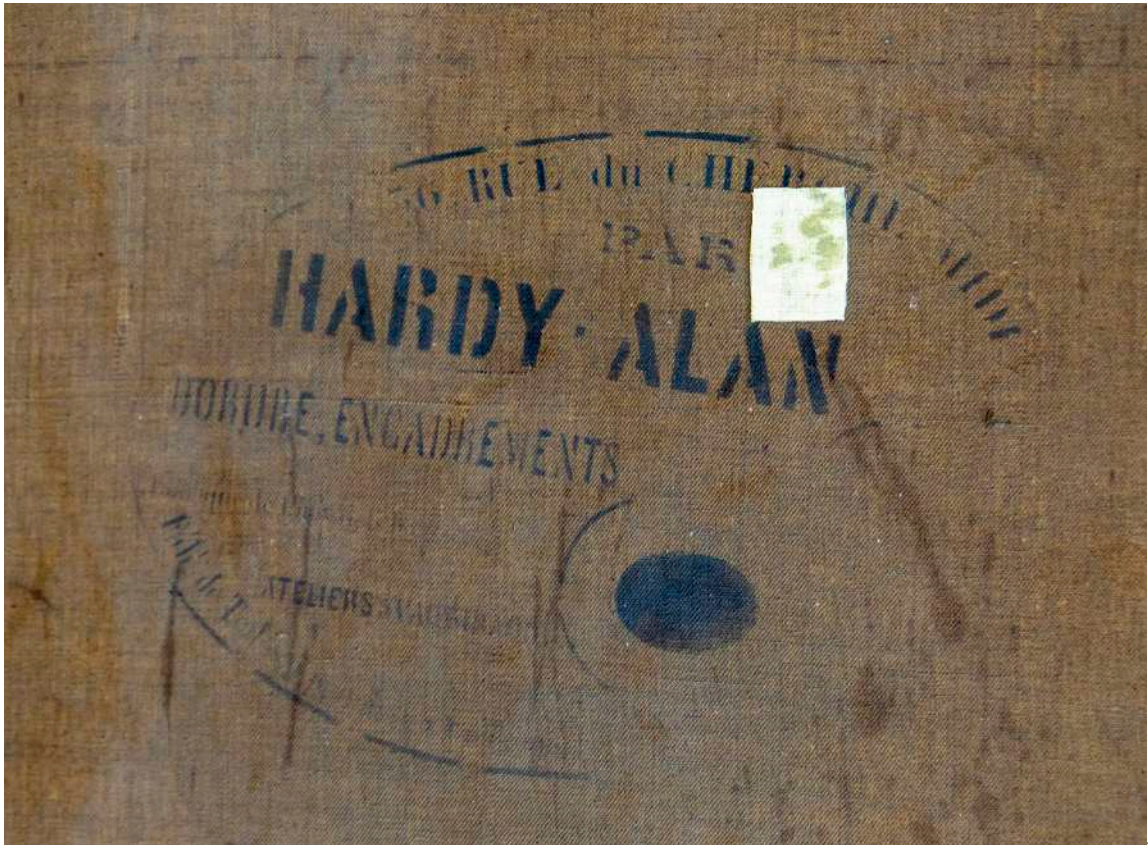
11. Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, al Academiei Române, Arhiva Barbu Brezianu, texte transcrise la mașină., după documente aflate la A.N.C.I., Fond Ministerul Instrucțiunii Publice (dosar 729/865, nr. inv. vechi). Vezi și G. Oprescu [-R. Niculescu], *N. Grigorescu*, vol. 1, București, Meridiane, 1961, il. 35, p. 72.

12. Despre copia realizată de Grigorescu la Luvru, vezi Remus Niculescu, „Copistes Roumains au Louvre de 1851 à 1864”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XLIII, supplém., 2016, p. 115-116, notele 107-111.

13. <https://www.napoleon.org>, consultat în versiunea 2016 (*Portrait en pied de Napoléon III*, artiste: Flandrin Jean-Hippolyte, fișă de Karine Hugunaud, aprilie 2008). Copia semnată de P. Verussy 1868 a fost „redescoperită” în depozitele Muzeului de Artă din Timișoara, pentru a fi prezentată la loc de onoare în expoziția *Napoleon al III-lea și Principatele Române* (Muzeul Național de Artă al României, București 2008-2009 și Musée National du Chateau de Compiègne, 2009). Vezi catalogul expoziției *Napoleon al III-lea și Principatele Române*, București, Muzeul Național de Artă al României, 2008.

14. [whistler.arts.gla.ac.uk/correspondance/blog/display/2bid\\_Hard-A\\_1](http://whistler.arts.gla.ac.uk/correspondance/blog/display/2bid_Hard-A_1) (consultat 2018).





Il. 4. Nicolae Grigorescu,  
*Dorobanțul*, MNIR,  
inv.101789, detaliu

Il. 5. Nicolae Grigorescu,  
*Dorobanțul*, MNIR, verso:  
marca Hardy - Alan după 1867

Georges)<sup>15</sup>, artistul român face din nou apel la vechea sa cunoștință, magazinul Hardy-Alan din rue du Cherche-Midi. Magazinul continua să fie specializat, ca și pe vremea când Grigorescu era bursier al statului român, în fabricarea și transportul pânzelor de mari dimensiuni<sup>16</sup>.

Din ciclul de picturi evocând Războiul de Independență, pânza intitulată *Dorobanțul* (MNIR), poartă pe verso marca în formă de paletă de pictură din anii 1880 ai antreprizei Hardy – Alan (il. 4-5).

Grigorescu știa foarte bine că placa turnantă a vieții artistice este Parisul și că fără a se integra acolo nu putea fi recunoscut de comunitatea artistică pariziană/internațională. Ori, această integrare se făcea nu numai prin expoziția personală sau participări la Salon, prin existența atelierului său în cartierul artistic ocupat majoritar de generația lui de confrăți, ci și prin apelul la aceleași materiale de lucru (magazinele specializate) și frecventarea acelorași medii profesionale prezente din plin în zona Pigalle. În clădirea din Boulevard de Clichy 1 mai existau și alte ateliere și locuia și doctorul român Georges de Bellio (1828-1894)<sup>17</sup> căruia Grigorescu i-a făcut portretul și care îl va fi invitat de mai multe ori pentru a-i prezenta colecția de

15. Remus Niclescu, *op. cit.*, p. 178.

16. Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre. XVIII e - XIX e siècle*, CTHS, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2001, p. 293-294.

17. Remus Niclescu, „Sur les traces de Grigorescu et de Georges de Bellio en France”, în *A l'apogée de l'Impressionnisme. La collection Georges de Bellio*, La Bibliothèque des Arts, Lausanne - Musée Marmottan Monet, Paris, 2007, p. 51.



Il. 6 - Nicolae Grigorescu, *Fată în luminis* (*Fată culcată în livadă*),  
col. dr. Emil Atanasiu-Vergu, verso: marca Lefranc

picturi datorate impresioniștilor. Bellio a acordat acestor artiști îngrijiri medicale dar și achiziționa, apreciindu-le, lucrări semnate de Monet sau Pissarro care se zbăteau în dramatice dificultăți de sănătate și financiare<sup>18</sup>. Grigorescu se intersectase cu aceștia atât la Ecole des Beaux-Arts (cu Renoir fusese coleg de serie, ambii aparținând aceleiași sesiuni de admitere), cât și în ateliere particulare precum la Gleyre sau la Académie Suisse pe care se presupune că pictorul român a frecventat-o. Continuitatea intervalului 1880-1884, în care Grigorescu își închiriaza un atelier mai mare, în rue Fontaine-Saint-Georges nr. 34 (astăzi rue Pierre Fontaine architecte) confirmă încă odată voința sa de integrare în comunitatea artistică a locului, atât de efervescentă către fine de secol. La numărul 37, la câțiva pași distanță, fusese înființată în 1867-68 Academia Julian. Pe aceeași stradă și pe cele din jur, dicționarul istoric al străzilor Parisului de Jacques Hillairet (ed. 1985), consemnează prezența

18. Marianne Delafond, „Georges de Bellio. Le plus Parisien des Parisiens”, în *A l’apogée de l’Impressionnisme*, p. 28.

lui Degas, Pissarro, Renoir, a lui Toulouse-Lautrec etc., locuind și având atelierul, în diferite momente din ultimele decenii ale veacului. Magazinele din care cei numiți își procurau pânze, culori, pensule<sup>19</sup> erau cele din apropiere, figurând și pe verso-ul tablourilor de Grigorescu, pictate de artist în Franța și în România între anii 1870 - 1900. Lefranc et Cie din 46, rue Notre Dame de Lorette (prin garanții: Maison Ange Ottoz, Maison Ottoz-Voisinot, Maison Alexis-Voisinot) sau Maison P. Aprin din 43, rue de Douai, dar și alții puneau la dispoziția artiștilor culori gata preparate în tuburi suple de metal, aspect tehnic ce a revoluționat modul de lucru al pictorilor și istoria picturii, permițând ieșirea artistului, fără vechile constrângeri, în plein air. Punând în circulație la Paris acest nou tip de culori încă din 1859, Casa Lefranc cu frumosul ei însemn heraldic al ancorei intersectate de caduceul lui Mercur (prezent pe o serie de lucrări de maturitate ale lui Grigorescu), marca aderarea unei părți dintre artiștii epocii la perspectivele deschise de impresionism (il. 6).

---

19. *Guide Labreuche*, <https://www.guide-labreuche.com/file-index> (consultat 2018).



# Anexe

## 1. Furnizori parizieni de articole pentru desen și pictură pentru lucrări de Nicolae Grigorescu

Nume negustor/ magazin/ Casă/ fabrică Paris	Adresa magazinului	Perioada de existență a magazinului	Transcrierea/ descrierea mărcii (în măsura lizibilității)	Lucrarea, datare	Observații
HARDY-ALAN	1 Rue Childebert	1862-1867	Ștampila ovală: 1. Rue Childebert. PARIS/HARDY-AL-AN/Fabrique de Couleurs Fines	<i>Italiancă</i> MNAR, inv.719 u/p, 0,55 x 0,45, 1863?  Bibl. selectiv: I. Beldiman, în Spicilegium. Studii și articole în onoarea prof. Corina Popa, 2015, p. 189-197.	Lucrare executată la Paris, probabil în vederea probei Capului de expresie, la Ecole des Beaux-Arts.
HARDY-ALAN	1 Rue Childebert	1862-1867		<i>Justiția și Răzbunarea divină urmărind Crima</i> , Palatul Patriarhiei, u/p, 2,44 x 2,94, 1863 - 1864  Bibl.: R. Niculescu, „Copistes roumains au Louvre de 1851 à 1864”, RRHA, 2006, p. 115, 141.	Copie după P.-P. Prud'hon executată la Luvru
HARDY-ALAN	36 Rue du Cherche-Midi, Paris	1868-1922	Ștampilă în formă de paletă: 36 RUE DU CHERCHE MIDI/ PARIS/HARDY-AL-AN/DORURES ENCADREMENTS/ ATELIERS/ Fab.de Toiles	<i>Dorobașul</i> MNIR, inv.101789, u/p, 2,66 x 1,48, 1880-1885	Din ciclul 1877, lucrare realizată la Paris în atelierul din 34 Rue Fontaine Saint Georges
HARDY-ALAN, fabrica și magazinul	36 Rue du Cherche-Midi Paris	1868-1922	Ștampila ovală: Fabrique de Toiles et Couleurs/ DORURES ET ENCADREMENTS/ HARDY-ALAN/ 36 Rue du Cherche-Midi/PARIS/ Fabrique 7 Avenue Victor Hugo VANVES	<i>Drum greu</i> Col. particulară, București, u/p, 0,695 x 1,15, [c.1900]  Bibl.: R. Niculescu, Expoziția Nicolae Grigorescu, MARPR, 1957, cat. 263, il.	Din col. Dr. Constantin Angelescu, a aparținut MNAR (inv.1906), recuperat 2012-2013

P. APRIN	43 Rue de Douai	1876-1884	Ștampilă ovală, partial lizibilă, pe verso-ul suportului: <i>Fabrique de Couleurs Fines&amp;TOILES/P.APRIN/43 Rue de DOUAI 43 PARIS</i>	<i>Țărăncuță cu broboadă albă (Țigancă în alb)</i> Col. particulară, u/l, 0,285 x 0,195 R. Niculescu, „Noi cercetări asupra activității lui Grigorescu în Franța”, SCIA, V, nr. 2, 1958, il.	Din col. pictorului Aramov Lazare Finkelstein (1901-1991), Paris; vândută la Artmark, (2014) sub titlul <i>Țigancă în alb</i> .
P. APRIN	43 Rue de Douai	1876-1884	Ștampilă ovală, partial lizibilă, pe șasiu: [...] <i>TOILES/P.APRIN/43 Rue de DOUAI 43 PARIS</i>	<i>De la fântână (Țărăncuțe)</i> Col. particulară, u/p, 0,555 x 0, 325, [c. 1886-189]5 Bibl.: R.Niculescu, 1957, cat. 232.	Din col. sculptor Constantin Baraschi; vândută la Artmark (2016) sub titlul <i>Țărăncuțe</i>
LEFRANC	46 Rue Notre-Dame de Lorette	<i>Apud Guide Labreuche: Lefranc (A.) 1867-1884</i>  <i>Lefranc et Cie 1884-1922</i>	Ștampilă de formă ovală cuprinzând : scut cu ancoră și caduceul lui Mercur, intersectate, flancate de inițialele L și F[Lefranc]; deasupra scutului: <i>TOILES &amp; PANNEAUX</i> sub scut: <i>46 Rue Notre Dame de Lorette</i>	<i>Fata cu zestrea ei</i> , MNAR, inv.1163, u/p, 0,375 x 0,520, [c.1886-1895] Bibl.: R. Niculescu, 1957, cat. 226, il. <i>Peisaj cu case</i> , Complexul muzeal Curtea Domnească, Târgoviște, inv. 4606/16 u/l; 13,8 x 23,6, [1876?]	
LEFRANC	46 Rue Notre-Dame de Lorette		Ștampilă ovală: scut cu ancoră și caduceul lui Mercur, intersectate, flancate de inițialele L și F; deasupra scutului: <i>TOILES &amp; PANNEAUX</i> sub scut : <i>46 Rue Notre Dame de Lorette</i>	<i>Peisaj cu case</i> , Complexul muzeal Curtea Domnească, Târgoviște, inv. 4606/16 u/l; 13,8 x 23,6, [1876?]	Face parte din seriile de peisaje pictate în Bretania. Din fondul vechi al muzeului, anterior anului 1971 .
LEFRANC	46 Rue Notre-Dame de Lorette		Ștampilă ovală : scut cu ancoră și caduceul lui Mercur, intersectate, flancate de inițialele L și F; deasupra scutului: <i>TOILES &amp; PANNEAUX</i> sub scut: <i>46 Rue Notre Dame de Lorette</i>	<i>Bretonă lucrând (Interior breton)</i> MNAR, inv. 104.160/10.552 u /p, 0,565 x 0,465, 1881-1885 Bibl: R. Niculescu, 1957, cat. 186, il.	Din col. Constantin Basiliade; Gospodăria PCR (Palatul Primăverii); din apr. 1990, la MNAR, Galeria Națională.

LEFRANC	46 Rue Notre-Dame de Lorette	Lefranc et Cie 1884-1922	Ștampilă ovală: scut cu ancoră și caduceul lui Mercur, intersec- tate, flancate de inițialele L și F; deasupra scutului: <i>TOILES &amp; PANNEAUX</i> sub scut: <i>46 Rue Notre Dame de Lorette</i>	<i>Păstoriță cu oi ( Păstoriță cu basma rosie)</i> Muzeul Jud. de artă Prahova, Ploiești, Inv. 4310, u/p, 0,65 x 0,80, Datat de artist dr. jos : [18]99 Bibl.: I. Beldiman în Colecția Seules- cu-Stere, Muzeul jud. de artă Prahova, 2003, p. 65-71.	Din donația colecției Seulescu- Stere, prin Suzana Stere Paleologu, 1999 (Elveția) către Muzeul de artă prahovean.
LEFRANC	46 Rue Notre-Dame de Lorette		Ștampilă ovală: scut cu ancoră și caduceul lui Mercur, intersec- tate, flancate de inițialele L și F; deasupra scutului: <i>TOILES &amp; PAN- NEAUX</i> sub scut: <i>46 Rue Notre Dame de Lorette</i>	<i>Fată în luminis (Fată culcată în livadă)</i> Col. dr. Emil Ata- nasiu - Vergu , u/p, 0,27 x 0,41 [1880-1890]	Din col. dr. Emil Atanasiu - Vergu; MNAR (inv. 72106/8272); recuperată în 2013.
LEFRANC Casa ALEXIS OTTOZ-Félix VOISINOT Succ.  Sucursală a Casei Lefranc	46 Rue Notre-Dame de Lorette		Ștampilă ovală: <i>ND DE LA LOR- ETTE 46/ ALEXIS OTTOZ/ Félix VOISINOT Succ/M d Couleurs Fines/Toiles à Tableaux/PARIS</i>	<i>Mica bretonă</i> Col. particulară, u/l, 0,350 x 0,215 [1876?] Bibl.: Al.Vlahoutza, N.I. Grigoresco. Sa vie et son oeuvre, 1911 (ediția franceză), pl. p. 80; p. 77, 271.	Face parte din lucrările realizate în Bretania în intervalul 1876- anii 1880.
LEFRANC Casa ALEXIS OTTOZ-Félix VOISINOT Succ.  Sucursală a Casei Lefranc	46 Notre-Dame de Lorette		Ștampilă jumătate de oval: <i>R.N.DAME DE LORETTE 46/ALEXIS OTTOZ/ FELIX VOISINOT[...]</i>	<i>Ciobăniță</i> Col. particulară, u/p, 0,61 x 0,38, [c.1890] Bibl.: G. Oprescu [R. Niculescu], N. Grigorescu, vol. 2, 1962, il. cat. 198.	Din col. dr. Maria Avramescu; vândută la Artmark, (2012)
REY & Cie	51 Rue de La Rochehoucauld	1875-1878	Ștampilă ovală pe șasiu: <i>TOILES ET COU- LEURS FINES /REY &amp;Cie/PARIS/ 51 RUE DE LA ROCHEFOUCAULD</i>	<i>Nimfă dormind</i> Col. particulară, u/p, 0, 465 x 0, 760, [1876?] Bibl.: Al.Vlahoutza, 1911 (ed.fr.), il. p. 129; p.272.	Vândută la Artmark (2012)

## 2. Documente

Ministerul Afacerilor Externe, Arhiva, Corespondență Paris, vol. 261, 1868-1871

**Solicitare adresată de comerciantul de articole de desen și pictură,  
P. Hardy-Alan, Paris, către Domnitorul Carol I al Principatelor Române,  
la 15 octombrie 1869**

*A Son Altesse Sérénissime le Prince Charles 1er de Roumanie*

*Altesse*

*Permettez à un honnête commerçant en toiles et couleurs fines pour tableaux,  
Père d'une nombreuse famille, exerçant son industrie 36 rue du Cherche Midi,  
fgSt. [faubourg Saint] Germain.*

*De déposer aux pieds de Son Altesse, la réclamation suivante:*

*Je suis créancier:*

*D'un Sieur Grigoresco, boursier de l'Etat Roumain, dont j'ai été le fournisseur en  
articles de Dessin et de Peinture artistique pendant son séjour à Paris lors de son départ  
qui a eu lieu en avril dernier, d'une somme de 1,096 - ff.*

*Et d'un Sieur Vérussy autre boursier de l'état Roumain pour les mêmes causes,  
d'une somme de 784-80; les 3/4 de cette dernière créance forment le prix d'une copie en  
pieds, du Portrait de l'Empereur des Français et du cadre doré dans lequel cette copie  
a été placée et dont il a fait don à Votre Gouvernement. Déjà j'ai postulé auprès de Son  
Excellence votre Ministre de l'Instruction Publique sans résultats.*

*Dans cette situation douloureuse je viens supplier très humblement Votre Altesse de  
daigner prendre en considération ma demande, légitime et juste, en ordonnant que les  
deux sommes montant ensemble 1,881 + - 3 f, me soient payées par l'intermédiaire de l'un  
de vos agents à Paris.*

*Votre Noblesse donc et Votre Magnanimité me font espérer une solution favorable  
à mes intérêts.*

*J'ai l'honneur d'être*

*De Votre Altesse*

*le très humble et très obéissant serviteur  
Hardy*

*Paris 15 8 bre 1869*

*36 rue du Cherche Midi*

**Răspunsul Ministerului Instrucțiunii Publice  
la solicitarea adresată Domnitorului Carol I, de către Hardy-Alan**

*Ministerul Instrucțiunii Publice  
Cabinetul Ministrului*

*Correspondance Charles 1 er de Roumanie*

*Contenu communiqué à M[onsieur].H[ardy]/  
lettre du 8 déc.*

*Domnule Aginte*

*Dlu Hardy, comerciant de panza si culori fine domiciliatu în strada Cherche Midi Nro. 36, reclama Ministeru prin Dlu Ubicini sumele ce dzice că i datorează domnii Verussi și Grigorescu din timpul candu se aflau bursieri ai acestui Ministeru; sub-semnatul, audzindu pe la permaninte al Instrucțiunii, are onore a ve ruga sa puneți în vederea numitului Comerciantu, ca debitorii Verussi și Grigorescu, ne mai findu bursieri ai Statului Dsea urmeza sa și caute satisfacerea pretențiunilor ce are asupra-le prin autoritățile competente.*

*Primiți, Domnule Aginte, asigurarea distinsei mele considerațiunii  
Ministru Al. Crețescu*

*Capul divisiunii scolelor  
Semnat indescifrabil*

*Dlui Aginte al României din Paris*



# « Sfântul și mucenicul picturii românești<sup>1</sup>». Jaloane istoriografice ale receptării lui Ștefan Luchian

ADRIANA ȘOTROPA

„Cum i-a fost fața, ciupită de vărsat, săpată de dureri și totuși frumoasă, în felul ei, fiindcă întruchipa pericolul și-n același timp bucuria cea mare care trece dincolo de problematic și de suferință, tot astfel întreaga lui apariție înseamnă, dincolo de fenomenele noastre plastice, un strigăt spre culmi încă necucerite de intuiția creatoare a poporului român. Profetul Ștefan Luchian a făcut astfel din viața-i șubredă, și totuși întregă în opera lui, o făclie în drumul greu spre o dimineață mai larg boltită decât cea de ieri.”<sup>2</sup>

Numele, opera, viața, chipul lui Ștefan Luchian (1868-1916) sunt familiare atât specialiștilor cât și publicului larg din România. O prezentare a pictorului, fie ea cât de sumară, ar fi de prisos în acest context. Fenomen, mit, legendă, icoană, Luchian reprezintă fără nici o îndoială un jalon inconturnabil în cultura autohtonă.

Artistul este astăzi omniprezent: cu infime excepții, nu există un muzeu de artă din România care să nu se poată mândri cu măcar un Luchian, o casă de licitații care să nu fi vândut un Luchian, fie el cât de mic. Rari sunt istoricii de artă care să nu fi menționat măcar o dată numele pictorului. Luchian este al tuturor, în mare parte grație discursurilor și acțiunilor instituțiilor oficiale, aceleași instituții care, mai bine cu un veac în urmă, îl neglijau<sup>3</sup>. Fără a contesta aportul pictorului la istoria artei naționale, nu putem să nu ne întrebăm care sunt cauzele acestei omniprezențe, acestui atașament și ale acestei admirații excesive. Impregnată de compasiune și de duioșie, această atitudine a contaminat nu doar literatura de popularizare, ci și discursurile specialiștilor.

Reprezentant al picturii românești de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, Ștefan Luchian se numără printre artiștii care au beneficiat de o istoriografie critică extrem de bogată. „Fragilul și deja bolnăviciosul Luchian a fost energicul fondator al noii școli românești de pictură, școala secolului al XX-lea”<sup>4</sup>, după cum îl descria George Oprescu în 1941. Pictorul aparține astăzi unei

1. Tudor Arghezi, „Arta română. A treia expoziție”, *Cuvântul liber*, nr. 30, 28 mart. 1920, în Tudor Arghezi, *Scrieri*, vol. 29, București, Minerva, p. 191. („Înlăturând cadavrele din drumul lor, artiștii grupați sub steagul agil al « Artei române » s-au asociat însă cu un Mort, cu cel mai tânăr, mai viu și mai revoluționar dintre morți, Ștefan Luchian, sfântul și mucenicul picturii românești”.)

2. Tudor Arghezi, *Tablete de cronicar*, București, ESPLA, 1960, text din 1914, în *Mărturii despre Luchian*, antologie și prefață de Marin Mihalache, București, Meridiane, 1966, p. 120.

3. Cităm aici un exemplu din presa epocii, dintre nenumăratele acuzații aduse ministerelor și miniștrilor: „Numai atunci când, grație unei inițiative demne de o țară care începe să-și slăvească sufletele alese, opera lui Luchian va putea fi în întregime strânsă cu pietate și cu orice jertfe, ca un adevărat tezaur al artei noastre – atunci când aceleași negre aripi împăciuitoare vor ocroti, deopotrivă, pe toți cei mistuiți de focul luptelor pătimase de acum, atunci numai se va putea ști cum se cade măreața opera a lui Luchian. Până atunci ne vom mulțumi cu rara fericire de a admira capodoperile lui Lukian [sic] – când avem putința – în amintitele colecții de artă, întrucât acele ale Statului abia de numără câteva pânze datorite acestui nou zeu tutelar al artei românești”. (Nicolae Pora, „Lukian – Din viața și opera artistului”, *Rampa nouă ilustrată*, nr. 292, 2 iul. 1916, p. 1.)

4. Georges Oprescu, *La peinture roumaine de 1800 à nos jours*, Berna, Egloff, Librairie de l’université Fribourg, f. a. [1941], p. 37.

incontornabile mitologii artistice naționale alături de alți „zei” ai picturii românești precum Ion Andreescu, Nicolae Grigorescu sau Nicolae Tonitza. „Fenomenul” sau mai bine zis „legenda” Luchian, deși creată înainte de dispariția sa, a prins contur în special post-mortem. Ea a fost preluată de istoricii de artă, îmbogățită și actualizată în funcție de diverse orientări sau constrângeri – personale, politice, comerciale. Indiferența din partea cercurilor oficiale, boala și suferința sa sunt câteva din leit-motivurile care definesc o imagine stereotipă, bine înrădăcinată în conștiința istorică. La acestea se adaugă persistența altor clișee care s-au menținut până în ziua de astăzi, precum fizicul ingrat al artistului prin care se explică, de exemplu, estetica, tematica, ba chiar și rolul picturii sale.

Fără a viza exhaustivitatea, articolul de față își propune, pe de o parte, să analizeze constantele acestei „legende” a picturii românești și, pe de altă parte, să reevalueze percepția și locul lui Luchian în istoria artei autohtone. Vor fi studiate articole de epocă, monografii, precum și una dintre ultimele istorii generale ale artei românești, cea publicată în 2007 de Vasile Florea. La o scară mult mai redusă, câteva dintre formulele și metodele pe care Nathalie Heinich le-a propus și exploatat în cartea sa *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*<sup>5</sup> (1991), pot fi aplicate și cazului Luchian. Cităm aici și lucrarea lui Dominique Jarrassé, *Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa. Entre mythe et modernité* (1991), care deconstruiește discursurile hagiografice generate de « sfântul Lautrec, pictor și martir »<sup>6</sup>.

Cu anumite excepții notabile – Theodor Enescu, specialist în Luchian, este unul dintre puținii care nu au cedat tentației de a romanța viața și opera artistului –, discursurile istoricilor de artă, istoricilor, filologilor, colecționarilor și ale tuturor celor care au scris despre Luchian au un puternic caracter literar, fiind condiționate aproape sistematic, pe de o parte de fragilitatea fizică a pictorului și, pe de altă parte, de sensibilitatea sa descrisă ca fiind ieșită din comun. Prea des, patosul și compasiunea ghidează mâna și spiritul celui care scrie. Martiriul, durerea, tragedia îndurată de artist, corpul acestui „sfânt Sebastian”<sup>7</sup> al picturii românești, completate de blândețea sa legendară, conturează nu numai un portret fizic și moral exagerat, dar duc la construirea unei imagini înduioșătoare, care se răsfrânge asupra receptării operei sale. Obiectivitatea analizelor plastice, recontextualizarea istorică a evenimentelor, rigoarea surselor, a bibliografiei, demersul critic precum și viziunea istoriografică, sunt adesea periferice, uneori chiar inexistente.

În lipsa unor noi problematici sau pur și simplu a unor noi cercetări, virtuozitatea literară și imaginația înlocuiesc exactitudinea istorică. Bazate pe dramă, blestem și tragedie, discursurile privitoare la Luchian promovează geniul damnat sau Christul răstignit.

---

5. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Edition de Minuit, 2010.

6. Dominique Jarrassé, *Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa. Entre mythe et modernité*, Paris, Philippe Sers, AGEP, 1991, p. 8.

7. Dan Hăulică, „Un secol de artă românească”, *Contemporanul*, 10 nov. și 1 dec. 1961, în *Mărturii despre Luchian*, p. 268.

## Mitul martirului Luchian

Printre primii critici care au pus bazele „mitului” lui Luchian se numără un apropiat de-al sau, Virgil Cioflec, care, încă din 1907, înainte de ravagiile bolii, menționa într-un articol „fîrea lui modestă și dreaptă, deprinderea aceea de a se feri de lume și de a asculta singur, cufundat noapți întregi, adâncă tăcere a lucrurilor”, „nota de suferință” din glas, „un fior pe care-l dă numai singurătatea, părăsirea”<sup>8</sup>. Adevăratul mit și martiriu al lui Luchian au fost însă făurite puțin înainte de moartea sa de către Tudor Arghezi, care scria în *Cronica*, la 25 octombrie 1915:

„În odaia aproape goală, gândește prizonierul. Acum un an degetele lui îngreuiate s-au mai putut mânji o dată de culoare, încercând nașterea pe pânză a unei flori. Și de atunci, ele mai țin abia, lângă bărbie, numai țigarea. Universul s-a strămutat mai sus, ca un șoim. [...] Răstignirea s-a făcut. Dar înăuntrul acestei poveri, arde sfânta lumină. [...] Își mai aduce cineva aminte de Luchian? El face în artă cât o provincie nouă. Slavă românească, geniu românesc. O muncă ... [...] Voiește un ministru să se refugieze un sfert de ora la Luchian, că să nu-l mai uite? Voiește el să rupă Statului contribuția pe care obștea o datorește zeilor în suferință?”

Numeroasele rânduri consacrate de Arghezi pictorului, publicate atât ante cât și post-mortem, vor cunoaște o bogată posteritate, modelând receptarea omului și a operei sale. Motivul culpabilizării, ca o consecință a indiferenței cercurilor oficiale, va seduce, de asemenea, istoricii și criticii de artă. Articolele-necrolog invadează presa epocii, consacrand mitul artistului martir. Același Arghezi publică la moartea pictorului un alt articol, pe cât de sobru intitulat, „Ștefan Luchian a murit”, pe atât de patetic: „De cincisprezece ani sângele acestui trup, în sfârșit înfrânt, se risipește, zi de zi, ca o vapoare. Prometeu crucificat, de șase mii de zile marele chinuit, căruia fatalitatea i-a dăruit o suferință feroce, demnă de geniul lui neînving și precurat, e un sfânt pentru gloria românească și un mucenic pentru voință și răbdarea unui bărbat. Acest artist nu mai e un om încă de atunci, și a fost mai mult decât o suprafăptură pâna luni, pe-nnoptate. Dumnezeu fu drept cu el, că să pedepsească fapta lui de-a fi descoperit misterul cu care trei puncte de culoare îl zmulg din spațiu și-l trădează. [...] Ștefan Luchian a trăit ca un cuțit, care mai taie și când a fost știrbit și frânt. [...] Viața lui Luchian a fost o liturghie”<sup>10</sup>.

Dintre numeroasele contribuții apărute în același an, cităm un fragment din lungul articol semnat de Nicolae Pora, care dă tonul receptării postume a operei artistului pentru care opera este împletită cu suferința fizică. Este vorba mai ales de naturile moarte reprezentând flori: animate de „o viață nouă în care palpită, ton în ton, însuși pulsul vieții lui de martir al artei, de pe urma căruia s-a născut și la noi religia artei [...]”<sup>11</sup>, florile lui Luchian vor deveni rapid simbolul creației sale. Dumnezeirea artistului, sanctificarea operei sale, sunt imediat acceptate de public și răspândite de critică.

8. Virgil Cioflec, „Ștefan Luchian”, *Viața literară și artistică*, 18 nov. 1907, în *Mărturii despre Luchian*, p. 64.

9. T.A. [Tudor Arghezi], „Ștefan Luchian”, *Cronica*, I, nr. 37, 25 oct. 1915, în Tudor Arghezi, *Scrieri*, p. 187-188.

10. Tudor Arghezi, „Ștefan Luchian a murit”, *Cronica*, nr. 73, 3 iul. 1916, în Tudor Arghezi, *Scrieri*, p. 188-189.

11. Nicolae Pora, *op. cit.*, p. 1.

Câțiva ani mai târziu, monografia lui Virgil Cioflec din 1924 evoca un destin tragic și o operă fără pereche, condiționată de boală: „În izolarea pe care i-o impune o boală necruțătoare, face toate sacrificiile numai ca să poată lucra [...]. Frânt în două, fără nici o tânguire, înfășurat în giulgiul lui de suferință, sărac, părăsit, din dureroasa frământare a sufletului, se zămislește splendida lui operă”<sup>12</sup>. „Fragilul și maladivul”<sup>13</sup> Luchian, într-o stare de boală deplorabilă, este menționat la loc de cinste de George Oprescu în lucrarea sa, *Pictura românească de la 1800 până în zilele noastre* (1941). „Portretul său cu trăsături dureroase”<sup>14</sup> completează sau mai degrabă pare a-i justifica creația: regăsim același limbaj menit să suscite devoțiunea, compasiunea și mila generațiilor următoare. Tudor Vianu, într-un articol publicat în *Gazeta literară* din 1957, mărturisea: „Nu l-am văzut pe Luchian niciodată, dar nu mi se pare necunoscută figura slăbită a autoportretelor, cu ochii lor plini de bunătate, uneori mai încruntați, alteori cu o lucire îngrijorătoare în ei”<sup>15</sup>.

În 1963, Vasile Drăguț publica o monografie consacrată artistului. Încă de la prima pagină, accentul este pus pe „existența turmentată”<sup>16</sup> a lui Luchian. Autorul subliniază „un corp învins, distrus de suferință”<sup>17</sup>; „corpul distrus nu mai era decât umbra sportivului de odinioară”<sup>18</sup>. „Ani de groaznice suferințe fizice”, „drama personală”<sup>19</sup> continuă astfel să marcheze într-un mod patetic receptarea artei sale.

Exemplele sunt foarte multe, însă cea mai „spectaculoasă” monografie este cea semnată de Valentin Ciucă, publicată la Meridiane în 1984. Titlurile capitolelor, criptice, vorbesc de la sine: „Personaj și mit”, „Revelația și strategiile eului”, „Portretul unui destin”, „Natura – o utopie”, „Motiv și metaforă”, „Seduțiile labirintului”. Regăsim aceeași reculegere în față marelui artist ca în fața unui sfânt, a unei icoane sau a unor moaște. Studiul, care are un aparat critic compus din 19 note de subsol, se prezintă mai degrabă sub forma unui eseu. Autorul este de altfel clar: „Să precizăm: nu ne interesează anecdoticul existenței lui Luchian, ci numai liniile mari ale destinului său. [...] Așadar, acordăm atenție nu existenței în sine, ci modului cum ea reverberează în operă”<sup>20</sup>. În definitiv, lucrarea lui Ciucă nu face decât să sape și mai adânc groapa fatalității în care este aruncat post-mortem Luchian.

## Florile-moaște ale lui Luchian

Majoritatea contemporanilor pictorului precum Nicolae Pora și Virgil Cioflec, deja citați, Ștefan Dimitrescu, Oscar Han, Oscar Walter Cisek, Francisc Șirato sau Nicolae Tonitza au contribuit la construirea unui fel de compensație post-mortem,

12. Virgil Cioflec, *Luchian*, București, Ed. Cultura națională, 1924, în *Mărturii despre Luchian*, p. 150.

13. George Oprescu, *op. cit.*, p. 38.

14. *Ibid.*

15. Tudor Vianu, „Reverie în expoziția lui Luchian” (*Gazeta literară*, 1957), în *Mărturii despre Luchian*, p. 261.

16. Vasile Drăguț, *Luchian*, București, Meridiane, 1963, p. 7

17. *Ibid.*, p. 34.

18. *Ibid.*, p. 35.

19. *Ibid.* p. 38

20. Valentin Ciucă, *Luchian*, București, Meridiane, 1984, p. 21-22.

îmbogățind totodată proiecția unei anumite imagini a pictorului. Ei au fost primii care au definit o pictură de gen cu accente profund autobiografice. Exemplul cel mai grăitor ne este dat tot de florile sale. Acestea au fost considerate de-a lungul deceniilor drept emanații directe ale trăirilor și mai ales ale sensibilității artistului. Garoafele, tufănelele, imortelele, macii, crizantemele, părluțele, trandafirii, dar mai ales anemonele au suscitadintotdeauna admirația criticilor, a istoricilor și a amatorilor de artă. Criticul Jean Jeaniquet nota astfel prezența lui Luchian la expoziția *Tinerimii artistice* din 1908 : „Anemonele sunt, după umila mea părere, una din cele mai bune bucăți ale expoziției. Flori tratate cu mână de maestru, cu un colorit profund și dureros, ele traduc într-un mod foarte direct un temperament de artist ale cărui câteva străluciri de vervă și aproape de geniu par să se fi desprins din sufletul pictorului în petalele anemonelelor”<sup>21</sup>.

Ecuția boală – suferință – operă este preluată și de Oscar Han în 1926: „Realizarea pictoricească se plămădește la Luchian, în continuă intimitate cu natura, răsfrântă în sufletul și mintea lui, covârșite de durere, dându-se expresia existenței lui – un conflict generos între suflet și fizic. Fiecare floare a lui Luchian înseamnă o istovire voită, un martiraj, o floare pe care el însuși o pune pe mormântul vieții lui. De aceea florile lui Luchian n-au nimic din frăgezimea florilor, sunt suflete triste”<sup>22</sup>. De la aceste rânduri, scrise în anii 1920, percepția și receptarea lui Luchian nu par să se fi modificat în linii mari. Petru Comarnescu încheia de altfel monografia sa din 1965 cu un capitol intitulat în mod metaforic „Florile asfințitului”<sup>23</sup>. Luchian a fost și a rămas în memoria colectivă „pictorul florilor”<sup>24</sup>.

Valentin Ciucă propunea chiar o interpretare psihologizantă: „Prin ele [anemonele] pictorul comunică și se comunică pe sine. Ochii Zugravului, tiviți cu roșu, sondează acum lumea prin cupa arzândă a florii. Privirea uimită a anemonei e privirea artistului întoarsă sieși. [...] Florile sunt pentru Luchian o realitate interioară. [...] Vasul cu trandafiri – o ofrandă adusă bucuriei de a fi, o altă metaforă a propriului chip. Sau, parafrazându-l pe Arghezi, vom spune că în portretul florilor, Luchian și-a revelat enigma”<sup>25</sup>. Florile au depășit stadiul unor simple naturi moarte, devenind adevărate „tablouri-moaște”<sup>26</sup>, după formula lui Nathalie Heinich. Expozițiile consacrate acestui subiect subliniază aceleași invariabile locuri comune. Expoziția comemorativă din 1966 s-a vrut astfel a fi o veritabilă declarație de dragoste închinată florilor lui Luchian. „Cuvântul înainte” semnat de directorul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România de la acea vreme, Max Hermann Maxy este grăitor în acest sens : „Ele [florile] sunt ale locurilor unde a trăit, și pe fiecare le recunoaștem și le iubim ... Le iubim fiindcă sunt ale noastre, le iubim fiindcă pictorul le-a transpus prin umanitatea lui, prin dragostea lui pentru ele, prin poezia și sensibilitatea sa aleasă...”<sup>27</sup> Arghezi, în vârstă de 86 de ani, semna

21. Jeanjaquet, „Tinerimea artistică. VIIe exposition”, *La Roumanie*, nr. 2720, 21 mart. - 3 apr. 1908, p. 2.

22. Oscar Han, „Luchian”, *Universul literar*, 4 iul. 1926, în *Mărturii despre Luchian*, p. 165.

23. Petru Comarnescu, *Luchian*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 248.

24. Această expresie consacrată se găsește la majoritatea celor ce au scris despre Luchian; trimitem aici la evocarea lui Tudor Vianu, *Jurnal*, București, Editura pentru literatură, 1961, în *Mărturii despre Luchian*, p. 265.

25. Valentin Ciucă, *op. cit.*, p. 44-45

26. Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 171.

27. M.H. Maxy, „Cuvânt înainte”, în *Florile în opera pictorului Ștefan Luchian*, București, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, 1966, p. 9-10.

prefața catalogului în care relua aceleași idei de la începutul secolului legate de politică, dar care luau aici forma unei liste acuzatoare îndreptate împotriva dușmanilor săi de o viață – morți sau vii. Vraja lui Luchian părea însă reală, iar florile lui nu lăseau pe nimeni indiferent: în aceeași perioadă, Ionel Jianu plângea în timpul cursurilor când prezenta *Anemonele* și autoportretul *Un zugrav* (1906)<sup>28</sup>.

Mult mai târziu, în 2016, cu o altă ocazie comemorativă inițiată de același muzeu, intitulată *Punte între două lumi*, discursul nu se modifică structural, iar comunicatul de presă reia un text mai vechi al lui Octavian Paler: „A vedea florile lui Luchian fără a ști ce se află în spatele frumuseții lor ar echivala cu gestul de a smulge dinlăuntru corolei anemonelor grăunțele de frig, de noapte, care face ca petalele să ardă și mai intens. Despărțirea creației lui Luchian de suferința lui ne-ar priva de cel mai clar exemplu în pictura noastră că suferința nu dă talent, dar pune un om talentat la o răspântie de unde poate ieși un învins sau un învingător”<sup>29</sup>.

## Luchian-cel-slut

Probabil ca urâtenia lui Luchian – legendară la rândul ei – trebuie și ea menționată în acest studiu. Este interesant de notat că referința la urâtenia pictorului apare destul de frecvent atât în scrierile contemporane cât și în cele postume. Ca într-o poveste, cu cât artistul este mai urât, cu atât opera sa devine mai frumoasă; cu cât este mai hidos, cu atât florile sale sunt mai gingașe. După cum portretul lui Dorian Gray devenea din ce în ce mai monstruos la fiecare nou act de cruzime comis de frumosul și veșnic tânărul portretizat, așa și „tablourile străvezii și strălucitoare ale lui Luchian”<sup>30</sup> par a își trage seva, în mod aproape vampiric, din hidoșenia pictorului. Îl cităm aici pe Gala Galaction care își amintea în 1939, „că era urât foc, ciupit de vărsat”<sup>31</sup>. Galaction tocmai terminase, cu preotul Vasile Radu, o traducere a Bibliei (publicată în 1938), când este solicitat de *Curentul-Magazin* să scrie o evocare a lui Luchian. Mystic, straniu și excesiv, Galaction reia și completează vorbele amicului său din tinerețe, Arghezi : „Nu m-a robit celebritatea, amar și dureros pogorâta pe ființa răpusă și paralică a lui Luchian; nu mă urmăreau pânzele lui nemuritoare, în ceasurile acelei convorbiri... Cel mult, dacă stăruiau, în amintirea mea, durerea și privirea aceluși Christ, din zilele noastre, pe care geniul lui Luchian îl făcuse să vorbească și pentru sine... Mă preocupa și mă fermeca altceva: cum este cu puțință ca acest om la prima vedere fără nici o distincție fizionomică, ba încă uscat, ciupit de vărsat, cu capul lung ca o căpățână de cal, cu nasul aspru și cu gura mare... să se transforme în acest om încântător, care ședea – frânt și paralic – în fața mea?... [...] Poate încă două sau trei fețe omenești au lăsat, în amintirea mea, această impresie fericită și siderală pe care mi-a lăsat-o urâtul de Luchian !.. Iată pentru ce, când revăd pictura lui, vasele lui cu flori care nu se vor mai veșteji cât vor ține Arta și Umanitatea [...], ceasul neuitatei mele întâlniri cu el îmi apare ca o lecție de supremă

28. Mărturie culeasă în 2018 de la Marina Vanci-Perahim care i-a fost studentă.

29. <http://www.mnar.arts.ro/presa/31-comunicate-de-presa/509-punte-între-două-lumi---florile-lui-luchian,-o-expoziție-medalion-la-mnar> (consultat pe 23 noiembrie 2020).

30. Apar Baltazar, „Expoziția Luchian”, *Voința națională*, 12-25 dec. 1904, în *Mărturii despre Luchian*, p. 112.

31. Gala Galaction, „Nenea Ștefan”, *Curentul-Magazin*, nr. 1, 1939, în *Mărturii despre Luchian*, p. 102.

inițiere, ca un fapt de mistică destăinuire, la pragul unui templu...”<sup>32</sup>

Uneori, considerațiile frumos/urât se inversează în mod brutal: la Valentin Ciucă, „tânărul înalt, cu înfățișare athletică, elegant până la pedanterie”, având aerul unui „sportsmen, degajat și totuși atent la efectul pozei” devine pe aceeași pagină urât: „...protagonistul, în ciuda urâteniei, impunea”<sup>33</sup>. Câteva evocări pozitive rup monotonia unui lung șir de descrieri sinistre. Cea a nepoatei sale Laura Cocea (1966) este un bun exemplu : „Parcă-l văd, înalt, bine legat, cu statura-i elegantă, îmbrăcat în haine gri. (Pe vremea aceea vedeai pe stradă bărbați în jachetă sau redingotă și joben. El purta pălărie tare și întotdeauna sacou.)”<sup>34</sup>

## Luchian, Van Gogh al picturii românești: de la Oscar Walter Cisek la Vasile Florea

„Privite de pe același plan spiritual, viețile șubrede ale eroilor Van Gogh, Marcel Proust sau Ștefan Luchian sunt legate de unele amănunte cu trăsături de legendă. [...] Misiunea lui Luchian consta în această jertfă și tocmai de aceea, amănuntele biografice ne par mai însemnate decât la alți artiști. Întocmai cum desfășurarea existenței zbuciumate a lui Vincent Van Gogh desăvârșește abia aspectul operei, tot astfel, soarta lui Luchian întregeste înfățișarea creației”<sup>35</sup>. În acest text publicat în 1928, Oscar Walter Cisek încearcă să dea o configurație europeană operei și vieții artistului român, printr-o asociere extrem de seducătoare cu figura lui Vincent Van Gogh. Undeva între admirație și compasiune, eseuul lui Cisek consolidează nu numai legenda lui Luchian, ci și sanctificarea lui. „Trup frânt”, „jertfa”, „martir”, termeni cu care ne-am obișnuit deja, schițează portretul unui „sfânt”. Doar nebunia și sinuciderea lipsesc acestui portret. De altfel, Cisek nu se mulțumește doar să apropie figura lui Van Gogh de cea a lui Luchian, ci chiar inversează rolurile: Van Gogh este astfel prezentat ca „un fel de Luchian al Apusului, deși e mai intransigent în toate concepțiile și realizările lui”<sup>36</sup>. Paralele, comparații estetice dar mai ales spirituale, apropie figurile și operele celor doi pictori. Arta și artiștii români au avut dintotdeauna nevoie de o influență occidentală pentru a intra în modernitate, iar articolul lui Cisek este unul dintre nenumăratele exemple. Apropierea de Van Gogh este însă mai mult decât atât: este racordarea lui Luchian la una dintre cele mai faimoase legende ale istoriei artei europene și începutul alcătuirii unei hagiografii exemplare.

Aproape un secol mai târziu, în 2007, Vasile Florea își propune să îl prezinte pe Luchian ca „pe un om al timpului său”. Formula, împrumutată de la Tudor Vianu<sup>37</sup>, apare de cel puțin trei ori în aproape patru pagini și jumătate<sup>38</sup>. Chiar mai mult decât un om

32. *Ibid.*, p. 102-103.

33. Valentin Ciucă, *op. cit.*, p. 8.

34. Laura Cocea, „Ștefan Luchian. Amintiri”, *Steaua*, nr. 5, 1966, în *Florile în opera pictorului Ștefan Luchian*, p. 27.

35. Oscar Walter Cisek, „Ștefan Luchian”, *Gândirea*, nr. 8-9, sept. 1928, în *Eseuri și cronici plastice*, București, Meridiane, 1967, p. 30 și 32.

36. *Ibid.*, p. 48.

37. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 261.

38. Vasile Florea, *Istoria artei românești*, București-Chișinău, Litera Internațional, 2007, p. 500, 501 și 506.

modern, „el ne apare astăzi ca un vizionar”<sup>39</sup>. Luchian este astfel propulsat drept pictorul care a dus la „depășirea impresionismului”<sup>40</sup>, precum Cézanne, Van Gogh sau Gauguin, citați de autor, vădit preocupat de a îl înscrie pe Luchian în istoria artei europene, și nu oricum, ci alături de trei artiști asociați noțiunii de modernitate. Firul narativ al acestei prezentări este constituit de aceeași suferință fizică a artistului. Vasile Florea insistă asupra curajului lui Luchian de a înfrunta boala, asupra „sentimentalismului” operei sale condiționat de această stare fizică, un sentimentalism însă masculin: „Ceea ce l-a marcat pe Luchian în acest sens, adică ceea ce a transmis operei sale o notă de sentimentalism, e drept bărbătesc și deloc melodramatic, a fost o boală necruțătoare care l-a hărțuit ani în șir [...]”<sup>41</sup>. Avem de-a face aici cu o nouă grilă, de gen, care este aplicată interpretării operei lui Luchian.

Un dialog și o corespondență imaginară cu tormentul altor artiști celebri apare exacerbât în textul lui Florea: „Tot așa, învățând de la Van Gogh să-și exprime prin linie și culoare stările sufletești, neliniștile, drama intimă, căci ca destin individual a împărtășit chinul unor damnați ca Lautrec, Van Gogh, Soutine, durerea și angoasa nu i-au smuls strigăte paroxistice de disperare, ca la expresioniști. El nu slobozește note acute ca aceștia din urmă, iar plânsul, când îl podidește câteodată, este unul discret, mai mult un geamăt, ca apoi să zâmbească iar, cu ochii în lacrimi”<sup>42</sup>.

Nici Cisek, nici Florea nu reușesc să vorbească de fapt de modernitatea lui Luchian fără aluzii savante și comparații excesive, o atitudine destul de recurentă în critica și istoria artei autohtone. Teama de „întârziere” față de ceea ce se întâmplă în Occident, nevoia de „influențe” și de paralele cu „modele” vestice, sunt două constante ale receptării artiștilor români din această perioadă, iar Luchian este, din nou, victima discursurilor istorice. Atracția criticilor și a istoricilor de artă față de hagiografie este vădit manifestă în cazul lui Luchian. Ca un ecou al unei interminabile litanii, martiriul lui Luchian revine în mod fatal în fiecare nou studiu care îi este consacrat. Oare adevăratul martiriu al lui Luchian nu este mai degrabă acela fabricat de criticii și de istoricii de artă care i-au neglijat de fapt opera și s-au concentrat asupra anumitor aspecte ale vieții sale – boala, suferința...? Ne este milă de Luchian și în 2021. Locul său în istoria artei românești este, după cum o dovedesc numeroasele studii consacrate picturii sale, unul de seamă. Dar este el întotdeauna unul obiectiv? Unde începe și unde se termină demersul critic? Poate că o reevaluare critică, reluând cercetările lui Ionel Jianu și Petru Comarnescu (1955) și ale lui Theodor Enescu (începând din anii 1950 până în anii 1980) nu ar fi de prisos.

---

39. *Ibid.*, p. 500.

40. Idee preluată probabil de la Oscar Walter Cisek, care publica în 1946 articolul „Luchian și depășirea impresionismului”, în *Mărturii despre Luchian*, p. 176-187.

41. Vasile Florea, *op. cit.*, p. 502.

42. *Ibid.*

# Ștefan Luchian / Mary Cassatt: gen și clasă la începutul modernității<sup>1</sup>

OLIVIA NIȚIȘ

Studiile dedicate artei românești, cu precădere artiștilor consacrați ai modernității în jurul cărora s-au construit discursuri naționaliste și a căror identitate artistică a deserved anumitor interese teoretice și istorice cu o profundă implicație ideologică și în consecință adesea mitologizantă, nu au inclus într-un mod sistematic și asumat o grilă de gen. În egală măsură, atunci când sunt analizate lucrări ale unor artiști influențați de discursurile moderniste europene, aspectele legate de stil nu sunt discutate niciodată cu referire la artiste, în ciuda posibilelor asemănări, chiar într-o epocă în care activitatea artistelor devine sensibil personală și vizibilă. Noțiunea de gen funcționează mai degrabă ca un reper al diferenței, dovedind faptul că mediul artistic este infuzat de aceleași prejudecăți sociale. Spre deosebire de artiste active în prima jumătate a secolului XX care au beneficiat de câteva abordări din perspectiva rolului și poziției femeilor artist, semnate de Ioana Vlasiu, Alin Ciupală, subsemnata, și de Valentina Iancu<sup>2</sup>, marea artă realizată de artiștii aceleiași perioade a lansat ocazional analize de tip alternativ.

Activitatea artiștilor reprezentativi ai artei moderne românești lasă loc interpretărilor incluzive care să dilueze maniera tradițională de analiză, istoricizantă, biografică, descriptivă, axată exclusiv pe contextele estetice, psihologice, simbolice și mai puțin pe cele socio-politice. Opera lui Ștefan Luchian poate reprezenta un exemplu de cercetare în această direcție, luând în calcul contextul particular, dar și cel mai larg al existenței și practicii sale artistice. Studiul de față își propune analiza unei posibile influențe a stampelor japoneze și a gravurilor artistei americane Mary Cassatt asupra operei lui Ștefan Luchian. Ipoteza are și o argumentare istorică, nu doar estetică și totodată intenția asumată de a sparge modelul comparativ din teoria și istoria artei autohtone, convențional axat pe comparații între artiști, opera artistelor fiind întodeauna modelabilă de cea a sexului opus, niciodată invers. Istoria tradițională a artei ne demonstrează că, în ciuda oricăror repere estetice și culturale, opera unui artist nu este niciodată comparabilă cu cea a unei artiste.

Ștefan Luchian este unul dintre artiștii importanți de la începutul modernității, adesea subiect al proceselor de fabricare teoretică, fiind, după cum preciza Ionel Jianu în 1947, „un nume în jurul căruia s-au înfiripat legendele”<sup>3</sup>. Imaginea artistului ca „un mare neînțeleș sau un mare nedreptățit”<sup>4</sup> apare pe fondul supralicitării detaliilor biografice impregnate de drama unui artist bolnav și sărac. Modernismul lui Ștefan Luchian se relevă ca o manifestare clară împotriva academismului, fiind membru fondator al Societății Tinerimea Artistică (3 decembrie 1901), atent la detaliul social,

1. Text publicat inițial sub titlul „Ștefan Luchian: genre et classe au début du modernisme”, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art: Série Beaux-Arts*, LIII, 2016, p.139-144.

2. În contextul expoziției *Egal. Artă și feminism în România modernă* prezentată în perioada 17 dec. 2015 – 17 apr. 2016 la Muzeul Național de Artă al României, curatoare Valentina Iancu, coordonatoare Monica Enache.

3. Ionel Jianu, *Luchian*, București, Căminul Artei, 1947, p. 5.

4. *Ibid.*



Il.1 - Mary Cassatt, *The Bath*, gravură în tehnică mixtă, 1890-1891, National Gallery of Art, Washington

ceea ce îl definește ca artist sensibil la valorile de stânga. Sub influența călătoriilor sale la München (1889) și mai ales Paris (1891-1892) unde ia contact cu efervescenta vieții artistice aflate sub semnul impresionismului, Ștefan Luchian păstrează o vreme linia grigoresciană, mai apoi depășind-o prin interesul de a realiza o artă autentică, independentă, cu accent pe emoție și realism. Luchian pleacă la Paris la începutul anului 1891 și se întoarce în țară în 1892 ca urmare a decesului mamei sale. Expoziția Artiștilor Independenți din 1896 pe care o inițiază la București alături de Nicolae Vermont, Constantin Artachino și alții, anunță ruptura cu trecutul: „În fața artei oficiale, noi suntem arta independentă” (catalogul expoziției din 1896). Modernitatea artistului dezvăluie o caracteristică importantă a timpului său punctată de Theodor Enescu<sup>5</sup>, referitoare la artistul modern

nu doar ca observator, ci ca participant activ la transformarea vieții artistice și sociale. Luchian studiază opera marilor maeștri ai renașterii și barocului, realizând copii după *Madona* lui Correggio și *Sfânta familie* a lui Rembrandt în timp ce urmează două semestre cursurile Academiei de Artă, iar la Paris absolvă cursurile Academiei Julian. La Paris, Luchian intră în contact cu dinamicile fenomenului artistic și social.

Aici poate vedea la Galeria Durand-Ruel ciclul de căpițe a lui Monet, o expoziție a artistei americane Mary Cassatt și două ale lui Pissarro. Atât Pissarro cât și Cassatt fuseseră excluși din expoziția Société des Peintres-Graveurs Français sub motivația cetățeniei străine, astfel Galeria Durand-Ruel organizează prima expoziție personală a artistei în 1891 care cuprindea 10 gravuri în culoare realizate sub influența stampelor japoneze cu care artista intră în contact în 1890 cu prilejul unei ample expoziții japoneze organizate la École des Beaux-Arts. Atunci Cassatt începe lucrul la o serie de gravuri printre care se numără *The Bath* (Il. 1)<sup>6</sup>. Puternica influență a gravurilor japoneze asupra impresioniștilor și postimpresioniștilor a putut genera interes și din partea artistului Ștefan Luchian. Preluarea unor elemente japonizante, atât la nivelul subiectului cât și compozițional este cât se poate de plauzibilă, cu atât mai mult cu cât expoziția artistei Mary Cassatt de la Paris, din 1891 i-a fost accesibilă și în care artista a expus printre altele, gravurile *Woman Bathing* și *The Coiffure* (Il.2). Mary Cassatt se dedică scenelor din spațiul domestic al femeilor – scene de intimitate, maternitatea,

5. Theodor Enescu, *Scrieri despre artă. Ștefan Luchian și spiritul modern în pictura românească*, București, Meridiane, 2000, p. 122.

6. Realizată în 1891, aquatinta, 17 ediții conf. National Museum of Women in the Arts.

întâlnirile cu croitoresele sau ora de ceai – care constituiau și subiecte predilecte ale gravurilor japoneze din secolele XVIII-XIX (Utamaro, Hokusai). De exemplu, xilogravura policromă a lui Kitagawa Utamaro, *Baia* (Il. 3), c.1801<sup>7</sup> dezvăluie o secvență dinamică, lipsită de convenționalism, de grația personajului feminin: aplecată peste copil, cu un picior ascuns, cu o mână sprijinind copilul și cu cealaltă spălându-l pe față cu o cârpă, spre discomfortul copilului care încearcă să o împingă cu o mână în timp ce în cealaltă ține o jucărie. Mary Cassatt achiziționase o serie de stampe cu peisaje semnate de Hiroshige, Hokusai, dar și cu personaje de Kiyonga, Shunjo, Utamaro și alții. În perioada 1890-1891 a realizat 10 gravuri în metal, cu scopul de a experimenta și „imita metode de lucru japoneze”, după cum afirmă artista în corespondența cu Frank Weitenkampf, curator de stampe la Biblioteca Publică din New York în 1908<sup>8</sup>. Aceste gravuri au fost expuse în premieră cu prilejul primei expoziții personale de la Galeria Durand-Ruel în Paris din 1891. Expoziția apare menționată ca: „1891, aprilie – Paris, Galeria Durand-Ruel. Expoziție de tablouri, pasteluri, și gravuri de Dra Mary Cassatt. 10 stampe color, 2 uleiuri, 2 pasteluri”<sup>9</sup>. Ulterior, Mary Cassatt expune și o pictură dedicată aceluiași subiect, *The Child's Bath* (Il. 4), în expoziția de picturi, pasteluri și gravuri de la Galeria Durand-Ruel în noiembrie-decembrie 1893, o pictură realizată în aceeași manieră ca pictura *Lăutul* (Il. 5) a lui Ștefan Luchian: o scenă cotidiană, un moment de intimitate între mamă și copil din timpul îmbăierii sale, un cadru frontal cu elemente decorative japonizante, cu privirea personajelor aplecată, fără dimensiuni afective.

Tema îmbăierii este larg răspândită în istoria artei ca reprezentare tradițională și idealizată a nudității feminine, un subiect strâns legat de voyeurism, astfel încât *the gaze* nu poate aparține decât sexului bărbătesc. Privirea care consumă imaginea începe, pe fondul practicilor moderniste să o includă și pe cea a femeilor care se pot bucura de propria lor corporalitate și sexualitate. Linda Nochlin<sup>10</sup> subliniază acest aspect aducând în atenție o direcție mai puțin analizată în istoria artei, cea



Il. 2 - Mary Cassatt, *The Coiffure*, gravură în tehnică mixtă, 1890-1891, National Gallery of Art, Washington

7. *Bathtime* (Gyōzui), ca. 1801, xilogravură, cerneală și culoare pe hârtie, colecția H. O. Havemeyer, Muzeul Metropolitan, New York.

8. *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, Vol II, 1985, p. 631.

9. *The Women Impressionists. A sourcebook*, Russel T. Clement, Anik Houzé, Christiane Erbolato-Ramsey (ed.), Westport Conn., Greenwood Press, 2000, p. 83.

10. Linda Nochlin, *Bathers, Bodies, Beauty. The Visceral Eye*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2006, p. 20.



Il.3 - Kitagawa Utamaro, *Baia (Gyōzui)*, xilogravură, cerneală și culoare pe hârtie, ca. 1801, colecția H. O. Havemeyer, Metropolitan Museum of Art, New York

ales pentru populația săracă și mediul rural. La Paris cererea pentru apă era în creștere, două apeducte fiind deschise în 1893, rapoartele municipale din 1892 arătând că cel puțin o jumătate din clădirile din Paris nu aveau apă, cu precădere clădirile cu chirii mici<sup>11</sup>. Igiena precară, impuritatea apei, răspândirea bolilor ca holera, tuberculoza, varicela, utilizarea produselor domestice pe bază de arsenic îngreunau viața populației. În România, legea sanitară apare la 1874. Finele secolului XIX și începutul secolului XX prezintă o realitate sumbră descrisă de doctorul I. Felix: „.....băile regulate, spălăturile generale ale corpului întreg n-au intrat în obiceiurile poporațiunii. Țăranul ia o baie generală în ceasuri rare, vara, dacă trece pe lângă satul lui o apă curgătoare. În orașe poporațiunea se deprinde numai cu încetul cu spălăturile generale, constatăm însă cu satisfacțiune progresul realizat în această privință în unele comune urbane, unde primăriile au instituit băi populare și sperăm că aceste așezăminte se vor înmulți”<sup>12</sup>. *Lăutul* (Il. 6), pictura lui Ștefan Luchian realizată în 1912 reprezintă o mamă care își spală copilul într-o copaie din lemn. *Lăutul* sau pictura *Lica cu portocala* realizată în perioada 1885-1900 și chiar lucrarea *Muncitoare* combină decorativismul elementelor florale și al dungilor

a practicilor îmbăierii transgresând nudurile anticelor băi comunale sau ale peisajelor pastorale, văzute ca „high art” și introducând o alternativă în discursul despre corp așa cum apare în a doua jumătate a secolului XIX, prin atenția acordată activităților contemporane urbane și suburbane modelate de o societate aflată în plină schimbare. Artiștii relaționează dual în sensul unei retrageri în mediul pastoral preindustrial, dar și în cel al relaxării reprezentărilor idealizate determinate de tranziția culturală către avangarde și interesul pentru realitățile cotidiene. Contradiscursul artei de Salon începe să prindă contur introducând noțiunea de intimitate și dinamicile relației dintre public și privat.

Atât stampele japoneze cât și cele realizate mai târziu de Cassatt ilustrează o realitate a vieții domestice, confortul sau disconfortul igienei, o problemă complicată și instabilă la sfârșit de secol XIX început de secol XX pentru clasa de mijloc, dar mai

11. Peter S. Sopplesa, *The Fragility of Modernity: Infrastructure and Everyday Life in Paris 1870-1914*, [teză de doctorat], University of Michigan, 2009.

12. Dr. I. Felix, *Istoria igienei în România în sec. al XIX-lea și starea ei de la începutul sec. al XX-lea, Partea I*, extras din *Analele Academiei Române, Seria II, Tom XXIII*, București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1901, p. 236.

paralele, motive recurente în moda epocii cu asimetria care conferă dinamism în sinteza compozițională. Impresionismul introduce modelul dungat reprezentativ pentru moda feminină în Belle Epoque, regăsită inclusiv la nivelul obiectelor și pieselor de mobilier, însă Mary Cassatt se folosește insistent de acest motiv pentru expresivitatea sa grafică, minimală, fiind un element geometric în ghidarea privirii, mai mult decât un simplu element decorativ. Ștefan Luchian asimilează acest element precum și decorativismul floral orientat în cazul său către o perspectivă autohtonă, asimetria compozițională, realizarea portretelor într-o manieră discretă, non-frontală, cu privirile coborâte, concentrate asupra acțiunii intime. Intimitatea prevalează ca în scenele redată de Cassatt, fără filtre emoționale. În genere una dintre contribuțiile artei la început de modernism este dezvăluirea intimității, a spațiului privat eludat de emoție și idealism. Femeia și copilul din *Lăutul* sunt Paulina Cocea și copilul său, rude ale artistului. Familia Cocea era alcătuită din Paulina, verișoară primară a artistului, soțul său Ernest Cocea și cei trei copii ai săi, din care s-a remarcat nepoata Lorica (Laura Cocea) care a avut grijă de artistul diagnosticat cu scleroză multiplă, din momentul externării în 1901 până la moartea sa în 1916. Fiind ultima lucrare de mari dimensiuni a artistului, realizată în ultimii ani ai vieții sale chinuți de boala incurabilă, pictura *Lăutul* a beneficiat de numeroase comentarii ale istoricilor și criticilor de artă care nu au ezitat să facă trimiteri către artiștii impresioniști sau cei ai Renașterii. Luchian a mai fost comparat cu Van Gogh<sup>13</sup>, Cezanne<sup>14</sup>, Lautrec<sup>15</sup> sau Gauguin. „...*Lăutul*, ultima capodoperă creată de Luchian, înseamnă o culme a decorativității realiste către care a năzuit pictorul. *Lăutul*, deși are aparența unei picturi de gen – o mamă care-și spală plodul – este o compoziție monumental-decorativă, care preamărește dragostea maternă. Printr-un subiect intim și cotidian, Luchian a izbutit să monumentalizeze un fapt de viață, caracteristic vieții. (...) *Lăutul* are unele înrudiri cu decorativitatea lui Gauguin, dar



Il. 4. - Mary Cassatt, *The Child's Bath*, ulei pe pânză, 1893, Art Institute of Chicago

13. „Parcă ar fi un Veronese!” (reacția lui Ștefan Dimitrescu aflat în fața lucrării *Lăutul*): K. H. Zambaccian, *Însemnările unui amator de artă*, Liternet, 2004, <https://editura.liternet.ro/carte/80/Krikor-H-Zambaccian/Insemnarile-unui-amator-de-arta.html>, p. 74; Virgil Vătășianu, *Pinacoteca V. Cioflec*, Cluj, Cartea Românească, 1933, p.18.

14. *Mărturii despre Luchian*, antologie și prefață de Marin Mihalache, București, Meridiane, 1966, p. 188.

15. Vasile Drăguț, *Ștefan Luchian*, București, Meridiane, 1962, p. 14.



Il.5 - Ștefan Luchian, *Lăutul*, ulei pe pânză, 1912, Muzeul Krikor Zambaccian, București

aici totul este pus parcă pe un sentiment mai concret, pe intensitatea lirică mai palpabilă”<sup>16</sup>.

Viziunea modernă a artistei Mary Cassatt asupra intimității în relația mamă-copil sub influența stampelor japoneze a marcat o întregă epocă în lupta cu prejudecățile față de femei și artiste, adesea acuzate de calchierea artei marilor nume masculine. În lumina acestei realități posibila influență a artistei Mary Cassatt asupra lui Luchian nu este o încercare forțată de alterare a unei paradigme convenționale, ci o posibilă perspectivă în condițiile unui impact remarcabil pe care artista l-a avut laolaltă cu stampele japoneze asupra artei la început de modernism. Cassatt a jucat un rol major în susținerea și promovarea artei impresioniste în Franța, dar mai ales în America, o mare parte din colecțiile care includ lucrări de Degas, Manet, Morisot, Corot ș.a.m.d. fiind rezultatul efortului său. Având privilegiile financiare și un frate influent (Alexander Cassatt a fost președintele căii ferate din Pennsylvania), Cassatt impulsionează achizițiile artei impresioniste în America, care devine accesibilă odată cu deschiderea Galeriei Paul Durand-Ruel la New York în 1887.

Dacă Realismul și Symbolismul în Europa și în America au readus în atenție tema renaștentistă a fecioarei cu pruncul, realizate într-o manieră apropiată de realitatea cotidiană, dar însoțite de elemente simbolice, lucrările artistei Mary Cassatt și ale lui Ștefan Luchian nu urmăresc o reprezentare a Madonei moderne. În cazul lui Cassatt se poate vorbi mai degrabă despre o „reprezentare trupească a copilului decât de intenția de a crea Madona modernă”<sup>17</sup>. O lungă tradiție occidentală, umanistă determină o interpretare conservatoare a temei maternității, însă instrumentele moderne de reprezentare pun accent pe detaliul cotidian fără valențe religioase. Prejudecata față de subiect este dublată și de prejudecata față de sexul artistei: „Doar femeia este aptă să picteze copilăria” sau „Doar o femeie poate îmbrăca copilul punându-i toate acele fără a se înțepa”<sup>18</sup>. Artistele sunt victime și ale altor prejudecăți precum incapacitatea de a fi autentice, copiind colegii de breaslă ai sexului opus, deși modalitățile de formare artistică aveau în general la bază practici de copiere a operelor predecesorilor.

În lumina acestor argumente, interesele unui artist ca Ștefan Luchian „contravin” propriului său sex. Atent la precaritatea vieții, la mahalalele Bucureștene, la scenele de viață private, Ștefan Luchian introduce o mutație în paradigma reprezentării, afirmându-se ca un artist modern racordat la realitățile sociale locale și la direcțiile moderniste occidentale, un traseu curmat prematur care anunța un artist complex și neconvențional. Interesant de menționat este dezinteresul artistului pentru nuduri, o temă convențională în mediile artistice masculine în care corpul femeii este obiectul privirii invazive. Gândirea liberă a artistului, situată în sfera intelectualului mereu provocat de formule neconvenționale l-a ținut la distanță de corpul sexualizat al femeii, rafinamentul și poziția antiacademică prevalând asupra altor posibile explicații psihologice în fața limitelor fizice. Cu certitudine atmosfera pariziană și întregul context al epocii sale i-a oferit artistului ocazia de a observa modelele de reprezentare intens sexualizate ale moderniștilor, relațiile de clasă

16. Petru Comarnescu, „Tehnica picturală a lui Luchian”, *Arta plastică*, nr. 4, 1957, p. 4.

17. Mary Cassatt, *Une impressionniste américaine à Paris*, Musée Jacquemart-André, Paris, Culturespaces, 2018, p. 98.

18. Afirmațiile lui Joris-Karl Huysmans asupra lucrărilor lui Cassatt prezentate în cadrul primei expoziții impresioniste din 1881, *ibid.*, p. 90.

și gen în ierarhiile de putere. Onestitatea discursului lui Luchian îl așează într-o paradigmă socială, într-un context în care diferența este asumată, iar interesul pentru spațiul domestic, pentru scenele de interior, pentru florile de interior (în opoziție cu florile ca studiu de peisaj în pictura impresionistă), de obicei asociate cu iconografia feminină, consolidează poziția neconvențională a artistului față de standardele artei moderne, axate pe fluiditatea spațiului citadin, spațiului public la care bărbații aveau acces neîngrădit, în spatele scenelor, în baruri și cafenele, alături de prostituate. O excepție în acest sens este lucrarea *Cheful* din 1906 care poate fi interpretată ca o secvență critică la adresa imoralității arendașilor. Un comentariu social care vizează o clasă abuzivă, bazată pe exploatarea celor săraci. Spațiul social al reprezentării este extrem de relevant în relație cu spațiul pictural al reprezentării<sup>19</sup>, acolo unde diviziunea public-privat funcționează ca diviziune a practicilor sociale, în consecință a rolului genurilor. Ștefan Luchian a putut fi martorul acestor diviziuni, proximitatea sa cu mediul privat determinată de invaliditate modificând radical observația și discursul său artistic.

Deschiderea granițelor către cercetări care să includă contextele sociale, relația dintre precaritate și mediile privilegiate, patriarhatul modernității și avangardelor în relație cu feminismul primului val și nu în ultimul rând problemele de reprezentare vizuală a genurilor, femeia ca subiect al privirii, reprezentare și clasă, reprezentare și proveniență etnică, reprezentare și orientare sexuală, și alte perspective intersecționale necesită un context instituțional care să legitimeze și să genereze coerență. Aflate în afara unui astfel de cadru, cercetările existente rămân în genere la stadiul de interese personale izolate. Studiul artei moderne a pus în lumină, odată cu apariția unor noi grile de lectură, puncte de vedere importante cu rolul de a aborda istoria și teoria artei ca teritoriu incluziv, ca spațiu al re poziționărilor prin deconstrucția sistemelor teoretice, înțelegerea mecanismelor ideologice și relațiilor de putere care continuă să modeleze practicile artistice de ieri și de azi.

---

19. Griselda Pollock, *Vision and Difference : Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Londra, New York, Routledge, 1988, p. 63.

# Représentations de la femme dans l'Art Nouveau en Hongrie<sup>1</sup>

KATALIN GELLÉR

«La femme est la Beauté vivante, la Question, le Crime, la Vérité et la Fécondité éternelle, ainsi que le bon sens bouillonnant et rayonnant, qui va bien au-delà des sentiments stériles et de l'inutilité aveugle.»<sup>2</sup>

Il n'y a pas de sujet Art Nouveau qui soit aussi répandu que celui de la femme. Les artistes de l'époque empruntent divers types de femmes dans la réserve iconographique des siècles passés et dans les traditions littéraires et plastiques. De ces deux sources surgissent d'une part des Salomés démoniaques et érotiques, et d'autre part des êtres angéliques à l'innocence des personnages de contes de fées.

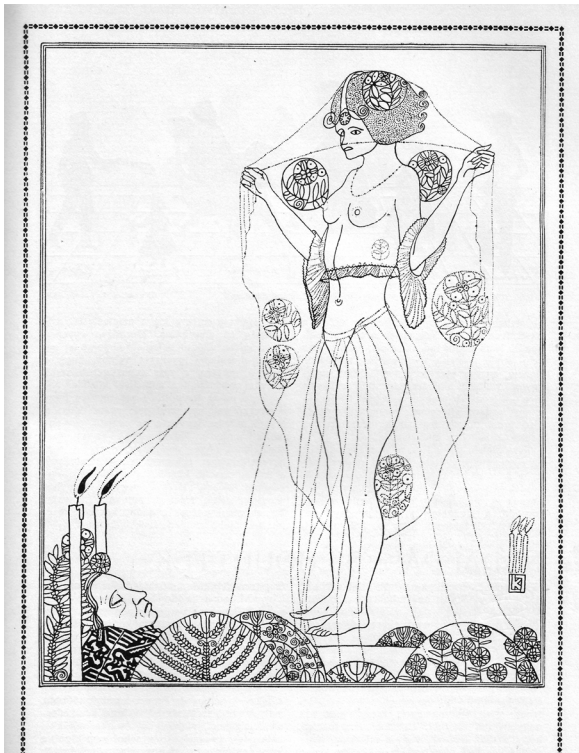
La plupart des artistes de l'Art Nouveau ont puisé abondamment dans l'arsenal varié des sujets historiques, mythologiques et religieux. Les allégories de l'Art Nouveau se rattachent souvent aux représentations traditionnelles. C'est le cas de la représentation des femmes tenant une trompette, une couronne de laurier ou le blason de la corporation des peintres. La figure de la jeune fille rêveuse est très répandue : elle est venue directement du romantisme (Aladár Kacziány, *Le désir*, 1912). Le couple d'amoureux de Sándor Nagy qui tombe dans un précipice suggère des antécédents romantiques. A la même époque, il y avait aussi des artistes qui ont inventé de nouveaux symboles et qui ne cherchaient plus le prétexte mythologique pour représenter la passion ou le crime à travers la figure de la femme.

C'est la jeune fille tenant une fleur qui devient le symbole de l'Art Nouveau. Le prototype de cette jeune fille avait été proposé par les peintres préraphaélites. La symbolique ancienne revit: par exemple, comme la rose et le lys de la Vierge, symboles de la chasteté. Mais les fleurs Art Nouveau portent en fait un double message puisqu'elles peuvent aussi évoquer les «fleurs du mal». C'est le cas, des «femmes tigres» et des «femmes oiseaux» de Sándor Nagy. Celles-ci expriment la recherche d'une unité d'origine ésotérique, ou elles se font les messagers de conceptions morales de leur temps. La femme est représentée comme, le porteur de l'instinct de la force vitale, porteur de messages inconscients. Elle est liée à la vie organique et elle est le sujet principal de la représentation métaphorique de l'élévation de la naissance et de la mort.

Les contraires des jeunes filles rêveuses ou tenant une fleur sont les représentations de la femme fatale. Les Salomés, les Judiths, les femmes sphinx étaient la personnification de la conception qui a cherché dans l'érotisme la douleur, dans le délice la violence, dans la femme le tyran. La nouveauté des représentations de Salomé est l'approche analytique psychologique, l'aspiration de représenter les

1. Une partie de ce texte a été publiée sous le titre « A nő mítosza a századfordulón » (« Le mythe de la femme au tournant du siècle »), in *Nő a szecessziós művészetben, A Pesterzsébeti Múzeum Gaál Imre Galériája*, 30 sept.- 31 oct. 1994, p. 3-28. La version actuelle a été modifiée.

2. Bálint Aladár, *Előszó az Egy tusos üveg meséi című Tichy Gyula rajzalbumhoz*, Budapest, 1909 (Aladár Bálint, *Préface pour l'album de dessins intitulé Les contes d'un verre de l'encre de Chine de Gyula Tichy*, Budapest, 1909).



Il. 1 - Lajos Kozma, *Le baiser est la fleur de la mort*, avant 1913 (parue dans le journal *Magyar Iparművészet*, 1913)

et Paolo Malatesta, 1903). La passion romantique se présente aussi vivement que la passion érotique (*L'extase*, vers 1908) dans les œuvres de Gulácsy. On peut voir une dualité semblable dans les dessins d'Imre Simay, dans la représentation des prêtresses égyptiennes et dans celles d'un couple amoureux qui émerge du marais des temps anciens, évoquant l'inconscient (*Les Prêtresses*, 1907; *L'idylle*, avant 1910).

De l'image mythologique principale, chère aux Préraphaélites, ne subsiste souvent que l'attitude d'une femme qui regarde un objet précieux ou ancien. C'est le cas de la *Femme à la cage d'oiseau* (1892) de József Rippl-Rónai. Une autre facette de l'Art Nouveau avilit l'attirance érotique des femmes en l'utilisant comme outil publicitaire. C'est à ce moment que naissent les prédécesseurs des „pin-up girls” des affiches du début du siècle.

La référence à la mythologie gréco-latine est moins accentuée dans l'art nouveau hongrois que dans l'art nouveau viennois, avec des exceptions comme les graphiques de Tichy Gyula, offrant des exemples d'une interprétation très individuelle de la mythologie. Le motif ressortant fréquemment de ses dessins à la plume est une femme qui émerge à la façon de Pallas Athéna de la tête de Zeus. Cette femme non seulement symbolise la naissance de la pensée et de l'idée, mais parallèlement incarne l'image de la femme dangereuse. Parmi ses œuvres nous en trouvons quelques-unes qui expriment la menace de la castration. Parfois, il représente des scènes sadomasochistes. Dans l'art graphique hongrois c'est surtout Viktor Erdei qui représente la lutte et le contrat/combat de la femme et de l'homme.

Le théâtre et le masque servent de métaphore au monde et de symbole à l'artiste. Deux types de masques sont présentés dans la peinture d'Aladár Körösfői-Kriesch

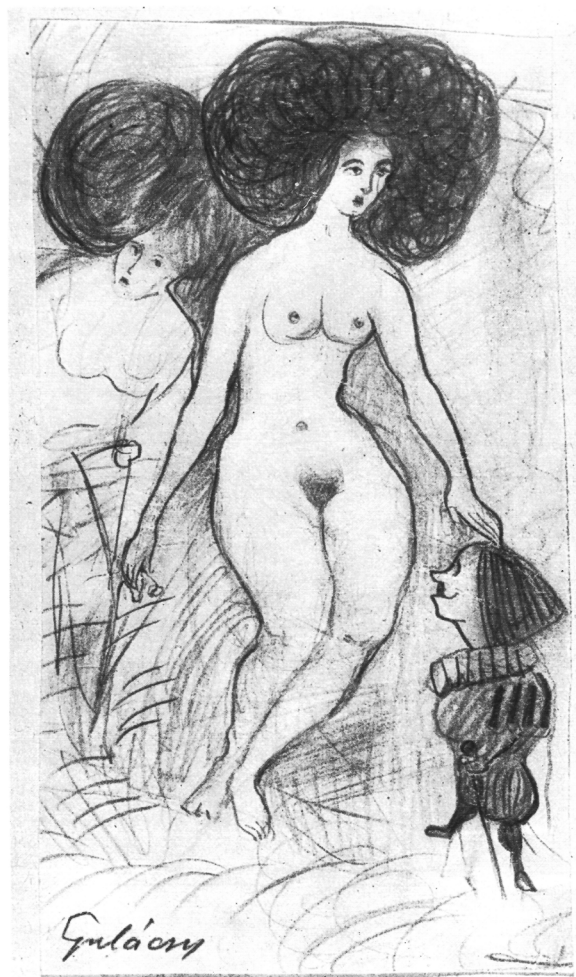
profondeurs secrètes et les forces incontrôlables. Dans le drame *Salomé* d'Oscar Wilde, le personnage principal vend son amour sans réciprocité avec la décapitation de Saint Jean-Baptiste. Salomé est un personnage apprécié des peintres hongrois aussi. Les artistes hongrois ont utilisé Salomé en la représentant sous de manière très diverse. Ainsi Gulácsy lui fait porter les traits de la folie alors que d'autres artistes adoucissent sa danse par quelques arabesques décoratives.

Une partie des œuvres de l'Art Nouveau hongrois puisent leurs racines dans le mouvement préraphaélite. Dans ces compositions, les modèles s'identifient aux héroïnes mythologiques littéraires et historiques. On retrouve ces modèles dans les figures fragiles des jeunes filles de Lajos Gulácsy, inspirées de Dante et inséparables d'un décor historique italien sans date (*Francesca da Rimini*

intitulée *La jalousie*, qui souligne le secret de la femme et suggère les instincts animaux. Parmi les artistes graphiques, Aiglon (Atilla Sassy) nous dirige vers le paysage du rêve dans une série intitulée *Les Songes d'Opium* (1909). Ici, des femmes érotiques qui ressemblent à des poissons, semblent vérifier les théories de Freud. A l'opposé du «symbolisme noir», les maîtres de Gödöllő vivifient le sentimentalisme du XIXème siècle et représentent le «symbolisme blanc». Pour eux, la femme est tout à la fois une Madonne, une mère et une collaboratrice. Comme les maîtres de l'Europe de l'Est et du Nord, les maîtres hongrois s'intéressent aux héroïnes de la mythologie nationale. Par exemple, Sándor Nagy représente Gyöngyvér (la femme de Buda, frère d'Attila dans le poème de János Arany) dans une robe populaire avec, à l'arrière-plan, un tapis traditionnel fait-main.

Les représentations de la danse révèlent des cultes anciens. Elles sont la réalisation de l'idée de l'art synthétique. L'Art Nouveau hongrois se fait l'écho des ballets russes et des danses initiatiques. Ainsi János Vaszary révèle-t-il la vie de la grande ville à travers les danseuses du Casino de Paris, pendant que son dessin pour une tapisserie invoque des danses païennes de printemps. Les artistes représentent le paysage et le jardin comme la projection de la vie intime de la femme. Les personnages centraux du livre intitulé *Les Vierges* de Rippl-Rónai (1895) sont des femmes qui lisent en se promenant dans un verger. Dans le texte de Georges Rodenbach nous pouvons lire l'histoire de vierges qui se détournent du monde et qui cherchent l'enchantement de la vie harmonieuse. Rippl-Rónai fait sentir le mouvement avec style, par des courbes décoratives. Cela fait sentir l'unité du paysage et de la femme. La représentation du jardin aux pommes est en même temps la représentation de nouvelles images de l'Arcadie, du Paradis. Pendant que le dessin de Sándor Nagy intitulé *Le désir* (vers 1910) représente le Paradis biblique, Ève avec l'arbre du paradis et avec le serpent.

L'Art Nouveau inclut tous les types de femmes, de la citadine à la provinciale. Dans les peintures et les illustrations des journaux on découvre le nouveau type de la société bourgeoise de la Monarchie austro-hongroise. Parmi les idéaux de l'époque, citons les mannequins de mode, la belle reine Elizabeth aux cheveux longs et la jeune fille sportive.



Il.2 - Lajos Gulácsy: *Le Prince Pliweck et les beautés séduisantes*, vers 1910, .....  
collection privée

Les portraits de femmes aux formes allongées à la japonaise montrent le renouvellement du genre. Leurs créateurs suivent la voie d'une ambiance intime et de la formation décorative. Dans les types et comportements des femmes, ainsi que dans le style des peintres et dessinateurs hongrois, on ressent l'influence du changement de la mode allemande, française et anglaise. Les artistes hongrois restent intimement attachés au pays. On trouve ainsi des représentations de figures en costumes folkloriques et des scènes de la vie provinciale. On peut suivre ce phénomène dans la représentation des figures en costume populaire et dans les nostalgies romantiques de la vie provinciale qui ont été conservées. Ainsi, dans le roman de Zoltán Ambrus sur la vie de Budapest au tournant du siècle<sup>3</sup>, l'héroïne est une jeune fille suivant la mode de l'Art Nouveau, qui visite les lieux de la vie sociale de Budapest, les expositions, les théâtres, mais elle préfère la vie provinciale, la Puszta.

Dans le dessin intitulé le *Prince Pliweck* de Lajos Gulácsy on peut reconnaître une représentation typique de la femme: les cheveux, les chapeaux immenses symbolisent la féminité, la sexualité (ill. 2). Rippl-Rónai a retracé ce type de femme fatale dans une peinture à l'harmonie subtile des couleurs et de la ligne, dans le *Portrait de Zorka Bányai* qui a des yeux cernés, au geste artificiel. Le nu peint par János Vaszary à la fin des années 20 s'accoude sur un monstre et représente, dans une seule courbe décorative, la sexualité menaçante.

István Csók a peint quelques sujets du symbolisme et de l'Art Nouveau. Nous trouvons une figure assise sur un lotus et une statue de Bouddha au centre de sa peinture de grandes dimensions intitulé *Nirvana* (1907-1960). Les nus qui se trouvent au premier plan submergent dans le "néant", comme un flot. Dans sa peinture intitulée *Les vampires*, il contrebalance la représentation de la mort et du désir par la représentation de la mondanité des femmes. Le sujet de l'illustration de Lajos Kozma pour le poème d'Endre Ady intitulé *Le baiser est la fleur de la mort* représente l'unité de la mort et de l'amour (il.1). La femme flotte dans les cieux, elle est vêtue d'un voile transparent. L'idée de la femme libérée est aussi présentée par le type de robe représentée. La robe à la mode à l'époque a souligné les formes féminines; leurs vêtements étaient une barrière inconfortable et rigide qui empêchait le travail, le sport. En Hongrie, Laura Kreich, qui a travaillé avec son mari Sándor Nagy, a porté des robes pratiques. L'une des protagonistes de la robe réformée fut Mariska Undi. Sur une photographie on peut la voir dans une robe dessinée par elle-même, dans un intérieur meublé par ses soins. Undi a écrit un article dans la revue *Femmes et Société*, dans laquelle elle a décrit les influences néfastes des chaussures étroites, des chapeaux lourds et des corsets sur la santé<sup>4</sup>.

Dans l'art hongrois, la femme est représentée sous les angles les plus divers. Les artistes ont utilisé les lieux communs de l'Art Nouveau, comme la symbolique de la femme angélique et de la femme tyrannique reflétant également la peur de la libération de femme.

---

3. Ambrus Zoltán, *Berzsenyi báró és családja. Tollrajzok a mai Budapestről*, Budapest, 1906 (Zoltán Ambrus, *Le baron Berzsenyi et sa famille. Bref aperçu de Budapest de nos jours*, Budapest, 1906).

4. Undi S. Mariska, « *A női ruházat* » in *A nő és a társadalom*, 1908, II, évf. 2, sz. 25-26 (Mariska S. Undi, « *L'habillement féminin* » in *Femme et Société*, no. 2, 1908, p. 25-26).

# Nicolae Tonitza la Balcic

DOINA PĂULEANU

La 5 august 1933 N. N. Tonitza îi scrie, cu sinceritate netrucată, rafinatului colecționar dr. Iosif Dona: „În sfârșit am parvenit să văd și eu Balcicul. Mi-l închipuiam, după tablourile pictorilor noștri, cu totul altfel. Între cum a fost pictat până acum și cum este el în realitate, e o enormă diferență. E mult mai fin, mult mai tandru, mult mai irizat. Nu e decorativ și mai ales nu e deloc brutal. E fantastic. Deocamdată fac numai recunoașteri de teren și-mi fac mână – scot note sumare. Voi trece apoi la schițe, iar pe urmă la culoare și la compuneri. Nădăjduiesc să scot de aici lucruri cu desăvârșire inedite, care vor face senzație – în bine sau în rău. Vom vedea. Până una alta mi-am stabilit un plan de acțiune mare. Îmi va (vor) trebui însă măcar trei luni de perpetuă încordare, ca să pot reuși în studiile mele preliminare. Am sentimentul intim că Balcicul ăsta ori mă va prăbuși, ori mă va înălța acolo unde nici eu singur nu visasem. Deocamdată ceea ce mă plictisește aici este afluența de sezoniști care aduc o notă de [...] frivolitate în decorul acesta de basm, aproape religios. După plecarea lor, de-abia, voi pătrunde în tainele [...], pe care numai le bănuiesc, ale bijuteriei aceștia vrăjitoarești”<sup>1</sup>.

Rezistența sa îndârjită la valul de entuziasm pe care îl stârnește, mai ales printre pictori, dar nu numai în rândul acestora, pitorescul Coastei de Argint, devenit în unele cazuri chiar modă, se spulberă, cu certitudinea iubirii ultime și definitive, în vara anului 1933: neașteptata capitulare pare a-și găsi explicația în durerea pricinuită de moartea lui Ștefan Dimitrescu, prietenul său de o viață, ale cărui îndemnuri antume dorește să le îndeplinească neîntârziat (Tonitza este sfătuit să părăsească Mangalia, unde intenționa să-și instaleze chiar un atelier permanent, în favoarea spectacolului plastic mult mai complex pe care i l-ar fi putut oferi Balcicul). Dimitrescu este răpus de septicemie în ziua de 7 mai, iar Tonitza pornește în pelerinaj la Balcic trei luni mai târziu. Chestionați, localnicii care l-au cunoscut pe Fănuță (cum era numit Dimitrescu de persoanele apropiate), îi indică locurile parcurse, panoramele alese, iar Tonitza le înregistrează cu evlavie, revine, le observă, se lasă pătruns de farmecul lor inegalabil: „Scriu aceste rânduri pe chiar carnetul meu de pictor, în fantasticul oraș dobrogean, în care Fănuță anul trecut de-abia zburdase, ca un copil, în soare, neștiutor de ceea ce-l pândește... anul ce vine. Am cutreierat pe aici toate curțile tănuite, toate cărările umbrite, toate falezele capricioase și fierbinți, după indicațiile bunilor lui prieteni, turcii, care l-au urmărit cu dragoste, pas cu pas, prin peregrinările lui de pictor. Am călcat pe urmele lui singur, trist, cu evlavie. Neconținut alături de dânsul. Mi l-am simțit permanent strâns de mine, în mine, ca un duh prieten, în veci pur și credincios [...]”<sup>2</sup>.

O altă urmare neașteptată a acestei pierderi este ocuparea postului de profesor la catedra de pictură a Academiei de Arte Frumoase din Iași, deținut de Ștefan Dimitrescu anterior, deși meseria nu-l atrage pe Tonitza, iar lumina atelierelor

1. N. N. Tonitza, *Correspondență (1906 – 1939)*, Ediție îngrijită, selecție, introducere, cronologie, note, indice de Barbu Brezianu și Irina Fortunescu, București, Meridiane, 1978, p. 311.

2. N. Tonitza, „Ștefan Dimitrescu”, *Arta și Omul*, I, nr. 3, sept. 1933, p. 28.



Il. 1 - Nicolae Tonitza, *Cafeneaua mică*, ulei pe carton, nedatat [1927-1929], Muzeul de Artă Dinu și Sevasta Vintilă, Topalu

urbane îi pare (în comparație cu cea a litoralului sudic), „lugubră” și „blafardă”<sup>3</sup>. Petru Comarnescu explică: „Desigur și din afecțiune pentru bunul

prieten și din dorința de a-i aduce mai departe opera începută, Tonitza a acceptat să concureze pentru catedra pe care o deținuse Dimitrescu la Iași. Nu dorise atâta amar de vreme să schimbe metodele pedagogice și mai ales mentalitatea care-l revoltase în anii studenției și mai târziu?”<sup>4</sup>.

H. Blazian evidențiază meritele prietenului dispărut: ca profesor, dar mai ales ca rector, acesta „a ridicat instituția la un nivel pe care nu-l cunoscuse de la întemeiere. A slujit-o cu toată pricepera pedagogului și a împodobit-o cu prestigiul talentului”<sup>5</sup>. Tonitza s-a simțit dator să-i continue opera, fiind sensibil și la argumentele (sentimentale și financiare) invocate de soția sa: „Negândindu-mă la mediul submediocru din punct de vedere artistic și moral în care ar intra, insist pe lângă Tonitza să concureze la această catedră. Nu mă gândeam decât la Iașul meu și întrucâtva și al lui (pictorul studiază, pentru început, la școala în cauză, n. n.) și găseam că în felul acesta și-ar plăti o datorie Iașului învățaturii lui, cât și prietenului Fănuță, continuându-i activitatea începută și întreruptă pe negândite. Insistând și prietenii Han și Șirato, el cedează și se prezintă la concurs, reușind. Zic cedează căci întotdeauna

3. Valer Donea [Porfira Sadoveanu], „Pictorul N. N. Tonitza”, *Adevărul literar și artistic*, XV, nr. 788, 12 ian. 1936, p. 2.

4. Petru Comarnescu, *N. N. Tonitza*, București, Ed. Tineretului, 1962, p. 257 – 258.

5. H. Blazian, „Plastica anului 1933”, *Almanahul ziarelor Adevărul și Dimineața*, 1934, p. 234.

avusese groază de profesorat [...]. În 1937, e ales rector”<sup>6</sup>.

Înainte de 1933 pictorul rezistă cântecului de sirenă al Balcicului, este circumspect, rămâne vara la Mangalia, într-un mediu familiar (unde i se oferă, de pildă, să se cazeze la nivelul de exigență dorit, familia romancierului ieșean Ionel Teodoreanu: „Răspunde-mi imediat anume pentru ce lună îți trebuie, ca să-ți aleg eu, după cuviință”<sup>7</sup>), nu cedează ispitelor luministice și proclamă falimentul urbei marine. Iată ce scria într-un articol din 1929: „Am cunoscut prima oară Balcicul prin desemele, de o tristețe biblică, ale lui Iser. Apoi, mult mai târziu, prin câteva poșade, exuberante de vervă luminoasă, ale lui Dărăscu.

Iser cântase, sau, mai precis exprimat, psalmodiase omul Balcicului – orientalul cu gesturi fatale și privirea permanent lăuntrică. Resemnăt, absent și tainic ca o piatră funerară. Interpretarea aceasta – de o superioară măiestrie plastică – dar deprimantă ca un geamăt [...] n’a avut în publicul românesc succesul pe care îl merita [...].

Dărăscu s’a bucurat cu ale sale Balcicuri de un succes mare și spontan. Pânzele acestui pictor de o incontestabilă valoare, au vrăjit publicul [...]. Dacă însă Dărăscu a cucerit repede și pe amatorii noștri subțiri și publicul nostru mare – (și i-a cucerit pe bună dreptate) – Iser, hulit la început și de public și de amatori și de artiști, a avut satisfacția – (ca și Dărăscu într-o măsură mai mică) – să surprindă, în aproape majoritatea producției picturale românești din ultimii cincisprezece ani, propria lui viziune – denaturată până la platitudine. Căci riguros vorbind, aproape toate interpretările plastice ale Balcicului [...] au pornit din obsesia operei lui Iser, în primul rând, apoi din a lui Dărăscu – sau și din una și din alta. Acest fad epigonism plastic izbutise să plictisească pe toată lumea – și mai ales pe cunoscătorii de artă serioși, care începuseră să evite orice expoziție cu tema – deja arhibanalizată – a Balcicului.

Falimentul plastic al coastei noastre de argint părea inevitabil – cel puțin, pentru generația actuală”; ce mai poate aduce nou târgul acesta, cercetat de atâta amar „pe toate ulițele, maidanele, bordelele, cișmelele, cafenelele, hanurile, gropile, râpile și stâncile” sale, de „o armată întreagă de meșteri ai penelului, dintre care unii cu faimă zdrobitoare? [...].

Aceleași dealuri de cretă albă profilându-se pe ceruri invariabil sinilii.

Aceleași case etajate pe povârnișuri întortochiate.

Aceleași oțetari sprijiiți de arșita soarelui nemilos.

Aceleași fântâni de piatră, cu șipot puțin și mucegaiuri îmbelșugate.

Aceleași siluete prizărite de cadâne, ascunse subt vestmântul lor, de doliu veșnic.

Aceleași matahale cu fesuri uzate, bernevici zoiși, fețe tuciuirii și umbriet de înmormântare.



Il.2 - Nicolae Tonitza, *Balcicul în zori*,  
ulei pe carton, nedatat [1933-1934],  
Muzeul de Artă Constanța

6. Ionel Jianu, *Tonitza*, București, Ed. Căminul Artei, 1945, p. 21 – 22.

7. Scrisoarea lui Tonitza din 20 mai 1930 către Ionel Teodoreanu, în N. N. Tonitza, *Corespondență*, p. 248.



Il. 3 - Nicolae Tonitza, *Poarta lui Osman*, ulei pe carton, nedatat [1933-1934], Muzeul de Artă Constanța

adresată lui Oscar Han, Tonitza insistă convingător asupra calităților spectaculare ale nou descoperitei urbe marine, considerând-o superioară picturii pe care o generase până atunci: „Balcicul e mult mai frumos decât l-am văzut noi pictat. E delicat, e fin, e irizat. Mai cu seamă dimineața, când soarele încă nu s-a înălțat bine. Cred c-o să fac câteva drăcii interesante, de pe aici. Și inedite. Păcat că nu e plajă. Iar terenul, pretutindeni, extrem de accidentat” (il. 1); Han este rugat să stăruie pe lângă Șirato, îndemnându-l să i se alătore<sup>10</sup>, iar sculptorul reușește în acest demers, pentru care nu putem manifesta decât grațitudine postumă, invocând câteva dintre cele mai importante opere ale sale, de mult intrate în câmpul de consacrare al artei moderne românești.

Peste câteva zile, la 16 august curent, Tonitza îi scrie lui Cezar Petrescu: „Mă aflu la Balcic de vreo zece zile. Frumusețea lui m-a înnebunit de-a binelea. (Nu acea frumusețe panoramică, pe care o cunoști din tablourile pictorilor noștri, ci una cu totul intimă și infinit mai pitorească). Am făcut până acum vreo 70 de studii, care, firește, vor trebui, ulterior, amplificate și elaborate în atelier. Cu șevaletul și cu paleta n-am ieșit încă în uliță. Abundența sezonistilor e covârșitoare și asfixiantă pentru munca pictorului. De-abia aștept să-i văd plecați”<sup>11</sup>.

Publicistul Miron Grindea relatează în noiembrie 1933, după ce Tonitza își va fi amplificat și elaborat în atelier, uleiurile cu care se prezintă la expoziția Grupului

Aceeași catări betegi, purtând samarul burdufelor cu apă și pascănd sărăcia spinilor dintre pietrele dogorâte ale drumului.

Aceeași atmosferă incandescentă.

Aceeași apăsare de oraș sărac, unde minaretele se înalță ca ascuțite țipete de foame către cerul fără nouri și fără nădejdi de curcubeie [...]”<sup>8</sup>. Doar aici poate fi întâlnită, arată autorul în cuprinsul aceleiași cronici, o „surprinzătoare putere de identificare cu sufletul, pitit cu discreție, al acestui colț de Orient, prizonier printre noi”, care visează, tânjește, „se topește, cu o elegantă, nobilă, sfâșietoare resemnare, covârșit de orbitoarea vastitate albastră a unui cer încremenit parcă de veacuri, într’o superbă impasibilitate [...]”<sup>9</sup>.

De fapt era așteptarea (poate neînțeleasă și formulată ca atare, a) marii și esențialei întâlniri din vara anului 1933. La 8 august, într-o epistolă

8. N. N. Tonitza, „Cronică artistică. O nouă viziune a Balcicului (Leon Viorescu)”, *Viața Românească*, XXI, nr. 7-8, iul. – aug. 1929, p. 163-166.

9. *Ibidem*.

10. Scrisoarea lui Tonitza din 28 oct. 1934 către O. Han, în *N. N. Tonitza, Corespondență, op. cit.*, p. 158.

11. Scrisoarea lui Tonitza din 16 aug. 1933 către Cezar Petrescu, *ibidem*.

celor 4 din anul următor: „Balcicul s-a îmbogățit anul acesta cu retinele a trei pictori de maniere [...] diferite, veniți pentru prima oară să scruteze încheieturile și magia sa organică – maestrul Tonitza, poetul gingășiei și al tonului liric, maestrul Șirato și Ștefan Constantinescu, tânăr dar matur mânuitor al paletelor, deschis celor mai ferme realizări. Apariția primilor doi artiști a surprins cu deosebire, deoarece cuibul acesta de unică vrajă, de răscolitoare schimbări telurice, de o poezie cum nu se mai întâlnește poate în nici un colț al Europei – Balcicul, nu-i atrăsese până astăzi.

Tonitza și Șirato mergeau an de an, de la războiu încoace, întovărășiți de acel sfânt al artei smuls dintre cei vii, Ștefan Dimitrescu, la Mangalia, ale cărei înfățișări [...] le tălmăceau fără ostentare și fără sațiu. Balcicul era la un ceas de drum, dar inima nu-i îndemna să se deplaseze. Începutul l-a făcut Ștefan Dimitrescu, pentru care miracolul Coastei de Argint a fost o revelație deschizătoare de noi căi de viață. Tragică împletire a soartei abia în clipa când ochiul său nobil și molcom surprindea peisagiile îmbătate de lumină, dar frânte în același timp de suferința geologică, moartea l-a dus printre arhangheli... Tovarășii săi nedespărțiți, în semn de cinstire a ultimei sale etape de contemplare și străduință, au venit vara aceasta la Balcic. Loc pe care își propun să nu-l mai părăsească până la sfârșitul zilelor lor”<sup>12</sup>.

De fapt, Tonitza nu poposește pentru prima oară la Balcic în 1933 – observația mi-a fost sugerată de colecționara Maria Dumitrescu –, deși în scrisori și declarații, reluate antum, dar și după moartea sa, afirmația nu lasă marjă de interpretare. În fond, este vorba, pe de o parte, de uitare (imaginile cunoscute i se vor fi șters de pe retină), pe de altă parte, de revelație, de (re)descoperire, de consonanță între motiv și noua orientare stilistică pe care o generează, de transformări interioare care își găsesc modalități adecvate de expresie și reprezentare. Putem vorbi chiar de renaștere.

Popasul dobrogean, atât de important în consecințe pentru generația pictorilor interbelici, înseamnă inițial, în cazul Tonitza, un necesar tratament reumatismal (boala sa a debutat în anii prizonieratului, la Kârdjali); într-o scrisoare către pictorul Aurel Popp, localizată și datată 29 mai 1923, pictorul menționează: „Eu și cu Moșul (pictorul Dumitru Pavlu, unul dintre colegii săi de la Școala de Arte Frumoase din Iași, n. n.) mergem la vară la băile Tekirghiol, de lângă Constanța, să ne vindecăm respectivele dureri de ciolane. În timpul acesta voim să pregătim și o expoziție de pictură la Cazinoul din Constanța, unde rulează sume fabuloase de bani”<sup>13</sup>. Inițiativa nu s-a materializat, din păcate, deși cazinoul a găzduit în anii funcționării sale, câteva expoziții, cea mai importantă fiind cea a Semicentenarului (unirii Dobrogei cu țara) din 1928.

„Venit cu Ștefan Dimitrescu la Mangalia”, își amintește Tonitza în 1933, „am umblat doi ani cu carnetul [de schițe] în buzunar. Pretutindeni vid, intimitatea turcească, cu totul alta decât cea din Balcic, ni s-a înfățișat însă ca marea revelație și timp de un deceniu am stors tot ce se putea din viața aceasta miraculoasă [...]. Peisajul dobrogean e făcut anume pentru a purta fes și șalvari [...]”<sup>14</sup>. Frecvența acestuia (cu sau fără elementele vestimentare amintite, care pot fi uneori atârinate pe o frânghie, în curtea interioară a casei, la uscat) în expoziția Grupului celor patru din 6 – 30 martie 1930 urmată, în aceeași sală – Galeriile de artă din calea Victoriei nr. 83 – de personala Tonitza din luna aprilie – dobândește aproape statut de exclusivitate și

12. Miron Grindea, „La Balcic cu N. Tonitza pictor, gazetar, sonetist”, *Cuvântul liber*, nr. 3, 25 nov. 1933, p. 6.

13. N. N. Tonitza, *Correspondență*, p. 58.

14. N. Tonitza, „La Balcic, cu N. Tonitza. Amintiri”, *Cuvântul liber*, nr. 3, 25 nov. 1933, p. 7.

constituie, în panoramări savante, cu elemente recognoscibile și imediat localizabile, pictate spontan, „o veritabilă monografie” a localității. Ionel Jianu afirmă, citând-o ulterior pe soția pictorului: „În 1923, Tonitza descoperă Balcicul. «Peisajul torturat și stâncos pune stăpânire pe el, făcându-l (din 1934, n. n.) să stea [uneori și] iarna acolo, de unde aduce acea viziune de Balcic acoperit de zăpadă, cu tonuri alb roz» spune D-na Tonitza”<sup>15</sup>. În monografia pe care i-o dedică, Raoul Șorban arată că în anii 1926 – 1927 pictorul realizează „peisaje din Balcic, naturi moarte, capete și portrete de copii și de femei, ș.a.”<sup>16</sup>.

În catalogul expoziției Tonitza, organizată de Muzeul Național de Artă în 1964, sunt cuprinse câteva lucrări pictate în mica urbe marină înainte de 1933: un *Balcic* (databil 1926 – 1927) din colecția Dona, *Cafeneaua mică*, Balcic (il. 2), Muzeul de Artă Dinu și Sevasta Vintilă Topalu, participantă la expoziția Grupul celor patru din 1929, *Mama cu copilul* (lucrare databilă 1927 – 1929), atunci în colecția Apostol Apostolide și *Nud la mare* (din anii 1927 – 1929), astăzi în colecția prof. Elena Zdrobiș, cu o variantă semnalată nouă de colecționara Maria Dumitrescu. Primele două peisaje sunt pictate cu pensulație alertă, în culori care nu evită contrastele, cu deschideri, culise și unghiuri perspectivale savante, iar *Mama cu copilul* și *Nudul la mare* se profilează, atent conturate, pe zidurile cetății sau pe marea strălucitoare din fundal. Între personajele aflate în prim plan, văzute de aproape, și construcțiile din piatră calcară sau golful cu forma sa unduitoare, o serie de registre mediane au fost comprimate pentru a spori expresivitatea de ansamblu, a ridica linia orizontului, a prilejui noi și rafinate contraste de culoare.

Adăugăm lucrărilor deja menționate *Golgota* (ulei pe carton, 96 x 96 cm.), lucrare care i-a aparținut diplomatului Vasile Stoica, o compoziție aspră, cu personajele profilate pe râpele vertiginoase, inspirate de peisajul calcinat al Balcicului. „Parcă țipă o mulțime de martiri prin goliciunea acestor stânci”, constată pictorul într-un interviu<sup>17</sup> și *Tătăroaică cu copil* din colecția Topalu, cu armonii cromatice ardente și umbre casante.

Într-o scrisoare din 4 septembrie 1930, adresată pictorului Constantin Vlădescu la Mangalia, Tonitza (care i-a cedat locul său de cazare și lucru în casa turcului Tefik), menționează: „Dacă copiii isprăvesc cu bine (anul școlar, n. n.) și eu fac rost de biștrării necesari, nu e exclus să te trezești cu mine și cu Bacalu, ca s-o luăm spre Balcic, pentru încă vreo câteva săptămâni [...]. Tu stai liniștit și lucrează zilnic [...]”<sup>18</sup>.

Ambiguitatea textelor din anii 1952 – 1989, în care exegeții se referă la Balcic fără a-l numi – sunt folosite sintagmele peisaj dobrogean, orașelul sudic de la mal de mare, etc. (Cadrilaterul a aparținut României în perioada 1913 – 1940, fapt istoric pe care comuniștii încercau să-l facă uitat, spre a nu tulbura armonia și pacea din interiorul lagărului socialist) – a făcut ca o confuzie generată de Tonitza însuși (care nu păcătuiește, de obicei, prin precizie) să fie adoptată fără sau doar cu timide comentarii. Un exemplu se găsește în monografia celui mai autorizat exeget al pictorului – și l-am numit, desigur, pe Barbu Brezianu –, care afirmă în 1967: „trebuie să spunem că N. N. Tonitza a fost unul dintre cei mai înzestrați pictori ai peisajului dobrogean, al atmosferei târgușoarelor intrate astăzi în domeniul

15. *Apud* Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 37.

16. Raoul Șorban, *Nicolae Tonitza*, București, Meridiane, 1965, p. 75.

17. Miron Grindea, *op. cit.*, p. 7.

18. N. N. Tonitza, *Correspondență*, *op.cit* p. 131.

neverosimilelor amintiri”<sup>19</sup>.

Paleta acestui „iconograf evlavios și smerit” al Balcicului<sup>20</sup> începe să se restrângă, culorile sunt distribuite pe suprafețe mari, valorate în surdină, adâncimea spațială se comprimă, recuzita este redusă la câteva elemente, iar coloritul, abia diferențiat odată cu distanța, devine luminos. Arabescul antrenează în dezinvoltura sa ansamblul compozițional, introducând în imaginea finită curburi de planuri și volume. Spațiile își răspund, registrele depărtării părănd a fi, prin rapelurile arabescului, continuări firești ale celor din prim plan. Distanța spațială nu mai este instaurată prin perspectivă liniară sau cromatică deoarece, în loc să diminueze formele în adâncime, Tonitza le suprapune, unindu-le prin arabescul care poartă în planuri mai depărtate, rezonanțe ale celui proxim, fiind reluat, de obicei descrescător, din plan în plan, fluent, fără cezură.

Deși interesat de redarea luminii, pictorul evită soarele pustiitor și preferă „forme palid înfiripate sub privirea diafană a zorilor”; Tonitza știe că arșița nămieților topește conturile și culorile decorului fantastic, vegheat de strălucirea nepereche a falezelor de argint. „Pictează când vioi în linie și culoare, când investit cu calmul oriental, desprins parcă din decorul nemișcat al întinderilor de calcar (*Geamie la Balcic, Casa muezinului*)”<sup>21</sup>.

La Balcic, genurile preferate sunt peisajul, nudul și portretul. În dispoziție scenografică, încremenite în forme strălucitoare – *Liniștea eternă* –, palide în lumina de toamnă – *Zi tristă la Balcic*, aeriene și vapoase – *Case la Balcic, Balcicul în zori, Margine de câng Balcic* – de o armonie subtilă în construcția lor savantă – *Poarta lui Osman* (il. 3)–, peisajele ultimei perioade ilustrează preferința sa pentru diminețile cumiți, când „totul apare [...] limpede și feciorelnic desenat, ca într-o veche stampă persană, de o înaltă și subtilă armonie cromatică”. Decorativismul instaurat prin suprafețe plate și întinse de culoare, prin cadența lentă a ecranelor și prin cadrajul viziunii își desfășoară caligramele rafinate într-un spațiu care percepe vidul ca pe o (ultimă) ispită. „Acum, ca și la început, mă scol înainte de răsăritul soarelui, înainte de a fi pălmuit de lumina orbitoare a astrului, care-l vulgarizează oarecum. Balcicul văzut în zori îți face în adevăr, impresia unui târg de basm, de o puritate incomparabilă”, pe care pictorul trebuie să-l părăsească mereu, deși știe că, asaltat de cotidian, se istovește, se irosește dramatic: „Plec la Balcic (decide în iarna anului 1936, n. n.); sper că acolo voi găsi alt mediu luminos care să-mi stimuleze voluptatea de a picta”<sup>22</sup>. La 6 septembrie 1936 îi mărturisește lui Șirato: „Nădejdea și salvarea îmi stă tot la Balcic”<sup>23</sup>.

În numeroasele nuduri (de obicei torsuri) pictate estimp – desene, schițe colorate sau lucrări în ulei –, Tonitza ajunge la o linie a sa, fluentă, diafană și sigură, la o carnație a lor, „de o dulce și somnoroasă moliciune, în tonuri de nuanța trandafirului palid, a ivoriului, a sâmburelui de migdal”<sup>24</sup>, la racursuri menite să elimine din zona pictată, părți ale trupului care ar putea agăța privirea, împiedicând-o să-l învâluie

19. Barbu Brezianu, *Tonitza*, București, Editura Academiei, 1967, p. 129.

20. Al. O Teodoreanu, „Grupul celor patru”, în *Gazeta*, 6 mai 1934, apud Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 145.

21. Doina Schobel, Paraschiva Pojar, Dana Herbay, „Expoziția Nicolae Tonitza”, *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 7, 1979, p. 84.

22. Valer Donea, *op. cit.*, p. 2.

23. Scrisoarea lui Tonitza din 6 sept. 1936 către Francisc Șirato, în N. N. Tonitza, *Correspondență*, *op. cit.* p. 71.

24. Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 121.



Il. 4 - Nicolae Tonitza, *Cap de tătăroaică*, ulei pe carton, 1936, Muzeul de Artă Dinu și Sevasta Vintilă, Topalu

mângăietor, la perfecțiunea formală în atingerea căreia paleta marelui artist se va restrânge la alb, „terre de sienne brûlée, ocre jaune clair, outremer sau cobalt”<sup>25</sup>, la nuanță, subtilitate și la o vagă, abia perceptibilă (dar conștientă) edulcorare. Ionel Jianu menționează: „Turcoaițele cu ochii de migdală, cu părul ascuns sub turbane strânse pe cap, cu sfișoenia lor plină de taine, tătăroaițele cu șalvarii împodobite cu buline roșii sau albastre, cu trupul mlădios și subțire, cu farmecul lor exotic îl atrag, îl pasionează”<sup>26</sup>, îi redau bucuria de a lucra. Ultimele desene sunt datate 1939.

În postfața catalogului *Tonitza la Balcic*, Ioana Vlasiu citează dintr-o epistolă adresată lui Virgil Ciofleac: „Vreau să pictez ochii triști ai copiilor de turci din Dobrogea” și adaugă: „Portretele, pictate sau desenate aici, nu sunt niciodată anonime. Modelele lui se numesc Ali Mechmet, Selim, Osman, Abibe, Cadie, Fatma, etc.

Natura și mediul uman de la Balcic sau Mangalia, unde timp de mulți ani și-a petrecut verile, dar uneori și iernile pentru a scăpa de năvala vilegiaturiiștilor, îi erau realități profund familiare, pe care încearcă continuu să se interiorizeze. În tablourile cu turci și tătari, poate mai numeroase decât în opera oricărui alt pictor, dincolo de exotismul fizionomiei – ochi bridăți, sprâncene arcuite, pomeți bine marcați – exotism căutat și accentuat cu bună știință, Tonitza descifrează întotdeauna un substrat de melancolie cu care simpatizează și se identifică (il. 4). Ca și pentru alți pictori, Balcicul și exotismul balcanic au însemnat pentru Tonitza o regăsire a propriilor obsesii, remodelate într-o nouă dimensiune”<sup>27</sup>.

Peisaje, nuduri, portrete și unele flori din ultimii ani de creație dau seama, prin elemente și contraste puține, prin luminozitate diafană, prin surdina care despovărează orice element de calitate exterior spectaculară, despre căile tainice pe care „găleata aceasta miraculoasă de reflexe și tonuri”<sup>28</sup> i le-a relevat lui Tonitza, călăuzindu-l prin opere de înaltă reprezentativitate, spre neuitare.

25. N. N. Tonitza, „Pictura și materialele ei”, în *Scrieri despre artă*, București, Meridiane, 1964, p. 63.

26. Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 37.

27. Ioana Vlasiu, „Tonitza și întâmplările artei românești”, în *Tonitza la Balcic*, București, Galeria Luchian, 2002, p. 11.

28. Miron Grindea, *op. cit.*, p. 7.

# Pictura lui Gheorghe Petrașcu și receptarea ei critică<sup>1</sup>

CORINA TEACĂ

În 1901, semnalând prima prezență a picturii lui Gheorghe Petrașcu pe simezele bucureștene, Ion Mincu, menționa în cronică sa și câteva titluri din totalul celor aproape 60 de lucrări expuse<sup>2</sup>. Ele ne indică evantaiul preocupărilor tematice la acea dată, între care regăsim și tema peisajului nocturn (*Răsăriturile lunii*, *Seară de denie*, etc). Pictura perioadei de început, marcată de clar-obscur<sup>3</sup>, și raportul ei cu cromatismul anilor de maturitate artistică, a constituit un subiect intens comentat în critica și istoriografia de artă. Nu atât aceste preferințe tematice pe care le identificăm sporadic și la alți contemporani (Ștefan Luchian, Constantin Aricescu), cât mai ales originalitatea stilului și a viziunii atrag atenția criticii. De-a lungul timpului dezbaterile au adus în discuție argumente cronologice care probează locul acestei teme în ansamblul întregii opere<sup>4</sup>. S-a observat că Petrașcu a cultivat aceste teme nocturne, mult după momentul debutului: în 1912 pictează *Noapte înstelată*, doi ani mai târziu, *Feerie de seară* (ambele reproduse în monografia lui Aurel Vladimir Diaconu în 1946<sup>5</sup>), iar în 1919 revine cu un *Răsărit de lună la țară*, etc. De asemenea, în catalogul expoziției personale din 1933, figura, printre cele câteva sute de lucrări, o *Nocturnă*, probabil o lucrare de tinerețe, de care pictorul nu se dezice în anii deplinei glorie<sup>6</sup>. Se conturează cu claritate atât preferința pentru anume tonalități, cât și disponibilitatea pictorului pentru subiecte ce impuneau folosirea unei palete întunecate.

La începutul anilor 1970, în studiul dedicat lui Gheorghe Petrașcu, Theodor Enescu analiza relația dintre opera acestuia și repere ale fondului muzeal european<sup>7</sup>. Teza nu era nouă, ea circula încă din timpul vieții pictorului prin vocile unor autori

1. Acest articol a fost inițial publicat în *Valachica*, 19, 2006.

2. Ion Mincu, Expoziția de pictură „Gheorghe Petrașcu”, *Literatură și artă română*, V, 1901

3. Ionel Jianu consideră peisajele pictate de Petrașcu la Assuan în 1906 drept o „diversiune în această epocă”, însă cu consecințe reperabile peste ani. (Ionel Jianu, *Gheorghe Petrașcu*, București, Fundația Regală „Regele Mihai I”, 1945.)

4. Petre Oprea, „Peisajele nocturne ale lui Gheorghe Petrașcu”, *Repere în arta românească. Secolul al XIX-lea și al XX-lea*, București, Maiko, 1999. Autorul polemizează cu Ionel Jianu în privința influenței scoarțelor basarabene asupra paletei cromatice a artistului: „...o predispoziție din partea artistului pentru negru, cu mult înainte de a se vorbi de o influență exercitată de această culoare întâlnită în scoarțele basarabene după 1925, așa cum au acreditat ideea unii istoriografi ai lui Petrașcu”. (p. 68). Totuși, Jianu, deși delimitează cele două perioade, definește clar-oscurul ca elementul de continuitate: „Din această epocă, situată între 1903-1912, pe care am putea-o denumi perioada romantică, au rămas o serie întreagă de peisagii, în care cu greu îl putem bănuși pe artistul de mai târziu. Ceea ce i-a rămas și în pânzele maturității – evoluat însă și perfecționat – e procedeul clar-obscurului, vigoarea pasionată și elanul superb al penelului”. Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 40-41.

5. Aurel Vladimir Diaconu, *Petrașcu*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946.

6. Nr. 208 în cat. *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, București, 21 mai – 1 iul 1933; Vasile Florea consideră că aceste opțiuni tematice se datorează unor influențe generale ale contextului cultural. vezi V. Florea, *Gheorghe Petrașcu*, București, Meridiane, 1970, p. 6.

7. „Perpetuarea contactului cu pictura muzeală se poate spune că a făcut parte integrantă din programul său de lucru, asemeni orelor de atelier sau de peisaj, a constituit ca și contemplarea infinitelor resurse ale naturii, elementul vital, de importanță primordială, al existenței sale de pictor”. (Theodor Enescu, “Sentimentul permanent al marii tradiții picturale”, SCIA., 20, 1, 1973, p. 95-129 și p. 106.)

ca George Oprescu<sup>8</sup>, Vladimir Diaconu ori Ionel Jianu, fără însă ca niciunul dintre ei să fi urmărit atât de detaliat consecințele sale. În opinia lui Theodor Enescu, muzeul a avut o reală funcție formativă, fiind, în primul rând, furnizor de subiecte de reflecție plastică, ce au contribuit la închegarea vocabularului său expresiv și foarte puțin la mobilarea universului tematic<sup>9</sup>. Și pentru Ionel Jianu<sup>10</sup>, cum avea să fie, ani mai târziu, pentru Theodor Enescu, stilul adoptat de artist în așa-numita perioadă romantică<sup>11</sup> este consecința întâlnirii cu pictura muzeală europeană. Un exemplu grăitor al modului în care Petrașcu dialoghează cu această tradiție muzeală este *Autoportretul* (desen, creion) pe care pictorul îl expune în cadrul primei sale expoziții personale din 1900 de la Ateneu, în care reactivează vibrația ecleraajului rembrandtian. Analiza lui Theodor Enescu evidențiază felul în care estetica petrasciană absoarbe diversele influențe, reține din pedagogia lui G.D. Mirea lecția legată de potențialul expresiv al schiței. Registru său expresiv este îmbogățit prin aportul tehnicilor picturale moderne, fiecare secvență stilistică contribuind la închegarea unei formule artistice definitorii<sup>12</sup>.

În nota sa specifică, Arghezi, aparent ignorând orice atașe temporale ori contextuale, descrie caracterul nocturn dominant în lucrările de început. Cronica sa din 1913, marcată de puternice tonalități simboliste, vorbește despre negru ca matrice a picturii petrasciene, un filtru care deformează percepția materiei într-un sens profund poetic. Dotat cu o intuiție singulară, Arghezi suspectează o suprapunere a viziunii și concepției: „Ca să privească în lume, domnul Petrașcu își trage pălăria pe sprâncene sau așteaptă să se facă noapte. Din negru purced culorile sale toate. Poate că această culoare, cenușie și aspră, iese dintr-o concepție, nu numai din tuburile de vopsele. Nu importă: viziunea picturii sale este și rămâne vânăută; ființele și lucrurile fumurii par a fi fost în prealabil tăvălite prin funingine și cerneală”<sup>13</sup>. Subiectivul discurs arghezian, găsește în pictura lui Petrașcu echivalentul propriilor convingeri artistice<sup>14</sup>. În 1909, Ion Minulescu descria tenebrosismul stilului petrascian, vorbea

8. George Oprescu, *Gheorghe Petrașcu*, București, Meridiane, 1982 (textul reia formulări mai vechi, publicate în diverse ediții).

9. Pentru perioada petrecută de artist la München, a se vedea Ioana Vlasiu, „Călătoriile formației. Pictori din România la München în jur de 1900”, *Artiștii români în străinătate (1830-1940), Călătoria, între formația academică și studiul liber*, București, Editura Institutul Cultural Român, 2017.

10. „După ce se întoarse din străinătate aducând cu sine viziunile desprinse din muzeele din Londra, Haga, Amsterdam, Berlin, München și Viena – Petrașcu își schimbă cu totul felul de a vedea și picta. Peisagiile sale capătă un caracter romantic, prin clar-obscurul folosit pe o scară întinsă, prin vigoarea contrastelor, prin efectele de apus de soare, la care recurge fără ezitare. Planuri mari, întunecate, servesc drept fundal porțiunii de lumină care țâșnește din ele”. (Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 40.)

11. Cu privire la caracterul non-romantic al operelor de început v. V. Florea, *op. cit.*, p. 7.

12. „Este evident că stilul personal al lui Petrașcu a fost rezultatul unei explorări originale și complexe a virtuților picturale ale schiței explorare pe care el a realizat-o organic, ca o structură coerentă în toate elementele ei, printr-o trăire a sensurilor sensibilității post-impresioniste, sensuri comportând atât noua sinteză constructivă a formei ce implica experiența cromatică impresionistă, cât și tendința expresionista a îndrăzelii deformărilor expresive”. (Th. Enescu, *op. cit.*, p. 98-99.)

13. Tudor Arghezi, „*Expoziția Petrașcu*” (1913), *Pensula și dalta*, București, Meridiane, 1973, p. 55.

14. Aflat într-o directă legătură cu concepția sa poetică, discursul critic arghezian folosește aceleași tehnici de sugestie. Arghezi explică în mai multe rânduri necesitatea sintezei în artă și pledează pentru eliminarea descriptivismului în favoarea caracterului expresiv: „Poeții au observat că în opera poetică poate să fie sustrasă o parte care să fie mai caracteristic poetică și din evoluție, ei au ajuns la exploatarea supraconcentrată a sensibilității: fabula a fost abandonată și înlocuită cu exploatarea imaginilor, cu intensificarea sentimentului; și grad cu grad, poeții au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii, care le permite să părăsească metrica și chiar rima dacă impresia câștigă,

despre viziunea dantescă a acestuia, sesizând totodată aspectul fluid, metamorfic al formelor sale, direcționând, ca și Arghezi spre o lectură în cheie simbolistă: „În peisagiile d-lui Petrașcu domnește liniștea majestuoasă și misterul acelor anume clipe în care arbori bunăoară, împrumută chipul oamenilor, iar oamenii, pe cel al nălucilor”<sup>15</sup>. Tudor Vianu observa că fluiditatea formei, conturul pierdut, amintite și în comentariul lui Minulescu, se regăsesc în multe dintre gravuri: „obiectul văzut, figură, nud, peisagii sau interioare, nu se constituie la Petrașcu din contururi, ca la Ressu sau Ștefan Popescu... Petrașcu dă apoi în desenele sale un mare loc figurării elementelor imense și difuze ale cerului și mării, notând adeseori splendoarea unei zile de vară sau trecerea unui nor, cu mohorârea de o clipă a atmosferei sau a valurilor. Siluetele omenești par în cazul acesta condensate din însuși elementul imaterial care le înconjoară, o pată mai închisă în peisagiu, peste care joacă irizările luminii”<sup>16</sup>.

În *Însemnările* lui Ressu, coleg de atelier cu Petrașcu în clasa lui Mirea, întâlnim însă o interpretare diferită și care devansează momentul integrării negrului în paleta sa cromatică. Ressu afirmă: „Petrașcu avea o viziune determinată de tulburări optice; lucra cu ochelari dubli și folosea mult negru, caracteristică păstrată în opera lui toată viața”<sup>17</sup>. Totuși, afirmația lui Ressu nu face inutilizabile restul teoriilor privitoare la ternul viziunii lui Petrașcu, sprijinind mai degrabă ideea că opțiunile tematice și stilistice ale pictorului au fost în permanent acord cu natura sa. Această constantă a creației va fi reanalizată mai târziu, când paleta pictorului se luminează, negrul pierzând din forța și ponderea pe care le avusese în lucrările de tinerețe. Este perioada marinelor și a peisajelor din Spania, Italia, etc.

Autor al unui discurs care conjugă sensurile operei de maturitate unei problematice legate de ideea de spirit național în artă, Ionel Jianu pune în evidență – într-un mod destul de tranșant – relația dintre pictura artistului și arta populară: „Dacă există totuși influențe în opera lui Petrașcu, acestea nu sunt datorate altor artiști, ci unor elemente și surse de inspirație care au aflat predilecția sa. Astfel se poate constata înrâurirea pe care arta populară – și în special covoarele basarabene – a exercitat-o asupra picturii lui Petrașcu. Nu numai motivul acestor covoare e foarte frecvent reprodus pe pânzele sale, ci și tema picturală – fond negru cu înflorituri roze, roșii sau albe, e des folosită și transpusă chiar în afară de motiv. Covoarele basarabene l-au ajutat să ajungă la acea expresivitate extraordinară a negrului pe care numai el a realizat-o în plastica română”<sup>18</sup>.

Negând conținutul național, textul monografic semnat de A.V. Diaconu propune o interpretare pornind nu de la motiv, ci de la semnificația unei tradiții vizuale într-un sens mai larg și comparând pasivitatea, spiritul static al picturii sale cu imobilismul artei populare și hieratismul bizantin al icoanelor<sup>19</sup>.

dacă puterea sentimentului câștigă și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate”. *Apud Șerban Cioculescu, Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, București, Fundația Regele Mihai, 1946, p. 179.

15. Ion Minulescu, *Opere*, vol. IV, ed. Emil Manu, București, Minerva, 1983, p. 287.

16. Tudor Vianu, *Gheorghe Petrașcu*, București, Casa de Librărie și Editură Arte, 1943, p. VII.

17. Camil Ressu, *Însemnări*, București, Meridiane, 1967, cap. *Cum am început să fac pictură*, p. 23.

18. Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 8. Mult mai prudent, plasându-se pe poziții polemice, A.V. Diaconu neagă conceptul de specific național în arta românească, considerând că întreaga noastră artă modernă este îndatorată, într-o măsură covârșitoare spațiului francez. Vezi monografia citată la nota 3, p. 35.

19. „Această împietrire, pe care Petrașcu o aplică mișcării și personajelor, constituie una dintre caracteristicile cele mai puternice ale interpretării lui artistice și una din originalitățile universului creat de el. Ea își are, poate, rădăcinile îndepărtate în statica artei populare, în hieratismul bizantin al icoanelor”. (A.V. Diaconu, *op. cit.*, p. 26.)

Totodată, încercând să descrie coordonatele operei prin eliminarea unor false repere, și vrând să îi definească stilul prin opoziție cu impresionismul, acesta face o observație extrem de interesantă referitoare la indiferența pictorului în fața motivului, la non-discursivitatea picturii sale: „Obiectul pictat devine aproape indiferent: totul este bucuria jocului de lumini și culori. Figura omenească, peisajul, florile, căldărușa, fructele [...] sunt în ochii pictorului echivalente...”<sup>20</sup>. Patruzeci de ani mai târziu perspectiva pare să fi rămas neschimbată: în cadrul colocviului *Petrașcu între vechi și nou*, organizat în 1973, Aurel Broșteanu corela pictura maestrului cu spațiul stilistic autohton, rapor-tând-o la pictura religioasă veche<sup>21</sup>. Iată că discursul critic a introdus doi noi termeni: pasivitate și indiferență. Ei sunt legați de ceea ce Lionello Venturi numea realismul artei lui Petrașcu, de modificările și constrângerile autoimpuse la nivelul tematicii. Acestea țin însă de atingerea unei alte trepte în contemplarea temei negrului. Explicația este dată de un articol-document publicat de fiica artistului la aproape un centenar de la nașterea acestuia al cărui text validează parțial teza lui Jianu<sup>22</sup>. Mariana Petrașcu evoca într-un mod foarte sugestiv ambianța atelierului din Târgoviște, acea ambianță care constituia nu doar unul dintre motivele cele mai prezente în opera de maturitate a tatălui ei, ci putea fi citită ca extensie a operei, ca echivalent tridimensional sau montaj scenografic al temei negrului.

Ea vorbește despre dominante cromatice și ritmuri spațiale care constituiau pentru pictor un subiect de reflecție aflat mereu în imediata apropiere. Tema negrului fusese pentru pictor realitate și virtualitate deopotrivă, trăind în și în afara tabloului<sup>23</sup>.

---

20. *Ibidem*, p. 10-11; toposul indiferenței față de motiv revine în discurs ceva mai târziu: „În aceste interioare, în care dominația negrului trădează o voință de asceză, învăluite în bruma cenușie cu frăgezimi nordice, personajele, când se întâmplă să fie, – observația este valabilă și pentru portrete – sunt tratate pictural, pe același plan cu lucruri care mobilează încăperea. Ele nu se bucură de respectul pe care tradiția îl acordă figurii omenești și dacă uneori sunt plasate în centrul tabloului, apoi aceasta se datorește unor considerații pur plastice, de echilibru (p. 40)”. Vladimir Diaconu nu este însă singurul care observă această caracteristică: Arghezi o anticipase când se referea la câteva dintre peisajele de tinerețe care nu consemnează specificul, ci se concentrează asupra propriei viziuni artistice: „Fie că acesta descrie Italia, fie că Franța sau România, paleta domnului Petrașcu pare alăturată în permanență la ustensilele unui depozit de antracit și turbă. Casele, zidite din brichete și spoite cu chinoroz, sunt acoperite cu ardezie și grafit. Copacii, preparați încă din viață pentru strungărie, par supuși tratamentului acid al ebenistului. Plăci de tuci pardosesc drumurile. Apele sunt din catifea și bumbac dat cu lac”. (Tudor Arghezi, *op.cit.*, p. 55.)

21. Monografia Eleonorei Costescu, publicată la ed. Meridiane în 1975, își asumă această perspectivă.

22. „De la podeaua întunecată dată cu baț, cei patru pereți în tonul lor neutru și rece se ridicau până în tavanul alb. Scoarțe basarabene pe fond negru, verde și carmin, cu flori de o măiastră geometrie, acopereau aproape toată pardoseala, [...]. (clipe nenumărate, ochii pictorului au privit aceste scoarțe, care-l înconjurau, dorind ca “ceva” din ele să și-l poată însuși, transpunându-l în pictura lui”. (Mariana Petrașcu, „Atelierul”, în *Arta*, 8, 1968, p. 13.)

23. „Atelierul pictorului era o încăpere înaltă și răcoroasă, gama majoră (coloristică) era albul și negrul, puse în valoare de roșu, celelalte culori fiind auxiliare. Fără să fie prea mare, părea vast, având proporții armonioase. Te lăsa să te miști în voie, iar lucrurile – mobilier și obiecte – păreau departe unele de altele, aerul circulând generos printre ele. (Petrașcu a dat mare importanță ritmurilor spațiale dintre obiecte, aceasta fiind una dintre calitățile majore din punct de vedere arhitectonic ale concepției lui picturale)”. (*Ibidem*, p. 13.)

## Tușe impresioniste: Samuel Mützner. Lucrări din colecția Muzeului de Artă din Târgu Mureș

CORA FODOR

Din ansamblul mișcărilor și curentelor artistice europene, reflectate și receptate în spațiul românesc în funcție de spiritul și sensul locului și al artistului, impresionismul este o tendință care pătrunde odată cu Nicolae Grigorescu și se prelungește sub diferite forme de expresie, mult de-a lungul secolului al XX-lea. Legătura cu impresionismul francez, unde își are sorgintea, nu este una de imitație ci de interpretare.

Principalii artiști români din spațiul extracarpatic, care se leagă în mod direct și profund de tendința impresionistă și nu doar ca atitudine generală, magnetizați și coagulați de fascinația mării indiferent unde o găsesc, în țară sau în exterior și de locurile din preajma ei, sunt Nicolae Dărăscu (melanj de note și tușe impresioniste cu structuri cézanniene), Jean Al. Steriadi și Lucian Grigorescu (cu rețineri interpretative), Arthur Segal (la început de carieră) și Samuel Mützner (cel mai aproape de respectarea unei estetici programatice pe termen lung) dar și alții. Punctul lor comun a fost formarea și studiul în mediul artistic francez, după ce majoritatea au trecut și prin școala müncheneză unde erau pregătiți inițial pentru academism. Chiar dacă impresionismul se consumase ca grupare organizată, el rămăsese viu prin creația lui Monet, Renoir sau Pissarro, spre exemplu. Adus în spațiul românesc de creație, el își va găsi adepți în special în rândul peisagiștilor, pentru că în tehnica specifică genului, aceștia i-au putut adopta regulile esențiale, cromatice și de lumină, cu toată libertatea izvorâtă din propria lor sensibilitate. De multe ori însă, factura impresionistă se îmbină cu concepția estetică a curentelor de la început de secol.

Direcția inițiată de impresionism în arta românească continuă să predomină mult timp, în perioada interbelică și chiar după cel de-al Doilea Război Mondial. Dar, nu mulți sunt cei care se apropie de acest curent cu intenția de a-i folosi preceptele *ad-litteram*. Chiar și aceștia le preiau într-o formulă personală. Au existat afinități temperamentale și de procedură tehnică mai profunde, la artiști importanți, menționați deja, dar și la alții minori.

La Dărăscu, cel care alterna adesea în maniera de lucru între două moduri diferite: cel de extracție *impresionistă* în pensulație și cel cézannian ca viziune compozițională, mai ancorat în concret și mai viguros, ajunge în interbelic la o sinteză foarte personală a celor două, într-o puternică unitate de viziune, de vitalitate și echilibru a spațiilor generos panoramate. Pornit din aceeași sursă și formație impresionistă și la Jean Al. Steriadi se remarcă însă un impresionism corectat de tendința menținerii formei dincolo de a căror aparentă integritate se sesizează dinamica lor interioară dată de culoarea care conferă și luminozitate. Mützner, unul dintre cei mai apropiați practicanți ai impresionismului și prin ucenicia sa la Giverny în compania lui Monet, continuă căutările și încercările cromatice din perioada sejurului francez, dar treptat renunță la accentuatele efecte impresioniste de contururi șterse în jocuri de lumină și de reflexe învăluitoare și se îndreaptă spre așezări mai solide în pastă și culoare, păstrând coloristica subtilă în nuanțe personale.

Temperament meridional, Lucian Grigorescu plasat pe linia sensibilității și a seninătății grigoresciene, atât în peisajele posimpresioniste aflate sub influența

lui Derain cât și în cele ale culorii explozive ulterioare, intensifică în perioada interbelică, trăirea luminii transcrisă printr-un univers lingvistic propriu. O constantă a creației sale a fost vibrația emoțională echilibrată, de caldă legătură cu natura, fără drame interioare.

Astfel, chiar și mai târziu, trebuie menționat faptul că există foarte puține exemple (Samuel Mütznér) pentru un impresionism programatic. Și acest lucru de nepreluare manifestă, se întâmplă cu toate curentele occidentale, pătrunse și în arta românească.

În arealul artistic românesc, impresionismul n-a fost admis niciodată în litera sa, ci ca o problemă de *plein-air* a cărei rezolvare s-a găsit în funcție de temperamentul și gustul fiecăruia din artiștii care au cochetat cu el. Astfel, înțeles cu larghețe, ca idee-matrice de la care se puteau ramifica alte manifestări și pe care se putea construi, acest curent a putut stârni imaginația pictorilor români, aceștia aducându-i diferite contribuții și chiar mici modificări, sporindu-i complexitatea și consistența.

Dar nici în Franța, în momentul inițierii curentului, el nu a avut la bază principii estetice și tehnice teoretice, a început ca o manieră de lucru, cu rădăcini în inspirația din natură, codificată mult mai târziu, coroborându-se punctele comune ale celor care o foloseau. În această fază incipientă nu a existat un program estetic sau tehnic. Ci fiecare s-a manifestat individual, în funcție de dispozițiile interioare și de senzația provocată de efectele luminii în natură. Mai târziu, prin generația pictorilor teoreticieni, Signac și Seurat, practicantii ai *pointillismului*, s-au formulat preceptele conceptuale tehnice<sup>1</sup>. Chiar ei susțineau faptul că tehnica divizionistă nu definea impresionismul ca atitudine în fața naturii, ci doar în fața șevaletului. Tot mai târziu, criticii de artă au codificat descoperirile impresioniștilor legate de descompunerea luminii și de capacitatea de expresie cromatică pe care o deține procedeul diviziunii pe pânză a culorilor de bază, complementare și terțiare<sup>2</sup>. Acest primat al independenței artistice practicat la început de impresioniști este unul dintre posibilele factorii care au provocat și menținut sensibilitatea persistentă a școlii românești moderne la sugestiile impresionismului. Aceasta a fost predispusă la tipul de manifestare singular, individualist, bazat pe sensibilitatea interioară, respingând principiile estetice rigide care ar fi putut sufoca propria individualitate artistică. Un alt argument la probarea experiențelor impresioniste pe o durată atât de lungă din partea artiștilor români, poate fi și găsirea rezolvării celei mai potrivite în această formulă a corespondenței între om și natură. Însă o caracteristică comună a picturii românești de extracție impresionistă este faptul că, spre deosebire de estetica impresionistă originală, pictorii români (excepție făcând Mütznér pentru întreaga creație, Bunescu și Dărăscu la începutul acesteia) nu au fost atrași de imortalizarea tranzitoriului, momentului, efemerului dintr-o predispoziție a percepției lumii sub aspectul static al „esențelor” și nu al „aparențelor”, formelor în mișcare<sup>3</sup>, al organizării și al conferirii de formă materiei. Tocmai această tendință spre stabilitate îi determină să adopte cu nesaț și elemente ale lecției *cézanniene* de sinteză și construcție. Astfel se face trecerea sau coexistă elemente de impresionism și postimpresionism. Unii artiști, spre exemplu Șirato<sup>4</sup> consideră impresionismul

1. Alfredo de Paz, *L'età postimpressionista. Scienza, soggettività e simbolo da Seurat a Klimt*, Napoli, Liguori, 2003, p. 24-26.

2. Eleonora Costescu, „Impresionismul în pictura românească. Jean Al. Steriadi”, în *Arta*, nr. 7, 1974, p. 15.

3. *Ibidem*, p. 16.

4. Francisc Șirato, *Încercări critice. Prefață și antologie de Petre Oprea*, București, Meridiane, 1967, p. 57-61.

în contradicție atât cu realitatea fizico-geografică românească, prin lumina și spațiul specifice și total diferite de cele franceze, cât și cu realitatea spirituală românească cu tendință spre echilibru și măsură justă, denunțându-i mai degrabă pe epigonii impresionismului și ai lui Grigorescu pentru lipsa de înțelegere a concepției inițiale și pentru lipsa de cunoștințe tehnice. Această atitudine critică la adresa impresionismului și dorința reînțoarcerii la valorile clasice sunt reflexii din arta europeană răsfrânte și asupra celei românești. Cézanne și arta sa de restabilire a armoniei, a ordinii și a solidității constructive a căror elemente universale sunt reduse la esența lor formală prin sferă, con și cilindru, au devenit în schimb o sursă inspirațională și de sugestii estetice foarte suculentă justificând mișcări artistice chiar contradictorii<sup>5</sup>.

Dintre toți artiștii români care au fost influențați sau au cochetat cu impresionismul, Samuel Mütznner este poate singurul care l-a adoptat în manieră aproape programatică, adaptând tehnica jocurilor cromatice ca efect al luminii creatoare de atmosferă și immortalizând momentul. Apropiat nu doar temperamental de spiritul acestui curent, Mütznner urmează cu statornicie ideile impresionismului prin influența lui Monet în preajma căruia a lucrat și mai apoi, cele ale neoimpresionismului așa cum au fost ele formulate de Seurat și Signac.

Studiile începute la Școala de Belle-Arte din București cu Eugen Voinescu, Vladimir Hegel și G. D. Mirea le continuă începând cu 1900 la München, într-o direcție ceva mai destinsă, dar tot academică cu Karl Raupp, Anton Ažbe și Simon Hollósy. După doi ani pleacă la Paris înscriindu-se la Academia Julian, traseu urmat de mulți artiști români. Însă nota aparte, inedită din biografia sa, neîntâlnită în nici un alt caz din istoria artei românești a fost împlinirea formației sale în anturajul lui Claude Monet, la Giverny, unde va sta timp de doi ani începând cu 1908. Este perioada în care realizează cel mai bine maniera impresionistă, respectiv rolul luminii în potențarea strălucirii culorii, preluând acele elemente care se potrivesc cel mai bine temperamentului său artistic de colorist. Însă, cu toate că se afla în preajma unuia dintre corifeii impresionismului și cu toate că ajunge să stăpânească elementele tehnice necesare exprimării senzațiilor optice oferite de natură în perpetuă schimbare, el manifestă o și mai mare înclinație spre pointilismul avansat și teoretizat de urmașul lui Seurat, Paul Signac.

Astfel, alături de elemente impresioniste, Mütznner pune accent pe aplicarea culorii sub formă de puncte alăturate, într-o gamă cromatică deschisă și pe construirea solidă a formelor și volumelor, rezultând o manieră dualistă în care va picta în perioada de la Giverny, peisaje din împrejurimile locului sau căpițe de fân în stolul motivului celebru al lui Monet. Tușele rotunde, scurte și alăturate alcătuiesc compoziția însă acestea se vor mări, iar gama cromatică se va reduce la culorile cele mai strălucitoare, alb, orange, galben și verde marcând trecerea la neoimpresionism. Cu lucrările de la Giverny organizează în 1909 prima expoziție care a avut o foarte bună primire atât în rândul colecționarilor și amatorilor de artă cât și a cronicarilor prin noutatea și spiritul avansat al viziunii. Al. Bogdan-Pitești îl considera „pur impresionist” și că prin intermediul lui „s-a pus în România pentru prima oară chestia impresionismului”<sup>6</sup>. Însă cu pointilismul și tușele sale caracteristice au cochetat pasager și Dărăscu, Theodorescu-Sion,

5. Ioana Vlasu, *Anii '20: tradiția și pictura românească*, București, Meridiane, 2000, p. 44.

6. Apud Viorica Andreescu, *Samuel Mütznner*, București, Meridiane, 1974, p. 12.

Arthur Segal și alții. Și Mützner se va detașa treptat de principiile stricte ale acestui curent și va conjuga practica senzitivă spontană, impresia imediată, gene-rată de spectacolul schimbător al naturii cu elaborarea organi-zată, solid construită a structurii imaginii.

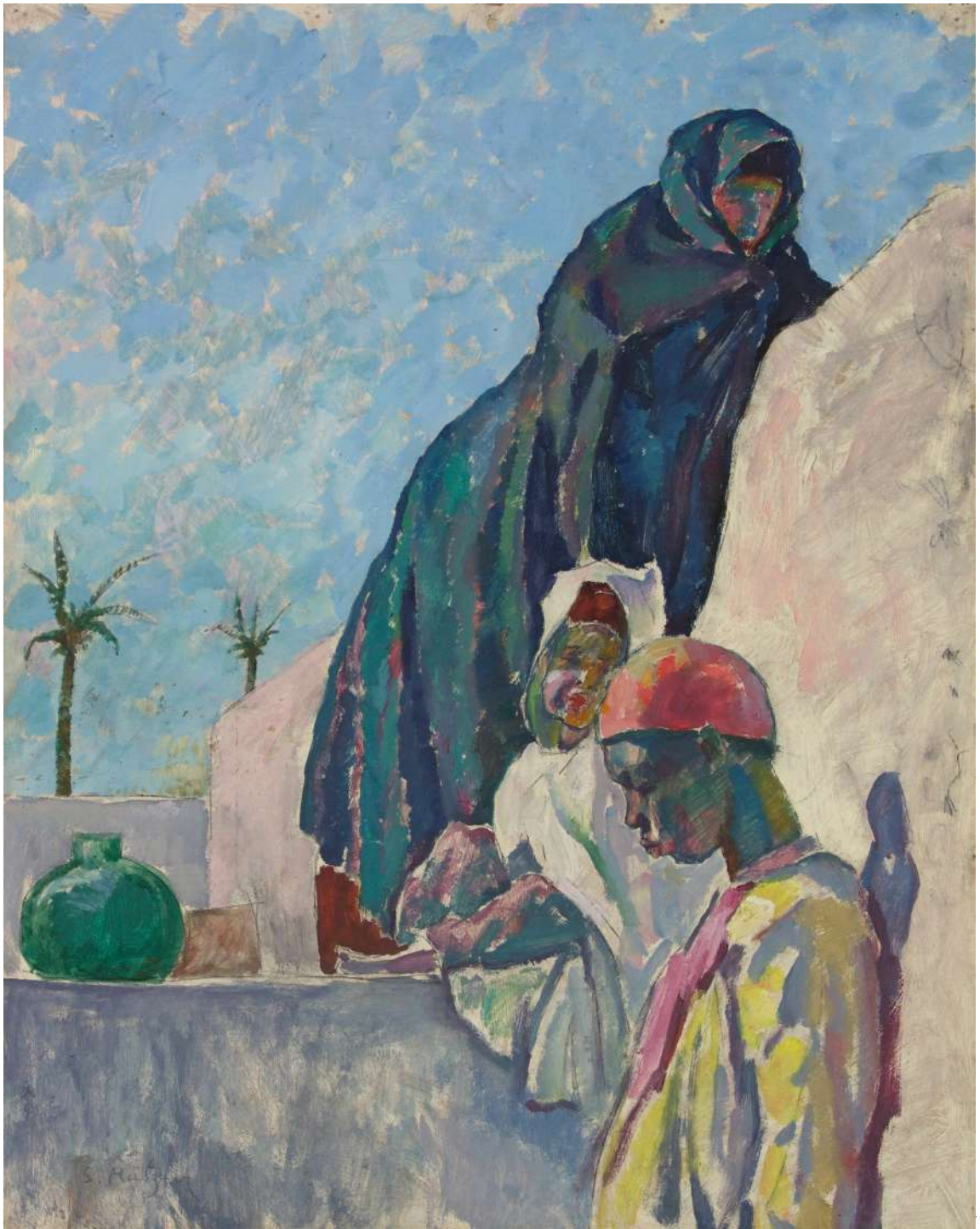
Pictorul a făcut notă distinctă în rândul artiștilor din epocă și prin numeroasele călătorii în diferite țări exotice ale lumii: Algeria, Japonia, Maroc, Venezuela, Spania, Tunisia și altele, căutând efectele diferite ale luminii și redarea texturii acesteia în funcție de zona scăldată în soare. Aceste escapade vor introduce pitorescul și specificul locurilor umblate ca pe o notă de noutate în creația sa. Astfel, după o scurtă ședere la Beaucaire (Nîmes), în 1910 va călători în Algeria unde se înscrie la Académie Nouvelle de Peinture din capitala acestei țări. Rezultatul călătoriei în Algeria se va concretiza printr-o expoziție în 1912, ale cărei lucrări includ scene de gen cu personaje de diferite vârste și peisaje cu vegetație luxuriantă și arhitectură specifică. Din punct de vedere tehnic se constată o lejeritate mai mare a tușei, ca semn lăsat de pensulă, vizibilă în urzeala compoziției.

Două dintre lucrările acestei perioade se află și în colecția de artă târgumureșeană, *Algeria*<sup>7</sup> (il. 1) și *Peisaj algerian*<sup>8</sup> (il. 2). Călătoria în Algeria le anticipează pe cele din deceniul trei, în celelalte țări magrebiene: Maroc și Tunisia, care au influențat de-a lungul timpului și în mediul artistic, atât ideea de voiaj în spațiul exotic oriental cât și diferite stiluri de a picta. Pentru Mützner e fascinantă în primul rând lumina pe care o fixează pe suprafața picturală în cruditățile ei, dar și personajele învăluite în ample feregele, stranii apariții bântuind fantomatic în timp și spațiu. Lucrarea *Algeria* oglindește spiritul locului prin atmosfera caldelor învăluri solare, a celor trei personaje tipic orientale și a vegetației specifice. Lumina vibrează. Compozițional suprafața e împărțită în două registre prin diagonala puternică a zidului cretos, copt de soare, cu reflexele rozacee și albăstrui derivate din așternerea luminii.

Unul dintre registre găzduiește cerul mozaicat din pete de albastru ultramarin și siluetele a doi palmieri iar cealaltă zonă este cea a suflului uman. Dezvoltat și mai mult în lucrările ulterioare, simțul de subtil observator al diferitelor tipologii umane care i-au provocat imaginația, al uzanțelor cotidiene, veșmintelor specifice și comportamentului celor care animau aceste zone atât de diferite vor determina elaborarea a numeroase studii, desene și pânze care împrumută ritmul și ambianța locului. În cazul de față, cei doi copii condamnați să-și trăiască anii inocenței într-un spațiu auster lipsit de privilegii, afișează o atitudine tristă, fără perspectivă. Totuși, culorile deschise, pastelate ale hainelor, roz, galben, roșu și albul imaculat îi menține în această zonă a purității vârstei. Renunță complet la umbrele întunecate și apar cele colorate, violacee, specifice impresioniștilor. Ca o întruchipare a destinului de mai târziu, personajul înfășurat în straie închise, de un albastru profund, în contrast total cu solaritatea locului, permițând să se întrezărească doar o parte a feței, veghează asupra copiilor. Formele filiforme ale personajelor ritmează cu cea sferoidă a vasului din marginea din stânga și a capului unuia dintre

7. Samuel Mützner, *Algeria*, ulei pe carton, 64 x 50,2 cm, semnat stg. jos S. Mützner, nedatat [1910]. Lucrarea poate fi identificată în imaginea unui perete cu lucrări din expoziția care a avut loc în Porto- Rico în 1918. În multitudinea de picturi așezate destul de aglomerat, după gustul epocii, una lângă alta, datând se pare din perioade diferite ale operei, se poate identifica lucrarea *Algeria* pe peretele din stânga, rândul de sus al panopliei de lucrări. Fotografia este reproducă în Rodica Marian, *Samuel Mützner*, București, Antet, 2005, p. 35.

8. Samuel Mützner, *Peisaj algerian*, ulei pe carton, 26 x 25 cm, semnat stg. jos S. Mützner, nedatat [1910].



copii. La fel lucrează și complementarele, roșu și verde sau galben și violet, iar ductul tușei trădează vivacitatea expresiei.

Aceeași lumină ispititoare, dar surprinsă spre apus, lungind umbrele albastre și creând o atmosferă aproape ireală care unește elementele compoziționale, o regăsim și în *Peisaj algerian*. Tandemul cromatic alb-albastru, specific arhitecturii acestor zone se infuzează în toată alcătuirea iar în contrast puternic, personajul feminin din prim-plan e accentuat redat în negru bituminos și roșu sangvinic. Artistul surprinde momentul efemer al înserării.

Căutând în continuare pitorescul, lumina, raportul dintre aceasta și culoare,

Il.1 Samuel Mützner, *Algeria*,  
ulei pe carton, nedatat [1910]  
Muzeul Județean Mureș, Tg. Mureș



Il. 2 Samuel Mützner, *Peisaj algerian*,  
ulei pe carton, nedatat [1910],  
Muzeul Județean Mureș, Tg. Mureș.

După o ședere de aproape un an în metropola americană New York, timp în care lucrează atrăgându-l mai puțin subiectele în sine ci mai ales redarea anumitor stări ale vremii în funcție de anotimp și momentul zilei, în 1916 ajunge în zona insulelor de la tropice. Stabilirea sa pentru o perioadă de trei ani în Venezuela, va aduce o schimbare și un curent de noutate atât pentru artist, dar mai ales va revoluționa arta plastică a acestei țări, introducând o puternică notă de modernism. Prin creația sa, Mützner a mijlocit contactul unora dintre artiștii locali din Caracas, Abdón Pinto, Armando Reverón, Federico Brandt sau Rafael Monasterios (grupați în așa numitul „Cerc al artelor frumoase”<sup>10</sup>) cu trăsăturile impresionismului, aceștia recunoscându-l ca pe unul dintre părinții artei moderne venezuelane<sup>11</sup>. Avantajul a fost reciproc, pentru că mediul artistic din această zonă, prietenii legate cu mulți dintre intelectualii locului, peisajul și oamenii în sine, toate împreună i-au fost foarte benefice și artistului român. Este atras în special de țărmurile caraibiene și de Insula Margarita cu priveliștile lor impresionante și încân-tătoare prin bogăția coloristică, varietatea formelor și specificul băștinașilor și al muncii lor.

Se conturează astfel o serie de pânze în care se axează pe redarea unei lumi fremătânde, această dinamică fiind susținu-tă tehnic și de folosirea unor tușe frământate. Astfel devin interesante munca pescarilor, oameni activi cu trupuri corpolente care păstrează urmele arșiței soarelui, hamali cărând poveri, coșuri cu

efectele decorative, spontaneitatea, o perioadă de trei ani o va petrece în Extremul Orient, vrăjit de civilizația niponă. Aceasta e o nouă etapă în creația sa, decurgând firesc din cea petrecută în zona mediteraneană, la capătul căreia, pânzele realizate în acest răstimp expuse aproape simultan la București și New York, vor stârni numai aprecieri în rândul comentatorilor<sup>9</sup> relevând un univers puțin cunoscut până atunci.

Interesul său din această etapă, pentru redarea momentului, a clipei efemere și a mișcării — aspect care nu a constituit un element de bază în arta pictorilor români din interbelic — este pus în legătură cu doi factori: „ucenicia” în preajma maestrului de la Giverny și arta japoneză (școala ukiyo – a „vietii care trece”) cu care s-a familiarizat în perioada petrecută în Extremul Orient.

9. Viorica Andreescu, *op. cit.*, p. 16.

10. Antonio de Pedro, „El Círculo de Bellas Artes de Caracas y Armando Reverón”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nr. 445, iul., 1987, p. 122-135.

11. Hubert Pöppel, Miguel Gomes, Amalia Salazar- Pöppel, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 340.

hrană și pește, femei cu ulcioare, ducându-și copiii sau vânzând fructe exotice, tineri cu măgari — un amestec pitoresc de viață clocontindă, proiectat pe fundalul aproape constant și imperturbabil al mării azurii. Din această perioadă și cu un subiect comun se profilează și lucrarea *Plajă din Venezuela*<sup>12</sup> (il. 3). Chiar dacă eboșată, ea evocă foarte elocvent această forfotă a unei lumi rudimentare. Dar pline de prospețime. Se profilează două planuri, cel al plajei de-a lungul căreia se înșiră personajele, oamenii locului în diferite ipostaze ale activității zilnice de a-și asigura traiul și cel al mării, cu ambarcațiunile pregătite de acostare. Gama cromatică e aproape redusă la nuanțe calde de roșu și galben dar e veselă și fortifiantă. Tușele frugale schițează componentele cu repeziciune rezultând o lucrare impregnată de verva locului, spațiul de relax fiind plaja în nuanțe calme de ocră și galben puternic iradiant, emanând căldura vibrândă a locurilor tropicale. Tentația împăstării duce însă la o ușoară neclaritate a compoziției.

Chiar dacă a existat și o serie de portrete ale diferitelor personalități autohtone caracane sau comenzi particulare, creația din perioada venezueleană s-a înscris în continuarea demersului său plein-air-istic și a soluțiilor impresioniste, dar s-a remarcat în primul rând prin factura exuberantă, cu palpitul sonor al tușelor alcătuite dintr-o mai mare abundență a materiei, cerută și de redarea specificului local.

Setea de nou, de exotic și de acumulare a luminii pe pânză, îl determină să continue seria escapadelor, iar după Venezuela și insulele antileze, în deceniul al treilea revine pe meleaguri mai apropiate, regăsind lumea arabă a nordului Africii, gustat cu ani în urmă. Lumea arabă, în special cea citadină, cu abundența sa de „arome” vizuale: bazaruri, cafenele, vestitele sukuri cu marfă pestriță, arhitectură ritmată de minarete, acoperișuri geometrice, ziduri de cetăți și mai ales forfota mulțimii, este preponderentă în subiectele sale, folosind tehnic contraste umbră —lumină și, căutând să surprindă, cum nota George Oprescu într-o cronică dedicată artistului: „Transparența umbrei, decolorarea până aproape de alb a tonurilor expuse la soarele viu, neprevăzutul siluetelor acestor oameni, când agitați și zgomotoși, când tăcuți și nemișcați ca niște statui, sunt atent observate”<sup>13</sup>. Dincolo de latura pitorească, pictura din această etapă afișează o înclinație senzitivă foarte accentuată, dar nu edulcorată, calitate cizelată în timp, ajungând la împlinire în deceniul patru când



Il. 3 - Samuel Mützner, *Plajă din Venezuela*, ulei pe lemn, nedatată [1916-1919]. Muzeul Județean Mureș, Tg. Mureș.

12. Samuel Mützner, *Plajă din Venezuela*, ulei pe lemn, 31 x 26,6 cm, semnat dr. jos S. Mützner, nedatată [1916-1919]. Proprietari anteriori: Iosif Gheorghe, București.

13. *Apud* Viorica Andreescu, *op. cit.*, p. 24.



Il. 4 Samuel Mützner,  
*Cimitir tătăresc*, ulei pe carton, (19)35,  
 Muzeul Județean Mureș, Tg. Mureș

va deveni un și mai fervent admirator al Balcicului.

Concomitent cu condiția de pictor veșnic călător, în deceniul al treilea va fi activ și în cadrul diferitelor manifestări de specialitate românești, integrându-se și vieții artistice de aici. Căsătoria cu pictorița Rodica Maniu — artistă consacrată a perioadei interbelice, cu o înclinație spre motivul țăranesc autohton — îi va duce o schimbare benefică nu doar în viața personală ci și în cea a creației, apropiindu-l din ce în ce mai mult de ambianța naturală și spirituală a locurilor natale. Împreună vor face îndelungi peregrinări prin țară în căutare de peisaj, respectiv în ținuturile oltenești, transilvane, muscelene sau bănățene, fără ca în scenele cu aceste motive să ajungă la acuitatea cunoașterii și profunzimii demonstrată de lucrările soției sale. Se redescoperă însă în ambianța Balcicului unde simte ceva din atmosfera solară, orientală a călătoriilor magrebiene și mediteraneene.

Împreună cu Rodica Maniu a pictat la Balcic ani la rând, până când Cadrilaterul a încetat a mai aparține teritoriului românesc. Cei doi își stabiliseră una dintre reședințe și implicit atelierelor, deasupra golfului; veneau la începutul verii și „plecau odată cu cocorii” primind în „cuibul” lor prieteni: pictori, literați, etc. Astfel, cei doi se alătură savuroasei boeme interbelice, atrasă de farmecul irezistibil al zonei, de lumina electrizantă, austeritatea, tristețea, armonia și în același timp succulenta sursă de inspirație a naturii umane și geografice, eliberându-se de toate convențiile sociale.

Perioada anilor 1930, când Mützner a lucrat mai intens la Balcic, consacându-l ca pe unul dintre mulții pictori ai acestor locuri, este și etapa de maturitate

a creației la care ajunge după îndepărtări și reveniri la impresionism și neoimpresionism alternând cu tentațiile postimpresionismului privind interesul pentru formă în structura lucrării, statornicindu-se la o coerență materială și atmosferică, printr-un exercițiu îndelungat, plin de subtilitate, reușind să se desprindă de „rețete, instantanee, amestecuri optice sau contraste simultane”<sup>14</sup>. Renunță să mai aducă pe pânze palpitul atmosferic și impresia precarității transformărilor create de lumina în veșnică schimbare, renunță de asemenea și la specificul pensulației divizioniste, folosind mijloace de expresie mutate pe noile preocupări în sensul devoalării valorii lăuntrice a picturalului. Nu renunță însă nici un moment la peisaj și la plein-air. Noile interese se îndreptau acum mai în profunzimea actului de pictură, spre redarea permanenței impresiei vizuale și mai ales pentru a descoperi „nu impresia fugară în veșnică mișcare. Ci dominarea impresiilor, nu paleta naturii, ci natura paletelor”<sup>15</sup>. Pentru acest lucru va folosi o pensulație mult mai largă, așternută pe suprafețe mai ample, într-un echilibru al maselor, culori pline de consistență și voluptate, renunțând la vaporozități în favoarea unei străluciri aproape minerale a materiei închegate.

La nivelul motivului, element specific impresionismului, cel care revine în picturile artistului, este cel acvatic, sub diferite înfățișări și contexte: țărmul sau golful unei mări, în tandem cu marginile vreunui lac năpădit de vegetație, port ticsit cu ambarcațiuni acostânde și lume fremătătoare, ochi de apă într-o ireală grădină niponă de vis, amplasate pe cele mai diverse meridiane: de la cele tropicale venezuelene, mediteraneene, iberice, franceze sau balcanice până la cele extrem-orientale. Însă rămâne neîndoielnică dragostea și chiar pasiunea pentru golful Balcicului, unde a realizat cele mai reprezentative opere de maturitate.

Marea acompaniază pământul pe care sunt înfipte solitare pietre funerare în lucrarea *Cimitir tătăresc*<sup>16</sup> (il. 4) din patrimoniul târgumureșean. El reușește să confere o altă înfățișare amestecului de întâmplare geografică și ritmare a elementelor geometrice constructive în figuri stabile cu o categorică valoare simbolică. Pietrele funerare din cimitir, adevărate semne de unire a cerului cu pământul, accentuează vasta panoramă a golfului care se deschide în planul secund și aducând în mijlocul



Il.5 - Samuel Mützner, *Fată în plein-air*, ulei pe carton, nedatat [1935-1937], Muzeul Județean Mureș, Tg. Mureș

14. Doina Păuleanu, *Balcicul în pictura românească*, București, Arc2000, 2003, p. 263.

15. *Apud* Rodica Marian, *op. cit.*, p. 17-18.

16. Samuel Mützner, *Cimitir tătăresc*, ulei pe carton, 44 x 55,6 cm, semnat și datat dr. jos S. Mützner (19)35.

feeriei de lumină și a sclipirilor cromatice, însemnele profeticului *memento mori*. În această întâlnire alegorică cu moartea există o liniște care se sincronizează cu lumina care spală și albește pietrele. Nici marea, cu vuietul ei nu se mai aude, încremenind toată sub arșița zilei de vară ca într-un ritual de reculegere. Peste elementele aflate în tacită corespondență. Pământ, piatră, cer și apă, se așterne o tristă meditație fără a fi dezolantă, o înțelegere cuprinzătoare care statornicește armonia universală. Absența oricărei ființe umane detensionează oarecum solemnul ritual al morții așa cum îl întâlnim în lucrări cu același motiv, la Dărăscu, *Cimitir tătăresc* (Muzeul K. H. Zambaccian) sau la Iser, *Familie de tătari* (Muzeul Național de Artă al României), mult mai monumentale, mai grave și mai impozante prin construcția volumelor cézanniene. Prin comparație, la Mützner, se simte o lipsă de asumare completă a subiectului cu încărcătura sa dramatică, rămânând în zona unui peisaj, foarte bine realizat dar cu mai puțină profunzime. Din punct de vedere tehnic se remarcă o mai mare stabilitate a maselor componente și un echilibru al acestora, iar dinamismul cromatic s-a mai temperat, păstrând totuși tușa fragmentată dar cu o pensulație generoasă, rezultând un ansamblu bine încheiat doar cu ecouri impresioniste. Efectul tectonic al dealului bolovănos din prim-plan este estompat de cadrul romantic vibrat al întâlnirii mării cu cerul.

Tot acestei perioade, a celei de-a doua jumătăți a anilor 1930, ca abordare stilistică, tehnică și subiect din mediul Balcicului, se încadrează și lucrarea *Fată în plein-air*<sup>17</sup> (il. 5), având numeroase similitudini cu cea aflată la Muzeul Național de Artă al României, sub numele de *Fata cu ulcior*, realizată în 1937. Însăși noțiunea de plein-air folosită în titlu, justificată de rezolvarea tehnică propriu-zisă, de pictură în aer liber folosită de la începuturi de Mützner cu elemente de evoluție în timp, marchează apartenența constantă la acest gen de pictură și în anii maturității, ecouri ale preocupărilor impresioniste.

Și în creația sa de după război, artistul continuă liniile de forță începute și dezvoltate anterior atât în concepție cât și în abordare.

Câteva gânduri retrospective cu privire la trăsăturile generale ale viziunii sale și la rolul și rostul artei, lăsând să se înțeleagă motivația aderenței sale la impresionism, le așterne spre finele carierei:

„Ce m-a încântat chiar de la începutul carierei a fost arta de a reda plenitudinea luminii pe care greșit unii au numit-o din deriziune, impresionism. Eu nu consider această pictură formalistă. Prin tehnica luminii, realitatea se exprimă mai puternic și mai sugestiv... Prin infinitele nuanțe pe care știe să le descopere în nesfârșite valori colorate, pictorul luminii are posibilitatea de a se apropia cât mai mult cu sinceritate de adevăr...Țin să arăt că subiectele care au mișcat sufletul meu nu sunt determinate de un fapt divers, anecdotic, ci vin de acel îndemn lăuntric ce stârnește reculegere în fața frumuseții naturii”<sup>18</sup>.

17. Samuel Mützner, *Fată în plein-air*, ulei pe carton, 49,4 x 39,5 cm, semnat stg. jos S. Mützner, nedatat [1935-1937]. Proprietari anteriori: Manutu L., București.

18. *Apud* Rodica Marian, *op. cit.*, p. 22.

# Coloana fără sfârșit: proiectare în timp

DOINA LEMNY

*Coloana fără sfârșit* sau *Coloanele fără sfârșit* constituie o temă cu totul aparte în opera lui Constantin Brâncuși pentru că, deși este dezvoltată într-o lungă perioadă de timp – de aproximativ treizeci de ani – ea nu este ilustrată decât printr-un număr limitat de versiuni.

Nașterea *Coloanei* nu este clară. Contrar celorlalte serii din creația lui Brâncuși unde el propune o simplificare a unei forme antropomorfe, *Coloana fără sfârșit* este o operă geometrică care țâșnește din sol și se ridică pe o verticală bine definită ca o axă „care susține bolta cerească și asigură în același timp comunicarea între Pământ și Cer” – după cum remarca Mircea Eliade<sup>1</sup>.

Soclu sau operă, *Coloanele* sunt întotdeauna sculptate dintr-o singură bucată de lemn ale căror dimensiuni variază de la 24 la 700 cm.

Prima *Coloană* este un soclu format din trei module întregi, sculptate în zigzag pe cele două părți laterale, care susține o *Cupă* (1917-1918). Cele două opere împreună cu *Mica franțuzoaică* (*La Petite fille française*, 1917) formează un ansamblu pe care artistul îl constituie și-l fotografiază pentru a-l trimite colecționarului său american, John Quinn, în decembrie 1917, sub titlul *Copilul în lume, grup mobil*. Această primă *Coloană* nu este prefigurarea *Coloanelor fără sfârșit* pentru că ea nu este formată din romboizi. Ea face parte din numeroasele exerciții pe care Brâncuși le practica în lemn. El va relua mai târziu în ghips acest motiv de soclu în zigzag, ca o variațiune a soclurilor care apar la atelier (AM 4002-173 și AM 4002-177)<sup>2</sup>. Ultimul, în formă de zigzag este soclul operei *Narcis* din proiectul pentru *Fântâna lui Narcis* (AM 4002-58).

O primă mică *Coloană* apare în fotografii în 1918 alături de *Prințesa X* și de *Muza adormită II* (PH 3A și PH 5). Ea are 1,30 m înălțime și este constituită din doi romboizi întregi și din două jumătăți de romboizi la extremități. Este de fapt începutul conceptului de *Coloană*: repetarea aceluiași element pe o verticală care dă iluzia unei înălțimi fără sfârșit. Această mică *Coloană* va fi secționată apoi în două și-și va regăsi statutul de soclu pe care Brâncuși îl va atribui mai multor sculpturi așa cum se remarcă în fotografia *Aspect din atelier*, 1925-1926 (PH 64). Vor rezulta de aici două socluri identice compuse dintr-un romboid întreg și din două jumătăți de romboizi. În aceeași perioadă, artistul sculptează în lemn de stejar o *Coloană* de format mare (203,2 x 25,1 x 24,5 cm), pe care o instalează în atelier pe un soclu cubic în piatră de 56 cm, ea devenind astfel mai înaltă, de aproximativ 2,66m, adică de două ori înălțimea primei *Coloane* pe care o secționase în două. Aceasta este constituită din trei mari romboizi întregi și din două jumătăți de romboizi la extremități, dintre care cel de jos, prelungit pentru a putea fi fixat în piatră și pentru echilibru. Ea ocupă într-o anumită perioadă un loc important în atelier: fațetele modulilor sunt ușor bombate și se ridică „cu o regularitate de

1. Mircea Eliade, „Brancusi et les mythologies”, Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted, 1967, p. 15.

2. Am indicat între paranteze cotele operelor citate care se găsesc în Fonds Brancusi (BRAN 33), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

litanie”, după expresia lui Sidney Geist care afirma că „Coloana ar fi fost o operă de « vis », născută în destindere și calm”<sup>3</sup>. Instalată pe un soclu în piatră, această coloană din 1918, care se găsește acum la Muzeul de Artă Modernă din New York, marchează un pas hotărâtor în schimbarea statutului de soclu și căreia Brâncuși îi atribuie calitățile unei opere de sine stătătoare (PH 20). Când, în 1922, colecționarul american John Quinn o cumpără, se întreabă ce lucrare, din cele douăzeci de opere de Brâncuși pe care le deținea, ar putea pune pe *Coloană*. Quinn remarcase cu siguranță instalațiile din atelier, unde micile *Coloane* erau folosite ca socluri pentru anumite opere. Pentru prezentarea ei la Brummer Gallery din New York, din 17 noiembrie până în 15 decembrie 1926, și la Institutul de artă din Chicago, din 4 până în 22 ianuarie 1927, Brâncuși hotărăște să reducă extinderea de la bază pentru a-i da independență formală și statutul de operă de sine stătătoare.

Cu puțin înaintea expoziției de la Brummer Gallery, în absența operei care se găsea deja la John Quinn la New York, în 1925, Brâncuși își continua experimentele pe această temă a *Coloanei fără sfârșit*. Acest concept a apărut dintr-o lungă practică a cioplierii directe în lemn și din calcule precise pe care artistul le-a făcut pentru a găsi echilibrul perfect al unei sculpturi care se ridică din ce în ce mai sus. El stabilește un raport de 1: 2: 4 pentru laturile unui modul. Prima cifră indică partea cea mai mică a modulului, a doua, lărgimea, iar a treia, înălțimea. Această formulă, cât și simplitatea aparentă a *Coloanei*, arată drumul artistului în a găsi armonia universală. Ea îi permite în același timp să-l utilizeze pentru toate *Coloanele*, de la cele mai mici la cele mai mari.

În mai multe fotografii făcute în 1925, remarcăm două *Coloane* alăturate de înălțimi diferite, proiectate în lumina acoperișului de sticlă din atelier. Pentru a le accentua ascensiunea, artistul le instalează și le fotografiază alături de un șurub de teasc pe care l-a recuperat și pe care l-a instalat într-un colț al atelierului (PH 62). Marcel Mihalovici preciza într-un interviu cu Friedrich Teja Bach ceea i-a mărturisit sculptorul: „Iată, ideea *Coloanei fără sfârșit* mi-a venit din mișcarea acestui șurub care se repeta la infinit”<sup>4</sup>. Sorana Georgescu-Gorjan semnalează, în articolul său, prezența acestui șurub pe care Brâncuși l-ar fi cumpărat în 1920 împreună cu treisprezece bârne<sup>5</sup>.

Cele două *Coloane* din 1925, chiar dacă reiau aceeași formulă, sunt diferite prin dimensiuni și finisare, dar se aseamănă prin silueta lor fină și sveltă: cea mai mică, măsura puțin mai mult de 4 m și era constituită din șase romboizi întregi de aproximativ 25 X 25 cm și va fi distrusă de artist. Ea apare în cele cinci fotografii păstrate în fondul Brâncuși de la Centrul Pompidou (numerele 27-31 în *La Colonne sans fin, Carnets de l'Atelier Brancusi*, 1998), în spatele celei mai mari, alcătuită din nouă romboizi întregi și măsurând mai bine de 5 m. Cele două *Coloane* erau instalate pe socluri din piatră. Dorea el în felul acesta să accentueze statutul de opere independente pe care-l acordase *Coloanelor* sale? În orice caz, în această perioadă, el se fotografiază în timp ce sculptează *Coloanele* (PH 832 C și PH 828 A). Sculptată într-un trunchi de stejar, această ultimă *Coloană* va fi prezentată sub titlul de *Coloana fără sfârșit* la Salonul de la Tuileries în 1926. Artistul acordă o

3. Sidney Geist, „Le devenir de la Colonne sans fin”, *La Colonne sans fin. Les Carnets de l'Atelier Brancusi*. „La Série et l'œuvre unique”, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, p. 20.

4. Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi, Metamorphosen Plastischer Form*, Köln, Dumont, p. 281.

5. Sorana Georgescu-Gorjan, „Brâncuși și șurubul de teasc”, *Scrisul românesc*, nr. 2 (90), febr. 2011, p. 21.

importanță deosebită acestui an pe care-l vede ca pe un bilanț al creației sale – la jumătate de secol al vieții sale, cum îi plăcea să precizeze – pregătirea unei prime mari retrospective la Brummer Gallery și totodată maturizarea mai multor serii de opere la care lucra de ani de zile. Este de asemenea anul în care concepția *Coloanei fără sfârșit* îi dă satisfacție și-l încurajează în a o instala în aer liber. Această ocazie se prezintă când prietenul său, pictorul și fotograful american Edward Steichen îl primește pe proprietatea lui de la Voulangis, în suburbia Parisului. Brâncuși sculptează o *Coloană* într-un plop găsit în grădina lui Steichen, care va avea 7 m înălțime și care va fi alcătuită din același număr de romboizi, nouă, ca și *Coloana fără sfârșit* din 1925. Mai multe fotografii îl reprezintă pe artist sculptând această *Coloană* și ridicând-o (PH 519 A). El împărtășește bucuria acestei realizări cu Steichen care asistă la ridicarea, în locul copacului tăiat, a unei extraordinare opere de artă (PH 541 A). Dar la sfârșitul anului 1926, Steichen se pregătește să se întoarcă în Statele Unite, iar Brâncuși demontează *Coloana* și o taie în două pentru a o putea transporta și instala în atelierul său parizian.

Toate *Coloanele* pe care le fotografiază în atelier sunt instalate pe socluri. Artistul este fericit să le fotografieze ziua sau noaptea, sub diferite lumini și umbre (PH 83). În 1933, el fotografiază trei *Coloane* în fața șemineului, pe care le pregătește să le trimită la New York pentru a doua sa expoziție la Brummer Gallery care are loc din 17 noiembrie 1933 până în 13 ianuarie 1934 (PH 552 B). Două dintre ele provin din *Coloanele* din 1925 și 1926, iar una a fost secționată. Sculptorul adaugă o a treia mai groasă, constituită din patru moduli. Instalându-le una lângă alta, el pare că prezintă conceptul operei și armonia care reiese din raportul dimensiunilor romboizilor fiecăreia. Deși diferite din punct de vedere al grosimii și al numărului romboizilor – patru, cinci și respectiv șase –, aceste *Coloane* au aproape aceeași înălțime. Pentru instalarea lor la galeria Brummer, înaltă de 3,70 m, Brâncuși îi permite lui Duchamp pe care sculptorul îl însărcinase să organizeze expoziția, să scurteze două din aceste *Coloane* care depășeau înălțimea sălii. De fapt, Duchamp reduce cu câțiva centimetri jumătatea modulului de sus de la cele două *Coloane*. Chiar dacă imperceptibile, aceste modificări contrazic raportul stabilit de sculptor și afectează armonia și echilibrul asupra cărora el a lucrat. În 1934, când operele revin în atelier, Brâncuși le mai scurtează pentru a reveni la principiul construcției *Coloanei fără sfârșit*, romboizi întregi care se termină prin jumătăți de modul. Astfel, *Coloana* compusă din cinci romboizi este redusă la patru, iar cea din șase romboizi, la cinci, cele două având în partea superioară două jumătăți de romboid complete.

Alături de cele trei *Coloane* pe care le fotografiază în 1933 în atelier, el instalează o a patra în ghips, mai masivă, alcătuită din patru romboizi întregi de aproximativ 1,20 m fiecare (PH 125). Sidney Geist remarca mica diferență de dimensiuni: lărgimea romboidului, în loc de a fi de 60 cm conform raportului stabilit: 1: 2: 4, este de aproximativ 61 cm, iar fațetele au o curbura mai vizibilă – toate acestea conferind o anumită greutate sculpturii<sup>6</sup>. Referitor la acest ghips, Geist amintește intenția lui Brâncuși de a instala un monument într-una din piețele Bucureștiului – o *Coloană fără sfârșit* – după declarațiile sale din 6 octombrie 1930, evocate de Barbu Brezianu în cartea sa. Aflat la București în septembrie-octombrie 1930, sculptorul i-ar fi împărtășit primarului capitalei, Dem. I. Dobrescu, dorința lui de a instala o *Coloană fără sfârșit* „înaltă de cel puțin 50 de metri, care să se ridice într-una din

6. Sidney Geist, *op. cit.*, p. 23.

piețele publice, atât de sărace în statui”<sup>7</sup>. Dar acest monument nu va fi niciodată realizat. *Coloanele* rămân în atelier ca o mărturie a acelor ani de căutări și de lucru asupra dimensiunilor și raportului exact care ar putea să-i permită mărirea ei la dimensiuni monumentale.

Singurul proiect care se va realiza va fi ansamblul monumental de la Târgu Jiu construit între 1937-1938. Președinta Ligii naționale a femeilor din Gorj, doamna Arethia Tătărescu, soția ministrului de externe al României la acea dată, îi transmite prin Milița Petrașcu, fostă ucenică în atelierul lui Brâncuși, intenția sa de a ridica un monument în memoria soldaților români căzuți pe valea Jiului, în timpul Primului Război Mondial. Brâncuși acceptase această idee încă din 1920, când comuna Peștișani i-a cerut să conceapă o sculptură pentru a comemora eroii locului căzuți în Primul Război Mondial. Cincisprezece ani mai târziu, el a ajuns la plină maturitate creatoare: el a terminat exploatarea temelor majore, cum explica într-o scrisoare adresată Miliței Petrașcu din 11 februarie 1935:

„Acum sunt hotărât să viu în luna lui mai și nu vă pot spune cât de fericit aș fi să pot face ceva la noi în țară. Vă mulțumesc și de asemenea Doamnei Tătărescu pentru privilegiul ce vrea să-mi dea. În prezent toate lucrurile începute de atâta vreme sunt spre sfârșit și eu sunt ca un ucenic în ajunul de a deveni calfă – așa că propunerea nu putea să cadă mai bine”<sup>8</sup>.

Chiar dacă o asemenea perspectivă îl umple de bucurie, el nu ezită, ca de obicei, să-și impună condițiile: cere să i se acorde o totală libertate de concepție și posibilitatea de a alege materialele și colaboratorii.

La Târgu Jiu, Brâncuși se confruntă cu un proiect mai complex decât acela de la Peștișani, căci acesta pune probleme de urbanism: ansamblul său, constituit din trei elemente monumentale, trebuie să se integreze în oraș. Este vorba de fapt de a relua motivele deja lucrate de el de mai bine de treizeci de ani și de a le da un sens instalându-le într-un mediu urban fără a putea modifica planul orașului.

Când primește propunerea Ligii naționale a femeilor române din Gorj, el este bucuros că a venit momentul de a instala *Coloana* la dimensiuni monumentale, dar pentru aceasta, va trebui să utilizeze un alt material: metalul.

Artistul se duce în România pentru a stabili termenii contractului și pentru a discuta despre proiect cu inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, fiul unui prieten de tinerețe, Ion Georgescu-Gorjan căruia artistul îi realizase un bust în 1902. Inginerul era în călătorie în străinătate, astfel încât artistul nu poate să vorbească cu el, în schimb, o întâlnește pe doamna Arethia Tătărescu, care îi acordă toată încrederea și-l numește pe Ștefan Georgescu-Gorjan șef de lucrări.

Cu câteva luni mai târziu, la începutul lunii iunie 1937, Brâncuși se întoarce în România și se duce la Târgu Jiu. În timpul șederii, caută un loc ideal pentru a-și instala monumentul. Ștefan Georgescu-Gorjan relatează întâlnirea cu Brâncuși în amintirile sale: „În jurul datei de 25 iulie 1937, m-am întâlnit cu Brâncuși la Târgu Jiu. Artistul m-a pofțit să parcurgem împreună drumul de la malul Jiului, prin grădina publică, pe strada Eroilor, până la Târgul fânului, piața unde avea să fie

7. Barbu Brezianu, *Brancusi en Roumanie*, București, Bic All, 1998, p. 38.

8. Ms. 146912, Biblioteca Academiei Române, București (informație transmisă de Sorana Georgescu-Gorjan).

amplasată *Coloana infinită*<sup>9</sup>.

Brâncuși fotografiază locul, dezvoltă clișeu la Petroșani și, pe un tiraj de 6 x 9 cm, trasează cu stiloul o schiță a *Coloanei*. Pe 1 august, sculptorul se duce la Petroșani unde discută cu inginerul despre dimensiunile *Coloanei* și despre moduli, luând în considerație cunoștințele amândurora în materie de rezistență, echilibru și proporții. Prima schiță arată o *Coloană* „fără sfârșit” continuată până la marginea superioară a fotografiei: Brâncuși a gândit-o mai întâi cu nouăsprezece moduli și două jumătăți, încercând să o raporteze la dimensiunile umane. Desenul retușat arată aceeași *Coloană* redusă la cincisprezece moduli întregi și două jumătăți. „Înainte de a începe încercările de dimensionare – scrie Georgescu-Gorjan în cartea sa – Brâncuși mi-a dezvăluit secretul proporțiilor unui element. Formula plastică a elementului *Coloanei* este : 1 : 2 : 4. Ea reprezintă raportul între latura mică (1), latura mare (2) și înălțimea modulului (4)”<sup>10</sup>.

În cursul cercetărilor sale făcute la Petroșani, n-a testat alte variante decât acestea:  $\frac{1}{2} + 12 + \frac{1}{2} + 15 + \frac{1}{2}$ .

„Artistul nu a depășit în niciuna din încercările sale succesive din august 1937 numărul de cincisprezece elemente întregi. [...] În sfârșit, într-o bună zi, am făcut o încercare cu modulul de 45 cm și cu formula  $\frac{1}{2} + 15 + \frac{1}{2}$ , la care a rezultat o înălțime teoretică a *Coloanei* de 29,35 cm. Schița *Coloanei* desenată la scară l-a satisfăcut de la prima ochire pe artist care a exclamat: „Asta este!” [...] Acest „Eurêka” spontan a dat dezlegare și modelurilor de la Atelierele centrale să pregătească un model din lemn de tei, în dimensiunile găsite dar cu suprafețele curbe bombate, ca să aibă barda maestrului în ce să cioplească până la ivirea acelor suprafețe de racordare line, imprecipabile curbe care fac farmecul *Coloanei* și constituiesc, împreună cu formulele 1: 2: 4 și  $\frac{1}{2} + 15 + \frac{1}{2}$ , secretul proporțiilor inegalate ale *Coloanei infinite monumentale*”<sup>11</sup>.

Între 16 și 31 august 1937, Brâncuși lucrează la modulul în lemn, și mai ales una din laturi menită a servi de model pentru echipa de muncitori angajată pentru a realiza *Coloana* sub îndrumarea lui Carol Flisek. În tot acest timp, cele trei tronsoane ale stâlpului central al *Coloanei* sunt executate în Atelierele de la Petroșani. Odată instalate, ele sunt protejate contra coroziunii prin aplicarea a trei straturi succesive de minium de plumb (PH 571 C).

Între iunie și septembrie a aceluiași an, sculptorul decide să schimbe primul proiect care era constituit numai din *Coloana fără sfârșit*. Cu ocazia unei întâlniri la Poiana cu comitetul Ligii femeilor din Gorj, el își anunța intenția să adauge încă două elemente: *Poarta Sărutului* și *Masa tăcerii*. Președinta, doamna Arethia Tătărescu, aprobă fără nicio reticență propunerea sculptorului și se angajează să pună la dispoziție materialul pe care acesta l-a ales: o piatră din zona Bampotok din Transilvania. „Monumentul” comandat devine un ansamblu al cărei expresie plastică se situează la confluența dintre sculptură, arhitectură și urbanism. El instalează *Coloana fără sfârșit* în afara orașului într-un spațiu vast adaptat dimensiunilor operei înaltă de aproximativ treizeci de metri. Astfel Calea Eroilor unește *Coloana fără sfârșit* cu orașul și duce spre intrarea în parcul central de

9. Ștefan Georgescu-Gorjan, *Amintiri despre Brâncuși*, Craiova, Scrisul românesc, p. 83.

10. *Ibid.*, p. 89.

11. *Ibid.*, p. 91.

la Târgu Jiu, unde se înalță *Poarta Sărutului*. „Vă rog să credeți proiectul este făcut cu intenția de a fi pus la o mică distanță în interiorul grădinii cu un târcol proporționat în prejur / părțile laterale / și cu o bancă de piatră la dreapta și la stânga, dacă ar fi pusă la marginea trotoirului, cum hotărâsem, ar avea mai puțin rost fiindcă n-ar putea servi nici de utilitate pentru închiderea grădinii și nici n-ar putea fi văzută ca obiect a parte”<sup>12</sup>, precizează sculptorul într-o scrisoare adresată doamnei Arethia Tătărescu. Ea marchează o etapă către *Masa tăcerii*, cunoscută ca loc de meditație și de reculegere: două blocuri mari de piatră suprapuse, de respectiv 215 și 175 cm diametru și de 45 cm grosime, evocă masa din atelierul său parizian. Masa este înconjurată de douăsprezece scaune executate de pietrarii de la societatea „Pietroasa” din Deva, care au sculptat și *Poarta Sărutului*. Masa tăcerii și cele douăsprezece scaune sunt instalate în apropierea râului Jiu, care constituie elementul acvatic pe care sculptorul îl introduce în anumite compoziții și planuri.

Brâncuși este obligat să se întoarcă la București și apoi la Paris, pe 31 august 1937, dar lucrările au început, iar inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan le conduce asigurând realizarea monumentului. În drum spre Paris, artistul îi scrie:

„Dragă Georgescu, Eri am văzut pe Dna Tătărescu și me-a spus că ferul a sosit și că ți-a trimis un cheque de 50 000 lei ca să poți începe imediat lucrările pentru fundament și în urmă să-i cei tot ce-ți trebuie. Eu te rog să nu faci nici o economie și să surveiezi cât se poate mai mult calitatea materialelor.

Modelul sper că s-a terminat bine și că lucrul avansează. Mie mi-e peste putință să mă opresc să-l văd.

Doamna Tătărescu ar vrea ca fonta să nu fie prea netedă și te roagă să-i dai de veste îndată ce o fi un element făcut ca să vie să-l vadă”<sup>13</sup>.

Între 1 septembrie și 31 octombrie, barele de oțel sunt comandate și repede livrate, modulii de fontă sunt turnați, stâlpul de rezistență este construit, eșafodajul instalat. Primul tronson al stâlpului este sudat și primul modul al *Coloanei* este instalat.

Baza invizibilă a *Coloanei* este un suport care formează o „cruce” făcută din bare de oțel și prelungită de un ax metalic cu secțiunea pătrată de 42 cm de fiecare parte. Această structură, fixată în ciment asigură rezistența *Coloanei*. Înainte de a le trimite la Târgu Jiu, muncitorii din atelierele de la Petroșani fac încercări asamblând toate elementele din fontă pe axul central. În această perioadă, Ștefan Georgescu-Gorjan îl informează pe Brâncuși de desfășurarea evenimentelor și de dificultățile ce au apărut pe parcurs și îi cere cu insistență să revină la Târgu Jiu pentru a decide aspectul final al modulelor *Coloanei*, altfel spus pentru a defini culoarea metalizării. Neputând să plece imediat, Brâncuși îi trimite pe 20 septembrie o telegramă: „Trebuie ca metalizarea să fie galbenă. Ați turnat elementele?”<sup>14</sup>

Într-o scrisoare din 18 octombrie 1937, Georgescu-Gorjan îi vorbește lui Brâncuși de alegerea pe care a făcut-o în privința metalului și de problemele care se ivesc din acest fapt:

12. Scrisoare păstrată în Fonds Brancusi (BRAN 33), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris și publicată în *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească*, ediție de Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu, București, Humanitas, 2004, p. 413-414.

13. Scrisoare publicată în Ștefan Georgescu-Gorjan, *op. cit.*, p. 198-199.

14. *Ibid.*, p. 200.

„Când m-am interesat la inginerul firmei „Metalizarea”, mi s-a spus și scris (am să vă arăt) că nu cumva să metalizăm cu alamă (galben), fiindcă la ploaie se înegrește rău de tot – la fel ca și fonta brută. D-na Tătărăscu a fost net pentru bronz. Cu toate acestea, eu am dat comandă de sârmă, atât pentru bronz, cât și pentru alamă, dar cei de la fabrica de sârmă, când au auzit de ce e vorba, mi-au spus să aleg în orice caz bronz și nu alamă. Chiar acum am început metalizarea și sper să o termin în 3-4 zile”<sup>15</sup>.

În aceeași scrisoare, el revine asupra problemelor legate de metalizare despre care-i vorbește sculptorul ca de un fapt împlinit: „Aspectul exterior (metalizarea) este din punct de vedere tehnic o floare la ureche, pe lângă dificultățile de fabricare. Dacă veți găsi că nu e potrivită culoarea, o veți putea schimba cu cea mai mare ușurință. Vă aștept cu multă plăcere la 25 octombrie. Cu cele mai bune salutări. Georgescu-Gorjan”<sup>16</sup>.

Pe 27 octombrie 1937, Brâncuși sosește la București, asistă la montajul și la finalizarea *Coloanei*, își dă probabil acordul pentru metalizare și participă la amplasarea *Mesei tăcerii*. El se pregătește pentru călătoria în India din data de 18 decembrie. Metalizarea este realizată în următorul an, între 20 iunie și 25 iulie 1938, de societatea „Metalizarea”, în absența inginerului. Brâncuși se află atunci la Târgu Jiu și supraveghează operația, în timp ce lucrează la *Poarta Sărutului* și la înlocuirea primei *Mese*: o primă versiune a mesei a fost instalată în toamna anului 1937, dar se pare că dimensiunile, 200 cm în diametru pentru platoul superior și 160 cm în diametru pentru platoul inferior, ușor diferite față de dimensiunile celei de a doua, 215 cm și 175 cm, nu l-au satisfăcut pe sculptor. El se întoarce la Paris și apoi revine în țară pentru ultima oară pe 20 septembrie. Niciun document nu atestă prezența sa la inaugurarea oficială a ansamblului care are loc în octombrie 1938.

Rezultat al unor lungi perioade de cercetare și de calcule privind dimensiunile, raportul între moduli în căutarea celui mai bun echilibru, *Coloana fără sfârșit* i-a conferit lui Brâncuși o mare libertate de creație și de proiectare în spațiu. Chiar înainte de a realiza ansamblul de la Târgu Jiu, artistul, impresionat de zgârâie norii din New York, unde s-a dus în 1926 pentru a-și pregăti expoziția la Brummer Gallery, visa să realizeze o variantă gigantică a *Coloanei* sale. În mai multe interviuri din presa americană, el își exprimă fascinația pentru arhitectura din New York care-i dădea impresia „unei noi arte poetice”<sup>17</sup>. Într-un alt interviu în *New York World*, din aceeași dată, el lansează ideea de a construi o Coloană de metal în Central Park, ca un turn constituit din apartamente „în care oamenii să poată locui”<sup>18</sup>.

Ultimul proiect de instalare a unei Coloane era prevăzut la Chicago, pe malul Lacului Michigan. Ar fi fost o lucrare grandioasă în care Brâncuși împreună cu un comitet de membri entuziaști din acest oraș au crezut. *Coloana* ar fi trebuit să fie mai mare decât Empire State Building din New York și să se înalțe la 400 m. Făcută din oțel inoxidabil, ea ar fi trebuit să se ridice, ca un enorm bloc de locuit, pe malul lacului Michigan și să se proiecteze „la infinit” în reflectarea sa. Ea reprezenta visul de bătrânețe al lui Brâncuși, care își închipuia astfel *Coloana* sa mărită ce ar fi dominat unul din cele mai frumoase situri urbane din Statele Unite. Cu ocazia ultimei sale vizite la Chicago în mai 1939, el s-a întâlnit cu mai mulți jurnaliști – dintre care C. J. Bulliet – cu care a evocat *Coloana fără sfârșit* de la Târgu Jiu. Cu cincisprezece

15 Scrisoare păstrată în Fonds Brancusi (BRAN 33), Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou Paris.

16. *Ibid.*

17. *New York Times*, 3 oct. 1926.

18. *Ibid.*

ani mai târziu, Barnet Hodes, fost consilier al orașului, se angajează să realizeze proiectul. Ajuns președinte al comitetului pentru construcția *Coloanei*, el întâlnește specialiști în artă, colecționari și sponsori pe care dorește să-i antreneze în această aventură. Într-un document păstrat la Institutul de Artă din Chicago, evocat de Sidney Geist în articolul citat, Hodes subliniază importanța acestei opere în creația sculptorului și mai ales influența simbolică pe care ar avea-o asupra umanității:

„Prin puritatea viziunii sale, Brâncuși a ajuns la simplitatea care constituie împlinirea experienței sale artistice și a căutării esenței artei pentru a surprinde latura vie a formelor. [...] Astfel, printr-un procedeu metaforic, vedem în Coloana fără sfârșit a lui Brâncuși un simbol al Umanității și al Societății democratice. [...] Avem nevoie de această frumusețe [...] Avem nevoie de formele și de simbolurile ei pentru a reda Omului percepția sa mitică a propriei identități și a participării ei la continuitatea și la unitatea Universului”<sup>19</sup>.

Acest discurs entuziast îi convinge pe sponsori și-l înflăcărează pe sculptor, care, chiar dacă la o vârstă înaintată și bolnav fiind, ține să vadă locul în care *Coloana fără sfârșit* va fi ridicată și dorește să dea indicații tehnicienilor. Nemaiputând să se ducă la Chicago în septembrie 1956 din cauza sănătății sale șubrede, el nu abandonează proiectul și se agață de ideea de a realiza el însuși de la Paris schițele unui modul al *Coloanei*, pentru a-i indica cu precizie dimensiunile, după cum a făcut-o pentru fiecare din operele sale, și a impune respectarea armoniei proporțiilor. Astfel, el precizează într-o scrisoare din 9 octombrie: „Răspunzând amabilei dumneavoastră scrisori din 26 septembrie, doresc să vă precizez că nu există schiță și nici planuri pentru instalarea *Coloanei fără sfârșit*, numai modelul unui element. Vă rog să-mi trimiteți dimensiunile exacte pe care le întrevedeți pentru *Coloană* și să-mi precizați materialul, bronz sau oțel inoxidabil în care doriți să o realizați pentru ca eu să fac modelul adaptat?” Foarte îngrijorată de degradarea stării lui de sănătate, Vera Moore, prietena lui Brâncuși care se ocupa de secretariat și de traducerea corespondenței, îl încurajează pe Hodes să insiste pe lângă Brâncuși ca să reafirme importanța acestui proiect pentru Chicago. Răspunsul artistului de pe 9 decembrie 1956 este foarte optimist: „eu am început « studiul » pentru *Coloana fără sfârșit* pe care mi-o închipui înaltă de 400 de metri. Dacă ar putea fi făcută în oțel inoxidabil polisat, asta ar fi una din minunile lumii”<sup>20</sup>. Dar acest proiect nu se va realiza pentru că artistul nu-și va recăpăta forțele și va muri pe 16 martie 1957.

Un document descoperit recent în arhiva administrativă a Muzeului Național de Artă Modernă din Paris, Centrul Pompidou<sup>21</sup>, aduce încă o mărturie a dorinței lui Brâncuși de a vedea *Coloana fără sfârșit* instalată într-una din marele capitale ale lumii.

Unul din prietenii săi, scriitorul Henri-Pierre Roché, trimite o scrisoare directorului Muzeului național de artă modernă din Paris, Jean Cassou, pe 14 februarie, cu o lună înaintea decesului sculptorului. Roché, care, împreună cu Marcel Duchamp, l-a sfătuit întotdeauna pe Brâncuși în privința reunirii operelor într-un mare muzeu, se face eco-ul uneia dintre cele mai mari dorințe a artistului român: să se ridice o *Coloana fără sfârșit* mărită la Paris, în fața clădirii UNESCO.

19. Sidney Geist, *op. cit.*, p. 27.

20. *Ibid.*

21. Scrisoare inedită păstrată în dosarul administrativ în Fonds Brancusi, Documentation des œuvres, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

Din nefericire, nu se păstrează niciun plan și niciun document scris. În schimb, scrisoarea ne permite să credem că sculptorul a continuat să viseze la aceasta până în ultimele sale clipe.

Scriitor monden, Henri-Pierre Roché cunoștea toate personalitățile care ar fi putut lua o hotărâre în favoarea unei astfel de amplasări. El devinел mesagerul artistului și încearcă să-l convingă pe Jean Cassou să susțină acest proiect: „El mi-a spus (Brâncuși) ca ați fi de acord, ca și Georges Salles (?)<sup>22</sup>. Și mai ales domnul Maroy de la Camera sindicală a producătorilor de oțel, care ar accepta să execute opera la un preț de bază (aproximativ 30 de metri de înălțime)”<sup>23</sup>. Imobilizat la pat din cauza bolii, Henri-Pierre Roché își exprimă, în aceeași scrisoare adresată lui Jean Cassou, dorința ca proiectul *Coloanei fără sfârșit* la Paris care este foarte „drag” lui Brâncuși să fie realizat. Conștient de costul mare al unei asemenea construcții, Roché se gândește să fondeze o asociație pentru a reuni fondurile necesare: „N-am putea pune bazele unei societăți de admiratori ai lui Brâncuși? Dar are el mulți admiratori în Franța? Poate câțiva mari izolați”<sup>24</sup>.

Această întrebare pune în discuție un alt aspect privitor la Brâncuși care nu reunise până la sfârșitul vieții chiar toate simpatiile în Franța. Cunoscând renumele lui Brâncuși în Statele Unite, Roché îi transmite lui Jean Cassou o sugestie: „Și cum am strânge fonduri. N-ar fi păcat să nu încercăm să găsim sponsori străini? (U.S.A.)”<sup>25</sup>.

În căutarea unei soluții practice, Roché cere directorului muzeului sfatul și ajutorul pentru demersul care trebuia făcut în acest scop. El se gândește chiar să supună acest proiect atenției publicului prin publicarea de articole și de interviuri în presa franceză. De aceea, îi propune lui Jean Cassou, în încheierea acestei scrisori, să accepte să dea un interview lui Alain Jouffroy care, „documentându-se, va face un articol în *Arts*”<sup>26</sup>.

Acest document confirmă dorința pe care Brâncuși a exprimat-o în fața celor mai apropiați prieteni sau în interviuri de a putea vedea mărirea *Coloanei fără sfârșit* la dimensiuni monumentale și instalarea ei într-una din marile piețe publice din Paris, capitala care l-a acceptat și în care a creat timp de cincizeci de ani.

---

22. Profesor de istoria artei la École du Louvre și, din 1945 până în 1957, director al Muzeelor Franței.

23. Scrisoarea inedită. A se vedea nota 21.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*



# Coming to Terms with Arethia Tătărescu

ALEXANDRA PARIGORIS

‘History is written by the victors’...Then there is the flip-side question: Why should anyone care about the losers’ versions of events?<sup>1</sup>

This essay returns to Arethia Tătărescu’s activities and context in Romania, about which I had written long ago from the perspective of Constantin Brancusi and his monuments in Târgu Jiu<sup>2</sup>. I am grateful that the right occasion has presented itself to expand on this question with this Festschrift contribution in honour of Ioana Vlasiu, a fellow art historian, whom I first met in 1979 during a British Council funded research trip to Romania. This new version centres on Arethia and is, I believe, much improved thanks to the important insights which Vlasiu has contributed to the study of art and culture under Carol II (1938-1940) and the work of Milița Petrașcu in the same period<sup>3</sup>.

Were it not also for the fruitful exchanges with Shona Kallestrup, following her presentation of the *Mausoleum of Mărășești* in a documentary in 2017<sup>4</sup>, and reading her important study on art and design in Romania 1866-1927, I may not have returned to trying to come to terms with Arethia’s context and a narrative which was probably very partisan in its original telling, due to my close family links. Arethia was my aunt Sanda Tătărescu-Negropontes’s mother. I first met her in the mid-1960s when, as a child, I was taken to Romania by my family for the first of many visits to Romania. I remember a very wrinkled figure looking at me from behind a heavy velvet curtain and being surprised that she appeared almost my size. Only later was I to understand that the curtains were room partitions. Thus, this essay, without wanting to be self-indulgent, is about bringing closure on events that still cast a long shadow, even though they occurred long before I was born. It is also about fulfilling the duty of a scholar who seeks to understand the unfolding of this history, which continues to be (re)written today.

Returning to Arethia’s activities entailed embracing all the new information that has appeared about her since the fall of Communism in 1990. This includes Zenovie Cârlogea and Zoia Elena Deju’s *Arethia Tătărescu, Marea Doamnă a Gorjului interbelic*, which exhaustively compiles information garnered from archives and press reports – mainly from the local newspaper *Gorjanul* – of her public life as head of *The League of Gorj Women* and as the wife of Gheorghe Tătărescu, the Liberal politician whose

---

1. Michael W. Robbins, <http://www.historynet.com/letter-from-military-history-january-2013.html>

2. See Alexandra Parigoris, “Brancusi at Târgu Jiu, the Return of the Prodigal Son”, *The Burlington Magazine*, February 1984, no. 971, vol. 126, p. 76 – 84. See also the second chapter of my unpublished PhD thesis, *Constantin Brancusi, a Peasant in Paris: A Study of the Persona and Work of Constantin Brancusi from a Post-Symbolist Perspective*, University of London, 1997.

3. Ioana Vlasiu, “Public Art and Political Context in Romania during the Authoritative Reign of Carol II (1938-1940)” in *After Brancusi*, Irina Cărăbaș and Olivia Nițiș (ed.), Bucharest, Unarte, 2014; *Idem, Milița Petrașcu*, Chișinău, Arc, 2004.

4. *A Column for Infinity* aired on the BBC Radio 3 on 12 November 2017.

parliamentary seat was in the Gorj region of Oltenia<sup>5</sup>. Understandably the authors, writing 17 years after the fall of Communism and wishing to ‘celebrate Arethia’s life and accomplishments’, did not want to dwell on the more recent past. Yet it is nevertheless astonishing not to find any reference in the volume to what became of her contributions after 1948, or any mention that most, if not all, the material they were able to publish had been strictly censored for over 40 years under Communism.

One need only compare their volume – bursting with information and imagery – with the almost ascetic, still relevant *Brâncuși: Ansamblul Sculptural de la Târgu-Jiu (Documentar)* brought out by Ion Mocioi in 1971, that published all the extant town council documents relating to the Brancusi monuments.<sup>6</sup> The comparison is instructive and reveals how much or how little could appear under Communism even in the 1970s – the period of so-called cultural liberalisation<sup>7</sup> – in a volume produced by the then or future President of Culture for the region. This discrepancy will appear again, when we compare the material available to Vlasiu for her *Milița Petrașcu* (2004) with 1970s publications like Petru Vintilă’s *Milița* (1972) or Simona Nistor’s *Milița Petrașcu* (1973)<sup>8</sup>. What stands out is that visual records of Romania’s immediate past before the Communist take-over in 1948 were actively suppressed and I shall propose a reason why in my conclusion.

For now, though one rejoices in the reappearance of documentation, suppressed for over 40 years, one cannot avoid noting that there is something poignant about *Arethia Tătărescu – Marea Doamnă a Gorjului interbelic* that seeks to celebrate Arethia’s achievements while underscoring how little of substance survives of Arethia’s personal history via her belongings, due in large part to the ransacking of her homes in Bucharest and Poiana, outside Târgu Jiu, at the time of the regime change in 1948.

Only the correspondence relating to the works undertaken by Brancusi at Târgu Jiu survives, which shows that Arethia was an efficient and pragmatic patron able to make difficult planning decisions<sup>9</sup>. Friends and family recall a very pleasant lady, as convivial as any other in family gatherings, but also recall her drive, as this was an unusual characteristic for women of her class and generation<sup>10</sup>. If the loss of her papers was great, a more important one for the region’s history occurred with the

5. Zenovie Cârlogea, Zoia Elena Deju, *Arethia Tătărescu, Marea Doamnă a Gorjului interbelic*. Târgu-Jiu, Măiastra, 2007.

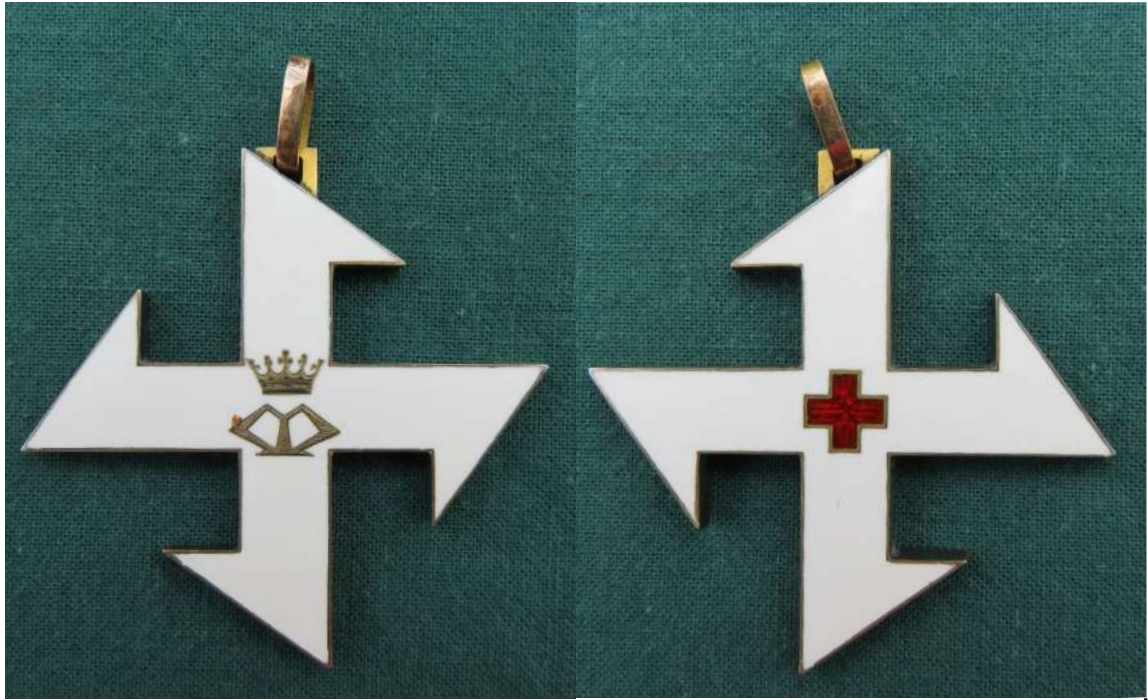
6. Ion Mocioi, *Brâncuși: Ansamblul Sculptural de la Târgu-Jiu (Documentar)*, Târgu-Jiu, Comitetul Pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, 1971.

7. See Magda Cârnecki, *Art et Pouvoir en Roumanie 1945-1989*, Paris, L’Harmattan, 2007. Discussing this period focusing on the exchanges between Sidney Geist and Barbu Brezianu, see Jonathan Vernon, *Brancusi, Romania and the United States: A Love Story in the Summer of ‘69*, forthcoming essay.

8. See Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu*; Petru Vintilă, *Milița*, Bucharest, Eminescu, 1972 and Simona Nistor, *Milița Petrașcu*, Bucharest, Meridiane, 1973.

9. Most of all, she was civic minded and principled; evidenced by her diligence in ensuring that the Column was legally gifted to the town of Târgu Jiu. See the archives published in Ion Mocioi, *op. cit.*, p. 175 -184 and *Brâncuși inedit*, Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu (ed.), Bucharest, Humanitas, 2004, p. 413-420.

10. Due to the seriousness with which she pursued her activities as ‘prezidentă’ of the National League of Women in Gorj, she was nicknamed in the family ‘Madame la Présidente’. Oral communication Sanda Tătărescu-Negropontes in 1979. It needs to be remarked that the family was as comfortable speaking French as Romanian. Arethia (née Piteșteanu) had spent some years in Belgium in her adolescence before 1914, and her husband, Gheorghe Tătărescu had studied in Paris and obtained there a PhD in law in 1912.



Il.1a & 1b Queen Marie, Pendant, Brass and Enamel, n.d., private collection, Photo Alexandra Parigoris

dispersal of her extensive collection of Romanian regional dress: some 600 items, according to her daughter<sup>11</sup>.

Thus, this essay returns to discuss Arethia's activities and patronage, adding some reflections and personal heirlooms.

## A Red Cross Medal

My point of entry is an object which came into circulation shortly after the First World War. It is a pendant designed by Queen Marie and donated to women who had participated in the Romanian war effort (il. 1a and 1b)<sup>12</sup>. The pendant is in the shape of a *croix cramponnée*, which according to heraldic glossary is a variation of the Byzantine cross with diagonally cut edges on its extremities. It is quite a substantial piece, made of solid brass which is visible on the edges and covered with a white enamel glaze. The predominantly white surface is offset on one face by a discreet touch of red enamel in the shape of a cross and, on the other, by a brass filigree emblem of Marie's Romanian crown. The object still resonates, as it must have in its day, with the photographic portraits of Marie wearing the white robes of the Red Cross uniform, which circulated in the press as well as being disseminated in the form of postcards during the war<sup>13</sup>. Arethia Tătărescu was one of the recipients

11. Oral communication Sanda Tătărescu-Negropontes 1979 during a series of conversations during a research trip organised through the British Council.

12. Its precise date is unknown, it may have been created to commemorate the foundation in 1919 of the *International Federation of Red Cross Societies*. Another possible date might be the consecration of the ground of the *Mausoleum of Mărășești* in 1923.

13. See Marie, Queen of Romania, *The Story of My Life*, vol. II, London, Cassell & Co., 1934. Note



Il. 2 Arethia Tătărescu, Milița Petrașcu and Members of The League of Gorj Women, 1935, private collection, Photo Alexandra Parigoris

of this elegant mark of recognition<sup>14</sup>. Though highly charged, this gift cannot be designated a medal as it was only a semi-official distinction conferred privately to members of the Queen's inner circle.

Nonetheless, it conforms to the established etiquette of the day which awarded recognition according to status and well-defined gendered roles<sup>15</sup>. The history of Arethia Tătărescu's activities in her homeland does not begin with this gift, but it is a useful reminder of the position she enjoyed in the royal circle, which inspired the direction she was to take in her involvement with social causes during the period 1919-1948.

Today, she is mainly remembered for her role in commissioning from Brancusi the Column at Târgu Jiu, and for allowing the sculptor to expand the project into a monumental ensemble<sup>16</sup>.

the caption for illustration facing page 166, 'My White Red Cross Dress had become a Symbol'. See also all the contemporary news coverage available on You Tube.

14. This one was awarded to Chariclea Negropontes, but a similar one survives with the heirs of Arethia Tătărescu. Hélène Negropontes-Grigorescu, as the widow of the First World War hero, General Grigorescu, received a similar one in solid gold with a blue amethyst cross in its centre. This was confiscated after 1948. Oral communication Arianna Negropontes 2018.

15. The pendant also provides evidence of a further facet of Queen Marie's numerous accomplishments, to which we must add the fashioning of very elegant silverware: dishes, card boxes and other objects – all bearing her monogram signature 'Marie'. These were produced as gifts for her inner circle. Amongst these is a letter opener presented to Gheorghe Tătărescu in the late 1920s, now in the collection of Anna Pakula.

16. This mausoleum, completed in 1938, was commissioned after the First World War on land donated by my maternal grand-father's sister, Hélène Negropontes-Grigorescu, widow of the Romanian World

The often-reproduced photograph of Brancusi standing with Arethia, and other members of the National League of Gorj Women, taken at her country home in Poiana, Gorj, belies the fact that in official appearances Arethia often chose to wear Romanian dress. It was also the dress that the sculptor Milița Petrașcu adopted at the consecration of her memorial to Ecaterina Teodoroiu in 1935 in Târgu Jiu (il. 3), but is interestingly not that worn by Brancusi, at the consecration of his works in 1938, when he chose to wear a mundane double-breasted suit to the ceremony, as we shall see.

## The enduring protocol of Romanian dress

Romanian peasant dress played a significant part in the cultural discourse of Romania up to 1948: it was a central focus of ethnographic studies, a prized and collectable item together with carpets and other artifacts. It was promoted by the Royal consorts, Queen Elizabeth and Queen Marie, the latter of whom was often seen wearing it on official duties as an overt display of ‘national expression’ according to Shona Kallestrup<sup>17</sup>. Appearing at official functions in the Gorj, wearing its regional dress, shows that Arethia adopted and perpetuated this Royal example, well into the 1930s. But had the message remained the same?

A useful source to explore this question is provided by a lavishly produced survey of Romania’s history, arts and customs and current economic outlook, which was published in Paris in 1919, *La Roumanie en images*<sup>18</sup>. According to its preface, this book was to provide an illustrated introduction to the country which had been ‘cut off from France during the war’ – France being its major diplomatic and cultural ally at the time.

Given the number of illustrations which were provided by Queen Marie, there is no doubt that the volume received her full support. What distinguishes this publication from others devoted to Romania that had appeared in France, like the special August 1914 issue of *L’Image*<sup>19</sup> or Constantin D. Mavrodin’s *La Roumanie contemporaine*<sup>20</sup>, was the more direct investment of the monarchs in the images promoting their country. Thus, the photograph of L. M. Le Roi et la Reine de Roumanie, seated on a bench either side of a vase filled with flowers is carefully staged and positioned in the volume facing a page of images illustrating past rulers (p. 90) (il. 3)<sup>21</sup>.

---

War One hero, General Grigorescu, and substantially funded by my maternal great-grand-mother, Sophie Negropontes. Oral communication Arianna Negropontes, 2018, who retains the documents.

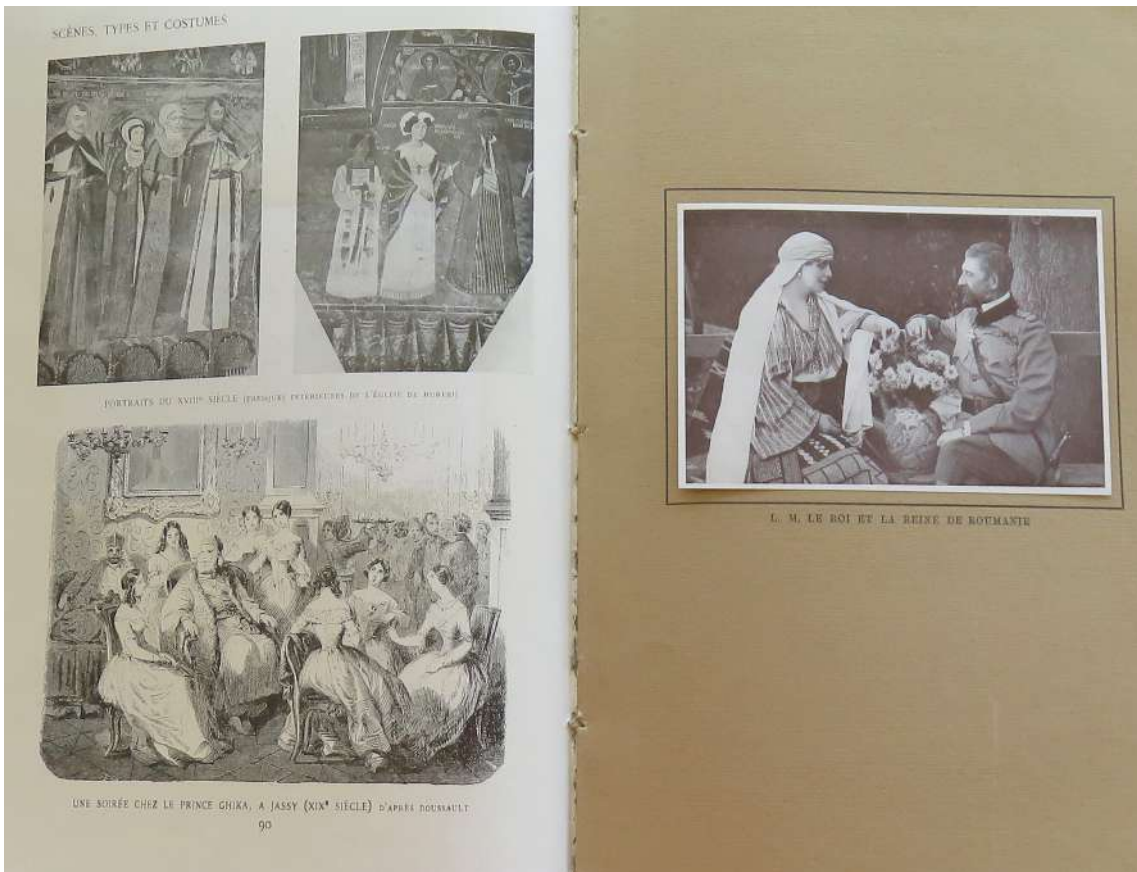
17. Shona Kallestrup, *Art and Design in Romania 1866-1927, Local and International Aspects of the Search for National Expression*. Boulder, Colorado and New York, 2006.

18. *La Roumanie en images*, Paris, L’Hoir, 1919. All mentions in this essay relate to this First Edition.

19. Available from gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

20. Constantin D. Mavrodin, *La Roumanie Contemporaine, Son Importance dans le Concert Balkanique et pour la Guerre Présente*, Paris, Librairie Plon, 1915; dedicated to Paul Deschanel.

21. Mention should be made to the fact that Paul Morand drew inspiration from this volume for his 1935 *Bucarest*, and that he made no mention of Queen Marie adopting Romanian dress, choosing instead to discuss the Parisian dress worn by ladies in the Doussault print depicting ‘Une Soiree chez le Prince Ghyka à Jassy (XIXè siècle)’; on the facing page.



Il. 3 L. M. Le Roi et  
La Reine de Roumanie,  
*La Roumanie en Images*, 1919,  
Photo Alexandra Parigoris

Though Ferdinand is still depicted in military dress, Marie is no longer wearing the Red Cross uniform<sup>22</sup> but is now pictured wearing Romanian dress – that is, the dress worn by the peasant class. Superficially, this image is no different to the widely circulated one of the dowager Queen Elizabeth, taken around 1905, also wearing Romanian dress, and photographed sitting at a large weaving loom set up, incongruously, in one of the drawing-rooms in the Royal Palace<sup>23</sup>. Images of Marie depicted in *La Roumanie en images*, though still staged, are different because they are set out of doors – literally, in the Romanian countryside and close to its ‘people’. Local picturesque is interspersed with artfully constructed tableaux to deliver positive appraisals of the country to a foreign reader and potential investor. For example, in the section titled ‘Scènes, Types et Costumes’ (p. 105) we find on the same page a photograph of the monarch’s youngest son, Nicholas, shown playing the flute and titled *S.A. Le Prince Nicolas en costume de pâtre* placed above one of an actual villager performing the same activity, titled *Joueur de flûte*, taken by the professional photographer, Bellio. The resulting composition sends a clear message; both royal child and humbler peasant belong to the same

22. A photograph of Queen Marie ‘en costume d’infirmière’ features in the “Pages d’histoire” section of *La Roumanie en images*, facing page 226.

23. This photograph, which appears in Queen Elizabeth’s autobiography, *From Memories’ shrine* (1911), was widely circulated and served as the design of stamps in 1906. See also Kallestrup, *op. cit.*, p. 139. The Queen also features in glowing terms in Peter Neagoe’s *The Saint of Montparnasse, A Novel Based on the Life of Constantin Brancusi*, Philadelphia, Chilton Books, 1965, p. 71-81.

land, implying that they are both willing subjects of a controlling and nurturing monarchy. *Joueur de flûte* thus becomes part of a reassuring narrative that infantilizes the very class that once had risen up and threatened the regime<sup>24</sup>. Ferdinand in military uniform is a reminder of the war, engaged on the side of France and her Allies. He projects an image of efficiency and rule necessary to the running of a modern nation. This is echoed in the section, "Pages d'histoire" (p. 253 ff), that depicts recent battle scenes and the German howitzers, that were used in the campaign. Thus, one could argue that *La Roumanie en images* embodies visually the aspirations of the future La Grande Roumanie, framing the rich land and majority rural population in a way that shows that they are set on a path of modernising development, chosen for them by their monarchs. The volume was entirely funded by a leading Romanian financier of the day, Aristide Blank, so we can surmise that it probably reflected the cultural outlook of members of the Liberal Party<sup>25</sup>.

Although Romania's cultivated elite had always shown an interest in folk art and culture<sup>26</sup>, after the war the peasant cause had become more urgent due to the new regime of their direct neighbor, Soviet Russia. Thus, the peasant class, that had legitimately suffered the greatest losses during the fighting, was now promoted as the embodiment of 'National essence' in Romanian consciousness,<sup>27</sup> displacing the aristocratic *boyard*, described so eloquently in 1901 by Elena Văcărescu, a royal courtier, poet and friend of Arethia<sup>28</sup>. As Catherine Durandin put it, the new national rhetoric reflected political reality and could not conceal the stark choices facing the government and its ruling class, 'masque l'impératif clair du choix de société: révolution ou réforme'<sup>29</sup>.

Writing on art in *La Roumanie en Images*, Marie Bengesco offers quite a nuanced appraisal of the situation regarding the status of popular art and its survival. On the one hand, she writes evocatively about its value as a national treasure, 'the

24. The 1907 peasant uprising was never far from the thoughts of the rulers or their governments. See Henry L. Roberts, *Rumania, Political Problems of an Agrarian State*, New Haven, Yale University Press, 1951.

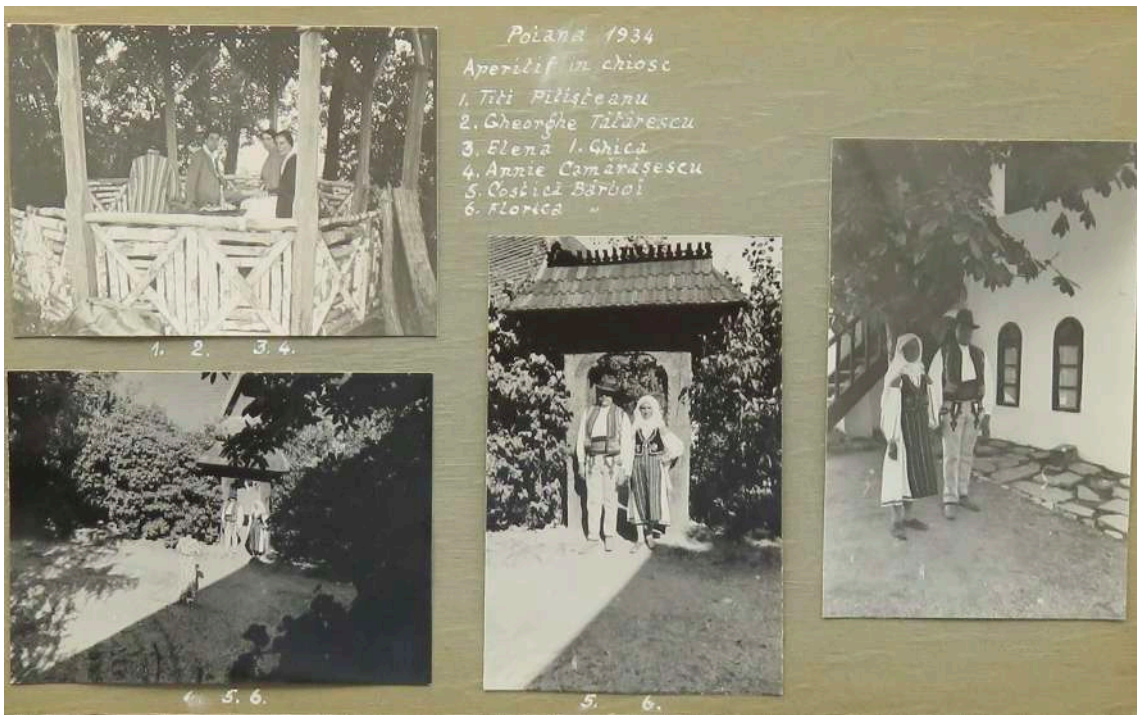
25. Curiously for the second printing in 1922, the decision was made to publish two separate volumes: one devoted entirely to the imagery with a brief introduction by Nicolai Iorga, and a second to the very informative, and one can only presume updated texts found in the first edition, ranging from Marie Bengesco, *L'Art en Roumanie* to J. Pion-Popescu's *Un aperçu sur la Roumanie économique*. This second volume never materialised. See *Supplément Spécial du Bulletin Officiel du Comité 'France-Orient' – Section Ethnique: France-Roumanie*, 1923, p. 9.

26. Folk art had become the vehicle of international colloquia, as the consensus of opinion amongst nations was 'that peasant Art reached back to the origins of civilisation and was rooted in the common fund of human nature', to quote George Oprescu. The First Congress of Folk Art was convened by the League of Nations International Committee on Intellectual Co-operation in Prague in 1928. See George Oprescu, "Peasant Art in Romania", *The Studio*, Special Autumn Number, 1929, p. 6. See also Alexandre Tzigara-Samurcaș, *L'Art du Peuple Roumain*, exhibition catalogue Musée Rath, Geneva, 1925. Comparing the way this issue is articulated in the writings of Tzigara-Samurcaș with those of Nicolae Iorga during this period is very instructive.

27. See Katherine Verdery, *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1991 p. 27-71 and note 3, p. 323.

28. Hélène Vacaresco, "Life in Romania", *The Contemporary Review*, Nov. 1901. Similar thoughts are transposed to France and given to the heroine of Martha Bibesco's novel, *Égalité*, Paris, Grasset, 1935, p. 49-50.

29. Catherine Durandin, *Histoire de la nation roumaine*, Paris, Éditions Complexe, 1994, p. 81.



Il. 4 Page from Arethia Tătărescu  
Family Album, 1934, private collection,  
Photo Alexandra Parigoris

repository of the Romanian soul', that had 'managed to escape foreign influence in its language and crafts'. But she is clear about the danger facing this

culture due to modern progress: "Les progrès modernes apporteront aux paysans un bien-être précieux ; on peut craindre qu'ils ne leur enlèvent des trésors d'art et de poésie, et qu'ils ne fassent disparaître ce noble maintien, ce langage synthétique, image non encore effacée de nos ancêtres latins<sup>30</sup>."

Bengesco is also rather ironic about the benefits of Queen Marie and her entourage now not only fostering folk craft but adopting folk dress to express solidarity with the peasant class.

"Ces femmes d'élite ont fait chez nous, œuvre de patriotes, d'artistes et de bonnes commerçantes. Elles se sont montrées les dignes émules de nos paysannes en restant attachées, comme elles, à nos broderies et à nos tissus nationaux, et tout aussi artistes que leurs sœurs villageoises, en appliquant à la toilette féminine mondaine ces mêmes broderies et ses mêmes tissus<sup>31</sup>."

Unsurprisingly, in her 1934 memoirs, *The Story of My Life*, Queen Marie revisits the discourse which she had helped to promote<sup>32</sup>. The book is replete with photos of Marie in Romanian dress, that illustrate different moments of her life: at the royal country residence in Sinaia or forming an arcadian tableau with her sons (p. 485). However, a very telling image in this book is the one of her friend, the American heiress Pauline Astor, with the caption *Pauline Astor Dressed as a Roumanian Gypsy - Snapshot taken by myself* (p. 440). If the image of Pauline Astor, as a Romanian gypsy,

30. Marie Bengesco, "L' Art en Roumanie" in *La Roumanie en images*, p. 25ff.

31. *Ibidem*, p. 34.

32. See *Marie Queen of Roumania*, op. cit.

can be read as slightly tongue-in-cheek – do we detect the repressed laughter in her smile as she holds up a pipe? – it occupies the same place in the Queen’s memoirs as the photograph of her former younger self with the caption *As a Bride, Aged 16, in the Roumanian Dress Sent Me by the King of Roumania* (p. 227.) It is clear that the Romanian dress in these images was part symbol and part ‘dressing up’, but the image of the young Marie, one of Queen Victoria’s granddaughters, ‘as a bride in Romanian dress’ could not have been more serious: the clothes were symbolic of the land she was about to adopt or, more to the point, had to be seen to adopt.

## Arethia & the Gorj dress

Arethia subscribed to this discourse which suited her genuine sensitivity towards Romanian crafts. The family residence in Poiana, a few miles from Târgu Jiu, was an old, fortified farm (koula) tastefully decorated with a few well-chosen local artefacts, privileging the impressive volumes of the spaces<sup>33</sup>. This is where she kept her impressive collection of Romanian costumes. Her attitude to dress is perhaps best revealed in a series of home photographs found in the family album<sup>34</sup>. One of these is the photograph of the gardener and his wife standing under a traditional wooden gate near the house (ill. 4)<sup>35</sup>. On the same page, there is a photograph of Arethia – taken by someone else, maybe her daughter, Sanda? – photographing the gardener and his wife in their Gorjan dress. The existence of this image stuck on the same album page as the aforementioned photograph reveals, I believe, an awareness of the many layers of meaning behind this act of recording locals in their traditional dress: part still living culture, part collectable item, part heritage.

Arethia could not have been unaware of the discrepancy between the life which had fostered these artifacts and the setting they now occupied: the photograph, the museum or private collection. Her contribution to this art is caught up within contradictory demands. Like the monarchs, she subscribed to the idea that the peasant class represented the very fabric of the nation. But as a modern woman, married to a politician, she was well placed to understand the mechanisms available to ensure that the people understood the rules of their Romanian Constitution. An example is documented in the mass wedding she organized in a field, of over a thousand locals in her community in the 1930s; an event usefully combining Church (Romanian Orthodox) and State, as legitimizing these unions ensured that the couples and their children would enjoy full citizenship. The Gorj Deputy invited to speak on this occasion, Dr Nicolae Hasnaș, lauded Arethia’s inspired actions, comparing them to the acts the aristocracy of old. Clearly, the romantic ideals of the boyard were still a useful trope in public address<sup>36</sup>.

---

33. See the illustrations in Alexandra Parigoris, *Constantin Brancusi, a Peasant in Paris*, *op.cit.* chapter II.

34. *Ibidem*, chapter II, plates II 24 and II 25.

35. This image, facing page 90 in the volume, also features on the cover of the 1923 *Supplément spécial du Bulletin Officiel du comité ‘France-Orient’ – Section ethnique : France-Roumanie*, cited above note 22.

36. See Dr. Nicolae Hasnaș’s speech in *Zenovie Cârlușea and Zoia Elena Deju*, *op. cit.*, p. 225 – 226.

## The National League of Gorj Women & Renovating Folk Art

The National League of Gorj Women was established by Arethia in 1921. It was the regional branch of the National League of Romanian Women set up by Alexandrina Cantacuzino, under the honorary presidency of Queen Marie. Cantacuzino aimed to group under one organization various charitable works around the country to attend to the problems faced by the numerous war widows amongst the rural population<sup>37</sup>. These societies had a broad agenda; restoring monasteries and churches, as well as maintaining traditional crafts. In general, social issues for women dominated their policies, but Alexandra Petrescu argues convincingly that certain regional branches particularly those headed by Cantacuzino or Elena Meisner wielded considerable political power in a country, where women did not have the vote until 1938, in spite of repeated demands from the National Liberal Party. Arethia, despite being married to a member of parliament, and aside from the example just discussed, steered clear of any personal involvement in politics; thus, her name does not even feature in a dedicated section (*fond*) in the Archivele Naționale ale României which Petrescu used for her important study<sup>38</sup>.

Although Arethia's activities brought much needed employment to war widows by ensuring livelihoods, they also introduced, in the name of efficiency, modern manufacturing processes; in particular larger looms that, though still hand-woven, could produce carpets on a larger scale. In addition to this, Arethia got involved in the carpets' designs, introducing new motifs inspired from traditional ones, but redrawn in a much more stylized manner. The overall compositions, even when they respected the distinctive vertical bands of motifs, gave much more space to the overall pattern which bore little resemblance to the crowded fields of older wares. Sometimes, they even used the stylized Romanian motifs of the bird, the tree or the flower in centralised compositions that owed more to western (French) models of carpet design than authentic Romanian ones. What we would describe today as Arethia's signature style, met with considerable success. Her carpets won prizes at national and international fairs; one was featured in the Romanian pavilion of the 1937 World Fair in Paris (ill. 5)<sup>39</sup>. In 1942, the Romanian folklorist Alexandru Tzigara-Samurçaș devoted an entire chapter to Arethia's carpets in his study of Oltenian carpets, *Evoluarea Scoarțelor Oltenești*. This book, which appeared with a 'Din Publicațiile Ligii Naționale a Femeilor din Gorj' mention on its frontispiece page, may have been Arethia's commission. This did not prevent Tzigara-Samurçaș from presenting a lucid survey of Oltenian traditional weaving and offering a clear analysis of the fate of traditional peasant craft confronted by a modern market economy,

---

37. See Alexandru Tzigara-Samurçaș, „Introducere” in *Evoluarea Scoarțelor Oltenești*, Bucharest, Scrisul Românesc, 1942, n. p.

38. See Alexandra Petrescu, “Pouvoir aux femmes ou femmes au pouvoir? Le mouvement des femmes roumaines en débat (1929-1944)”, *Studia Politica, Romanian Political Science Review*, vol. V, no. 3, 2005, p. 672-674. <https://www.studiapolitica.eu/Archive/2005/studia-politica-vol-v-no-3-2005>, accessed Sept. 2018.

39. See Tzigara-Samurçaș, “Introducere”, p. 29. The carpets featured in the Romanian section of numerous international cultural events: Geneva, 1925; Paris, 1937; New York, 1938 (with a massive 18x24 metres carpet); and Milan, 1939.

though it may have coloured his enthusiastic reception of Arethia's contributions to the field, which he admired above all for participating in the survival and revival of Romanian national craft<sup>40</sup>. Neither party was to predict that this study and its twelve expensive, colour plates would remain the only record we have of Arethia's activities, as none of her drawings and preparatory designs have survived.

## Romanian and other dress at the Consecration Ceremony of the Monument to Ecaterina Teodoroiu

A summary of Tzigara-Samurcaş's book, with four of the twelve original colour plates, appeared in the 500-page, leather-bound *Fundația Culturală Regală 'Regele Mihai I'* volume devoted to *Regionala Oltenia*.<sup>41</sup> This visibly costly series testifies to the astonishing amount of finance devoted to cultural propaganda during the Antonescu regime; a time when Arethia's husband, Georghe Tătărescu, was politically out of government. Does this publication reflect Arethia's uninterrupted participation in the cultural life of the Gorj or Tzigara-Samurcaş's commitment to a regime, with whose views he sympathised?

One must remember that political discourses in Romania throughout this period did not operate across the broad political spectrum found in other European countries.<sup>42</sup> Centre Right to Extreme Right positions could be found within the same family in Romania and probably within the same League of Women. Can one really ignore the climate that prevailed during much of Arethia's activities, even if one can only assess her position indirectly, since we have no documents reflecting her private thoughts, and throughout all this enquiry have been confronted with the fact that she was the wife of a prominent (targeted) politician? A family anecdote, dating from the period of the works on Brancusi's Column, suggests that she may have forged an independent course with the League's commissions, when Georghe Tătărescu joked "Tu vas me faire perdre les élections avec ta colonne!"<sup>43</sup>

---

40. *Ibidem*, p. 37-41, with full page colour plates, I-XII.

41. See *Oltenia, Fundația Culturală Regală 'Regele Mihai I'* - Regionala Oltenia, Craiova, Atelierele Ramuri, 1943, p. 125-134. In the same volume, C.D. Fortunescu's essay *Arta în Oltenia* collates dictionary entries of the region's artists. Brancusi's entry cites amongst his works "Coloana Recunoștinței dela Târgu-Jiu, opere care au revoluționat arta sculpturală în forme, concepții, tehnică și utilizare de nou material constructiv al ei. Pentru unii artistul e un neînțeleor un rătăcit, - pentru alții un precursor, un geniu deschizător de drumuri noi (p. 430.)" Nonetheless not meriting any illustration, unlike the full-page illustration devoted to A. Chiciu's bronze *Făt-Frumos* (p. 420.) To gauge how much Brancusi's reception had changed in this 1942 climate, compare this with the 5 photographic plates that were published in *La Roumanie en images*, in the section 'Art Moderne'.

42. See Irina Livezeanu, *Cultural Politics in Greater Romania*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1995, p.246-256. Though Tătărescu and his government actively pursued Communist sympathisers because of the Soviet threat, they never equated Jews with Communism. Anti-Semitism had no place in his or his party's thinking or in Arethia's household, though it did circulate amongst members of their social class.

43. Oral communication Sanda Tătărescu-Negropontes to the author, 1979. Tătărescu did lose the election but Brancusi's *Column* had nothing to do with it. For a political overview in this period, see Henry L. Roberts, *op.cit.*; Dov B. Lungu, *Romania and the Great Powers 1933 - 1940*, Durham and London, Duke University Press, 1989; Eugen Weber, 'Romania' in *The European Right: A Historical Profile*, Hans Rogger, Eugen Weber (ed.), Berkley, University of California Press, 1965, p. 501-574.

Nonetheless, an awareness of this climate cannot be avoided and is certainly needed in order to reassess the iconography of the first major monument which Arethia and the League of Gorj Women undertook in the mid-1930s in Târgu Jiu when they commissioned Milița Petrașcu to create a memorial dedicated to the fallen First World War heroine, Ecaterina Teodoroiu. Once again, dress will occupy a large part of our analysis, but this time we need to add male dress to the story, as it features on the monument's imagery and amongst the players present at its unveiling ceremony.

Cârlugea and Deju provide extensive accounts of the ceremony and the speeches, as well as some of the press photographs that covered the event.<sup>44</sup> This unveiling was a significant event, attended by Carol II. Although its choreography is familiar, we cannot ignore that new actors made an appearance 'en force' in this ceremony, almost dwarfing Arethia and the other ladies present.

This is where Vlasiu's insightful work on cultural life under Carol II comes in and problematizes how we must read the appearances of Arethia, Milița Petrașcu and the National League of Gorj Women wearing Romanian (Oltenian) dress at this ceremony. They really have to be set against their male counterparts and a monarch who delighted in wearing military uniforms.<sup>45</sup> Uniforms, as Vlasiu perceived, must be read as much as traditional dress, as they also tell a story. Thus, apart from a substantial number of regally adorned male Romanian Orthodox clergy, the new figures standing to attention and surrounding the monument are the groups of youths wearing the uniform of the *Straja Țării*, the boy scout movement created under Carol II to martial the loyalty of Romanian youth and draw them away from the influence of Corneliu Codreanu's popular, *Legion of the Archangel Michael*.<sup>46</sup>

Uniforms also feature amongst the low-relief carvings of the sarcophagus-shaped memorial. They occupy at least half the available space on the monument whose overall scheme strikes one, initially, as overwhelmingly pastoral because of the powerful caryatid-like figures wearing traditional dress flanking each corner. In spite of the fact that photographs of Teodoroiu wearing full military garb were available at the time, only her head features in the form of a carved portrait medallion, held aloft by stylized rows of saluting *Straja Țării* on one of the longer horizontal panels. Here, these representations of uniformed youths are echoed on one of the narrow side panels by rows of bayonet-wielding soldiers.<sup>47</sup> Significantly, only male figures are depicted wearing military uniform.<sup>48</sup> The caryatid figures in local dress and the pastoral scenes occupying the other horizontal panel depict an imagined, idyllic scene referring to Teodoroiu's origins. Thus, though Teodoroiu's memory is consecrated, she is not represented wearing the uniform she had honored. Inadvertently or intentionally, Petrașcu, who designed and carved the monument, and Arethia,

44. Zenovie Cârlogea and Zoia Elena Deju, *op. cit.*, p.133-154. See also the full array of press coverage in *Gorjeanul* at the time in Zenovie Cârlogea and Petre Popescu-Gogan, "Mausoleul Ecaterina Teodoroiu - 80/ Sarcofagul dezvelit de rege", *Gorjeanul*, 8 Sept. 2015. See <http://www.gorjeanul.ro/mausoleul-ecaterina-teodoroiu-80-sarcofagul-dezvelit-de-rege/>.

45. According to Vlasiu, Carol not only enjoyed dressing in military uniform, but designed them as well. See Ioana Vlasiu, „Public Art and Political Context”, p. 40. After establishing his personal dictatorship in December 1938, with its unique party, Front of National Renaissance, Carol II ordered that all his ministers should wear a uniform. See the photographs taken in 1939 by the American Margaret Bourke-White of Carol and members of his entourage which appeared in *Life Magazine*, 19 February 1940.

46. See Henry L. Roberts, *op.cit.*, p. 189.

47. See the photograph of Simona Nistor, *op. cit.*, p. 36-37.

48. See Zenovie Cârlogea and Zoia Elena Deju, *op. cit.*, p. 67.

who commissioned it, have made the heroine subservient to the myth of the Nation where women are attached to the soil and do not bear arms. The fact that the National League of Gorj Women wearing Romanian (Oltenian) dress are outnumbered and surrounded by uniformed *Straja Țării* and a king wearing full military dress underscores the point further, 'King and country' have intervened in the dress of the locals as the youth appear in *Straja Țării* rather than in their regional, traditional dress. This opens more questions regarding Milița's relationship with Arethia. Vlasiu has shown that Petrașcu combined a successful career within more institutionalized circles in Romania with an active presence in its avant-garde groups.<sup>49</sup> These two facets of her career were not always promoted in the literature under Communism. Once again, a comparison with

those texts is instructive, as both belong to our account of Arethia.<sup>50</sup> It was the avant-garde Petrașcu with her international outlook and her experience of Paris, where she had become friends with Brancusi, that allowed her to put his name forward to Arethia in her stead (she famously turned down the commission to work on a larger monument to the deceased war heroes of the Gorj.)<sup>51</sup> It was also Petrașcu, as an established artist, who enjoyed royal patronage – producing terracotta busts of Queen Marie and other prominent Romanian ladies, including one of Arethia (il. 6) – and also obtained important public commissions, where she deployed a delightful, stylised pastoral imagery suited to the cultural message promoted by her patrons.<sup>52</sup> Petrașcu also designed the fireplace surround for the house Arethia had



Il. 5 - Arethia Tătărescu, Carpet Exhibited at the 1937 Paris International Exhibition, *Evoluarea Scoarțelor Oltenești*, 1942, Photo Alexandra Parigoris

49. See Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu*, p. 30-36.

50. See in particular, Petru Vintilă, *op.cit.*, p.25, quoted Petrașcu's recollections about Brancusi approving her monument to Teodoroiu in 1937, saying: 'I like it because it is sculpted with humility' adding that the monument was not a great success at the time as it deviated from the norm of commemorative monuments: the column or obelisk surmounted by an eagle, or the portrait bust. A statement which contradicts surviving evidence available today.

51. See Alexandra Parigoris, *Brancusi at Târgu Jiu*. According to her daughter, Arethia was not at all familiar with Brancusi's work when Milița Petrașcu recommended him for the projected monument in Târgu Jiu. Oral communication, Sanda Tătărescu-Negropontes in 1979.

52. We might add the *Fântâna Miorița* in Bucharest. An elegant low-lying structure on a roundabout in Bucharest, decorated in mosaics depicting folk scenes illustrating the fable. This was commissioned in 1927/1928. See the illustrations in Nistor, *op.cit.*, not paginated.

built in Bucharest.<sup>53</sup> This structure of quite bold cubic forms is lightened by low-relief carvings of exotic plants and animals.<sup>54</sup> The Ecaterina Teodoroiu monument commission allowed Petrașcu to travel through and discover the Gorj region, as she declared in a press interview at the time.<sup>55</sup> She may have been moved by the scenery and its people, perhaps even by Arethia's endeavours, as this is reflected in the sensitive handling of the Ecaterina Teodoroiu commission and her willing participation in the unveiling ceremony, dressed in Gorj peasant costume.<sup>56</sup>

## Brancusi and the frock coat

But there is another male dress to consider in the ceremony for the Teodoroiu monument. It is the one worn by Arethia's husband, Gheorghe Tătărescu, who appears in a frock coat. We are reminded that Arethia never really strayed far from the etiquette ordained by her class and her husband's party. Mention of a frock coat calls to mind Brancusi's words to Petre Pandrea in an interview he gave in Bucharest in 1938. He was voicing his despair at the site of Ion Jalea's 1935 *Statue of Spiru Haret*, the late nineteenth century Liberal politician, which reminded him of the sorry occasion when this commission had been taken away from him because he had proposed a fountain as a fitting monument:

“Am văzut pe Haret în redingotă în fața universității, aliniat soldățește, într'o defilare de statui. O oroare arhitectonică și de plastică. Atunci, am terminat cu România. Am venit, acum, la bătrânețe, adus de dor și de insistențele amabile ale d-nei Aretia Tătărescu, doamnă de gust de pe meleagurile noastre oltenești.”<sup>57</sup>

Brancusi may not have considered that perhaps the frock-coated effigy of Haret could be *read* as the male counterpart to his patron, donning local dress and supporting the arts. In a way, the *Statue of Haret* is the male expression and counterpart to the female monument of Ecaterina Teodoroiu; the one erect and towering in western dress on a pedestal, the other horizontal and grounded, close to the local people. Both offered visual expressions of the political discourse of their day. The Liberal Party's message is carried on the reliefs of the Haret pedestal in words and images, ‘Școala’ & ‘Economie’: education and market economy, held to be the Liberal Party's cornerstones of good government.

---

53. The house is modest in size and was built in the early 1920s as a modern villa, drawing inspiration from Romanian vernacular architecture. Arethia's modifications occur on the refashioned entrance porch steps with the addition of a carved arch and two Brancovean period columns inserted in the design.

54. The fireplace features in the background of the portrait photographs taken of Arethia and Gheorghe Tătărescu by Margaret Bourke-White during her visit to Romania in 1939 as a reporter for the American *Life* magazine. See Getty Archives.

55. *Ilustrațiunea Română*, 30 Jan. 1930, cited in Ioana Vlasiu, *Public Art and Political Context*, p. 41.

56. According to Sanda Tătărescu-Negropones, Petrașcu claimed that she had inserted a portrait of Arethia in one of caryatid peasant figures, flanking the sarcophagus – the one to the left of the lateral face framing the pastoral scene. For an illustration see Alexandra Parigoris, *Constantin Brancusi, a Peasant in Paris*, *op.cit.* plate II. This is taken from a surviving photograph gifted to me by Sanda Tătărescu-Negropones in 1979.

57. Petre Pandrea, *Portrete și Controverse*, Bucharest, Bucur Ciobanul, 1945, p. 161.

Brancusi's intentions, other than seeing his concepts carried out on a large scale, are difficult to know. His body language in the surviving press photographs show him standing dressed in a Western double-breasted suit with arms held behind his back, in front of a cheering and saluting crowd at the consecration ceremony at Târgu Jiu. This suggests that he had little time for this type of official manifestation<sup>58</sup>. His private correspondence, photographs and films tell a more nuanced story. As early as 1922, returning from a visit to Romania, he photographs his friend, Eileen Lane, wearing a full Romanian dress, suggesting that he had become, like Arethia, a collector of Romanian folk art; an outsider looking into his own heritage. The films he made during his 1938 visit, are further evidence that he had become a viewer of the landscape and its people rather than a participant.

Finally, how might we address the footage of the schoolchildren in starched white military uniforms performing, to the best of their abilities, an awkward gymnastic routine as part of the planned celebrations for the consecration of the Column?<sup>59</sup> Was Brancusi so intent on seeing his works on a monumental scale, as he had dreamt them, that he was caught up in events beyond his control. Or could his participation be justified because it fulfilled a commission for a monument honoring the dead of the First World War secured in 1935, at a period that was separate from the current political climate of its consecration?

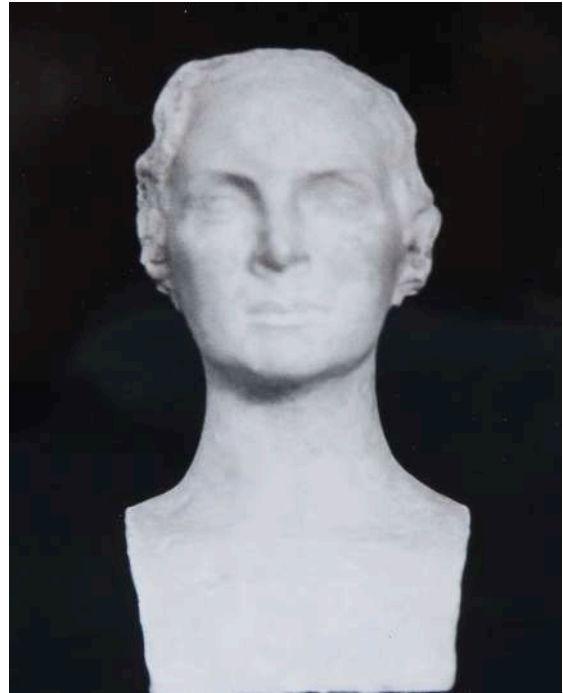
## Conclusion

In 1949, the new Communist regime's Ministry of Health published a catalogue to accompany an exhibition celebrating the success of measures implemented in 'a Romania liberated by the Glorious Soviet Army' by the working class, 'led by the Romanian Worker's Party' – 'în mod științific și planificat' – to bring succour to mother and child, following the war<sup>60</sup>. Another war once again afflicting the same sector of population as after the First World War; but the new regime's rhetoric would almost overnight strike at the old establishment's myth of the peasant as the embodiment of Romania's core identity, to replace it with the worker as the hero in this brave new Romanian People's Republic.

58. See the press photographs taken by Aurel Dumitrescu at the ceremony in Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Bucharest, Editura Academiei RSR, 1974, p. 43, fig. 67.

59. See Constantin Brancusi, *Brancusi Filmed: 1923-1939*, DVD, Paris, Centre Pompidou, 2011.

60. Ministerul Sănătății, *Expoziția ocrotirea Mamei și Copilului în Republica Populară România*, Cluj, Intreprinderea de Editură și Arte Grafice *România Liberă*, 1949.



Il. 6 - Milița Petrașcu, *Bust of Arethia Tătărescu*, Terracotta, n.d., private collection, Photo Alexandra Parigoris

The monarchy was sent into exile, whilst Arethia and her class became the ‘enemies of the people’. There was obviously no place for this minority which had enjoyed power and privilege, but even less so for the very powerful imagery, that they had produced to promote their ideology. This accounts, I believe, for the 40 years interlude of ostracism. Why it is necessary to include this mention in any account of Arethia, or her period, is because it sheds light on the pathetic imagery produced by Soviet Occupied Romania in its ‘search for a Socialist Visual Expression’. The wording intentionally paraphrases the title of Kallestrup’s book about *Art and Design in Romania 1866-1927*, to underscore everything the Communist regime had to do away with<sup>61</sup>. By the time Arethia was reaching a modicum of historical rehabilitation, ‘restituirii’, signalled by the publication in the late 1960s in the Romanian press of the photograph taken at Poiana with Brancusi<sup>62</sup>, very little had survived documenting her activities other than her famous commission. It was during my 1979 stay in Romania, that I witnessed the entreaties of the director of the Village Museum in Curțișoara, Elena Udriște, asking my aunt whether really nothing at all had survived of this collection, as she was hoping to add to the museum’s fledgling collections of costume.

Even the family’s historic koula did not survive. It would be demolished to make way for a new coal mine in 2000, despite promises made to Sanda Tătărescu-Negroponetes that the edifice would be dismantled and moved; something that proved impossible given the nature of its fabric. The reconstructed brick structure covered in white plaster rendering in Curțișoara is just one of the many troubling examples of the devastation to national heritage in Romania, which occurred in the aftermath of the fall of Ceausescu.

Arethia Tătărescu’s history, like so many other histories of interbelic Romania, could not easily be accommodated in Communist Romania’s envisioned history. What remains is a story that can only be pieced together from an ever-moving puzzle.

---

61. Shona Kallestrup, *op.cit.*

62. Simona Nistor, ‘O Fotografie Inedită’ – unfortunately the press cutting, given to me by Sanda Tătărescu-Negroponetes in 1979, does not have a date or newspaper name. From other articles, it probably dates to ca. Nov. 1967. The short article names the American guests but ignores the members of the League also present, like Nice Cămărășescu wearing the Carolinian uniform of *Straja Țării*, as President of the Women section. We should also cite in this context, Paul Anghel, *Convorbiri Culturale*, Bucharest, Eminescu, 1972.

# O privire asupra picturii moderne românești. Despre « trândăvie »

RUXANDRA DREPTU

„Talentele noastre, incontestabil superioare, se ofilesc într-o forțată trândăvie”, iar „cafenelele centrelor noastre urbane abundă de „ratați”, scria Nicolae Tonitza în anul 1927 în articolul *Ateliere...atelieri*<sup>1</sup>. Unul dintre motivele invocate de Tonitza este faptul că pictorii nu au ateliere mari pentru pictura amplă, decorativă, fiind nevoiți să lucreze „în odăița lor de dormit, ghemuiți lângă o fereastră cu lumina aproape oarbă...”<sup>2</sup> Întreaga relatare cu accente când grave, când ironice, devine patetică atunci când Tonitza motivează „trândăvia” prin sărăcia pictorilor, dar și prin lipsa de interes pentru cultură a celor care ar trebui să construiască ateliere corespunzătoare, spațioase, cu lumină egală, de nord.

Motivația de ordin social pe care o invocă Tonitza nu este reală decât în mică măsură, deoarece „trândăvia” pictorilor, mai complexă, mai nuanțată, era mai degrabă o lene constantă, o stare de bine în care se complăceau, dublată uneori de blazarea rezultată din dezinteresul față de artă a unui public amorf, dar și de criticile cronicarilor de artă, la acea vreme destul de intransigenți și nemiloși cu orice abatere de la calitatea estetică și tehnică a lucrărilor prezentate în expoziții: „Criticul nepriceput, din nefericire, se crede procuror și obligat să obțină condamnarea acuzatului ce totuși nu este, forțat, și delicvent”<sup>3</sup>, scria Francisc Șirato, acuzându-i, pe de altă parte, pe artiști de „boala exhibiționistă a cabotinajului”<sup>4</sup> care se manifestă în încercarea unei originalități necondiționate.

Mă întreb cum ar fi fost pictura interbelică românească dacă, așa cum și-ar fi dorit Tonitza, „cineva” ar fi construit ateliere mari? Am fi avut un excedent de scene mitologice, alegorice și de largi compoziții abstracte, sau poate o *Guernica*, sau o *Îmblânzitoare de șerpi*, sau o *Muză și poetul*? Cum ar fi fost pictorii? Ar fi fost oare mai mulțumiți, ar fi pictat mai cu spor, mai repede, mai mult? Și ce ar fi pictat? Subiecte epice, desfășurări narrative sau compoziții monotematice-repetitive – nuferi, ca Monet, – dansul, ca Matisse? Ar fi reușit să evite tihna, siesta prelungită, marghilomanele, trabucul, polemica de cafea, dar și blazarea, frustrarea, persiflarea propriei condiții, ar fi reușit într-un spațiu de lucru adecvat să ignore timpul, marginea lumii în care se aflau și să devină harnici și optimiști? Mă îndoiesc.

„Trândavi” prin vocație au fost Theodor Pallady, George Petrașcu, pictori egali cu ei înșiși, cei care au avut privilegiul să găsească fără să caute echilibrul dintre realitate și reprezentare, dozajul optim dintre trăire și imaginație. Ar fi renunțat Theodor Pallady, pictorul „ascet și închinător al păcatului, disciplinat și boem, pervers și pur – având un sens genuin al răului care îl apropie de Baudelaire”<sup>5</sup>, la solitudinea sa impusă în care picta *chez soi* obiectele din casă și doamnele care îi

1. Nicolae Tonitza, *Scriseri despre artă*, București, Meridiane, p. 165.

2. *Ibidem*.

3. Francisc Șirato, *Prospecțiuni plastice. Studii. Schițe de portret. Cronici*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 222.

4. *Ibidem*, p. 229.

5. Ion Frunzetti, *Scriseri. Prietenii mei artiști*, Constanța, Europolis 1997, p. 88.

acompaniau singurătatea pentru a executa panouri decorative, imense pânze, când pe un carton de 50/70 cm încăpea „esența însăși a vieții... a vieții noastre”<sup>6</sup> ? Theodor Pallady a avut același demers cu Henri Matisse, dar în timp ce Pallady a rămas constant unui fel de interiorism, figurativului încărcat de semnificație și pasionat de obiecte, Matisse a evoluat spre experimentul decorativului, al amplexelor desfășurări plastice. Ar fi renunțat Gheorghe Petrașcu la atmosfera familială a atelierului său plin de canapele, fotolii, covoare, înconjurat permanent de nevastă, copii, câini, pisici, pentru un atelier profesionist ? La ce i-ar fi servit? Petrașcu, totuși, a avut un atelier mare în București, dar cel de la Târgoviște era mic.

Pe de altă parte, atelierelor mari deveniseră inutile din cauza lipsei comenzilor. S-ar fi lăsat Pallady „comandat”? În perioada interbelică, pictorii nu se ghidau stilistic sau conceptual după un „program”, exceptându-i pe avangardiști, nu mai erau aserviți nici unui fel de comandă, nici socială, instituțională, nici particulară, deveniseră independenți, o independență pe care și-o asumaseră benevol, așa cum își asumaseră și posibilitatea de a fi „trândavi”, de a fi victimele libertății, căci așa plictisiți și leneși, în intimitatea odăiței lor, făceau o artă modernă. Și erau conștienți de acest lucru.

De altfel, un atelier mare construit pe două niveluri, cu fereastră orientată spre nord a avut, în București, la șosea, la începutul secolului, doar G. D. Mirea, atelier care ulterior a revenit pictorului Ștefan Szönyi<sup>7</sup>. Este simptomatic faptul că în același atelier au lucrat în epoci diferite doi profesori de pictură, Mirea, pictor al academismului și Szönyi, pictor al realismului socialist, ambele curente artistice fiind reprezentate de lucrări de mari dimensiuni, care redau prin subiecte epice „idilismul” și „gloria” epocilor respective. Cea mai importantă și cea mai mare lucrare a lui Mirea a fost *Vârful cu dor* având ca subiect o legendă, iar a lui Szönyi, din anii 1950, *Nu îi vom uita* ilustrând jertfa partizanului.

Între academism și realism socialist se desfășoară onest modernitatea picturii românești, a tablourilor de dimensiuni accesibile pictate în odaie, pe stradă, în peisaj, în atelierul improvizat. Pictorii își permit, acum, să fie trândavi deoarece scăpaseră de subiectele impuse, dar și de vigilența critică a publicului căruia îi lipseau noile criterii de judecată a operei de artă unde virtuțile meșteșugului fuseseră înlocuite cu impresia sau sugestia. Plictisul și blazarea se instalează la acest capăt de lume unde nu se întâmpla mare lucru și de care pictorii scăpau fie izolându-se în casa – atelier, fie fugind în escapade de lucru prin Paris, Bretagne, Maroc, Japonia, Venezuela, New York. O parte dintre pictori au avut vocația călătoriei iar alții pe cea a atmosferei intime a odăii, dar care se afla de cele mai multe ori în străinătate, în Paris, de preferință. Paradoxul picturii moderne românești este că nu s-a făcut în țară, decât în mică măsură. Creatorii specificului național locuiau ani de zile în străinătate: Pallady a avut constant un apartament în Paris, Dărăscu și Lucian Grigorescu în Cassis, Elena Popea, în Paris și în Bretagne, Eustațiu Stoenescu în Paris și New York, ca să nu mai vorbim despre Samuel Mützner care a străbătut întreaga lume, din Japonia până în Venezuela. Cu toate acestea, ei au rămas fideli culturii românești și au trimis în țară tablouri pentru a fi expuse în expozițiile și saloanele

6. *Pallady – Mărturii*, antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Marin Mihalache, Cluj, Editura Dacia, 1971, p. 24.

7. Atelierul se află pe Șoseaua Kiseleff și este aproape ruinat din neglijența și nepăsarea autorităților.

bucureștene ale epocii. De asemenea, au rămas fideli publicului din țară, cerințelor și gustului acestuia, din păcate, ceea ce i-a determinat să nu cedeze aventurii noului și să se mențină stilistic în limitele unui figurativ temperat.

Este și cazul lui Theodor Pallady „...amator de muzică, trăind ani în șir într-o reclusiune quasi monahală în apartamentul său modest de la etajul patru, din 12, Place Dauphine, la Paris, într-un interior incomod înțesat de obiecte de anticariat, vase, statuete, orologii vechi, ceramici orientale rare (...) între care apar pe șezlonguri sau pe fotolii, nudurile sale clorotice...”<sup>8</sup>. Locuința sa este „insula” unde zgomotele omenirii ajung estompate<sup>9</sup>, este „cotlonul”<sup>10</sup> în care se învâрте ca o veveriță, sau ca un cal de moară. „Trândăvia” lui Pallady era într-un fel firească, era un aristocrat născut pentru a trândăvi. Relevant este răspunsul pe care îl dă la întrebarea: Care e pictura care-ți place? „Acea pe care aș fi vrut să o fac și pe care n-am putut-o face”<sup>11</sup>. Aceste cuvinte aparțin unui orgolios, care se află deasupra oricăror instanțe critice, care nu imită, nu se inspiră, nu-și discută opera cu nimeni și, în același timp, nu este interesat de opera altor pictori. Pallady pare a nu avea modele în arta europeană, nu comentează expoziții, iar corespondența sa cu Matisse este ca cea dintre doi prieteni oarecare.

Petrașcu, cu toate călătoriile pe care le-a întreprins, rămâne cel mai important „trândav”, pictorul „materiei care dormitează seminal în lucruri”<sup>12</sup>. Ar trebui să-l numim și harnic, deși cei doi termeni sunt antonimi. „Trândav” pentru că repetitivitatea decupajului vizual fixat asupra unui colț de atelier, sau a unei naturi moarte îl determină pe spectator să și-l imagineze pe pictor stând ani de zile într-un singur loc și pictând în succesiunea timpului ceea ce i se perinda prin fața ochilor și harnic pentru cantitatea variantelor aceleiași teme.

În casă ar fi putut să picteze și altceva decât „interiorul” și anume: florile din glastră, câte o natură moartă sau un portret, așa cum a făcut Theodor Pallady. Chiar și naturile moarte sunt într-un fel tot casnice, cu un grupaj redus de obiecte, întotdeauna aceleași: tingirea, borcanul cu pensule, cărți, mere așezate pe o masă simplă, de bucătărie. Atelierul este pictat cu suficiente detalii încât să poată fi reconstituit în întregime. Această staționare într-o viziune unică sugerează o limitare imaginativă, dar totodată o desfășurare în adâncime, pentru un ochi exersat în căutări de detalii ascunse, de subtilități metaforice. În anul 1928, Oscar Walter Cisek spunea referindu-se la Petrașcu: „Numai cei mărunți își închipuie că repetarea unui motiv trebuie să însemne sărăcie creatoare. Fără îndoială, ea se poate recunoaște lesne în exhibițiile acelor vânători de efecte uimitoare care uită că un divertisment de motive nu trebuie niciodată confundat cu diversitatea și bogăția emotivă. De aceea preferăm „unilateralitatea” rodnică a meșterului Gheorghe Petrașcu”<sup>13</sup>. În tablourile lui Petrașcu se stă. Mișcarea nu-i este pe plac. Pictorul e static, la fel și aerul care se condensează fără adiere. E „trândav”, la fel și personajele sale. Argintescu-Amza îl descrie ca pe un taciturn posedat al „muncii” picturale<sup>14</sup>, și îl citează pe Goethe:

8. Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 89.

9. *Pallady scriind. Jurnal, scrisori, însemnări*, ediție îngrijită de Dana Crișan, București, Compania, 2009, p. 144.

10. *Ibidem*, p. 44 și 46.

11. *Pallady - mărturii*, p. 43.

12. Andrei Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, București, Meridiane, 1974, p. 235

13. Oscar Walter Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, București, Meridiane, 1967, p. 76.

14. Nicolae Argintescu-Amza, *Expresivitate, valoare și mesaj plastic*, București, Meridiane, 1973, p. 34.

„Schaffe Künstler, rede nicht”. În aceeași ordine de idei, Zambaccian îl descrie ca fiind „un mare taciturn”, la fel Ionel Jianu. În majoritatea tablourilor lui Petrașcu nu se întâmplă nimic, nici instantanee nu sunt deoarece nu este surprins momentul unei acțiuni, ci prelungirea unei stări de lenevie, de ațipeală, a siestei, cum spune Andrei Pleșu<sup>15</sup>. Personajele sunt necomunicative – stau cu spatele la spectator, sunt obosite. Câinele sau pisica dorm. Nu se poate reconstitui nici o narațiune, nici o întâmplare care să fi generat subiectul tabloului, dacă se poate vorbi despre subiect. „În 1931 vara, pictează la Târgoviște un excepțional tablou *Atelierul pictorului*. În tihnita încăpere două ființe scăldate în irizații de alb și galben brodează lângă fereastră, în restul încăperii învăluite lucrurile par încremenite, câinele doarme pe un covor roz; afară prin fereastra largă, o zi splendidă de vară, cu cer albastru imaculat”<sup>16</sup>. În această descriere, Zambaccian, enumeră punctele tari ale percepției: tihna, încremenirea, somnul, pe care le vom descoperi în numeroase lucrări. Un fel de senzualitate emană din lucrările cu interioare unde timpul are valoarea eternității.

Urmează alte „atelier”. Modelul lui Petrașcu nu este Theodor Aman cu atelierul lui de la București și Paris, modelul lui este Velasquez. Zambaccian relatează convorbirile pe care le-a avut cu Petrașcu de-a lungul anilor, din care am reținut un fapt important – pictorul pe care îl admira cu precădere era Velasquez. „Beția supremă a retinei o are în fața lui Velasquez la Viena”, iar după călătoria din 1929, spune că „Petrașcu s-a întors din Spania ca de la un hagialăc pictural”<sup>17</sup>.

Nici un tablou nu problematizează subiectul și nu se compară stilistic cu *Las Meninas*, și totuși...să vedem ce se întâmplă în același spațiu, al atelierului lui Petrașcu în perioada 1931 - 1940 în câteva lucrări care alăturate formează o continuitate. Dintre acestea doar în unul singur apare și pictorul la lucru, celelalte fiind doar interioare, sau interior cu model.

Voi încerca să reconstitui atelierul de la Târgoviște al lui Petrașcu pe baza mai multor lucrări în care a pictat colțuri de atelier și voi forța analiza cu o adaptare după modelul făcut de Michel Foucault tabloului *Las Meninas*<sup>18</sup> de Velasquez, la atelierul lui Petrașcu.

Michel Foucault deschide capitolul *Les Suivantes* din *Les mots et les choses* cu descrierea atitudinii și gesticii unui pictor, fără a preciza că este vorba despre un personaj de tablou și continuă cu alte personaje, situații, din spațiul vizibil al tabloului completat de alte personaje aflate în zona nevăzută, incluzându-l aici și pe spectator. Pe tot parcursul analizei nu este pomenit nici titlul și nici autorul tabloului. Motivul subînțeles al scoaterii tabloului din context apare la finalul capitolului ca o intenție de a demonstra că subiectul afișat este eludat pentru a-l releva pe cel real care este de fapt „reprezentarea reprezentării”. La aceasta concură scenografia tabloului, poziționarea personajelor și implicarea spectatorului.

Voi începe cu cea mai „problematică”, lucrare pictată de George Petrașcu din seria atelierelor de la Târgoviște, cea care are titlul *Interior 1935* (il. 1). Pictorul stă cu spatele la privitor cu mâna dreaptă în care ține pensula întinsă spre tabloul de pe șevalet orientat spre spectator. El are pe cap o basma roșie, sta pe un scaun cu spătar și privește spre tabloul de pe șevalet și nu spre modelul aflat în dreapta, soția

15. Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 235.

16. K. H. Zambaccian, *Pagini de artă*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 89.

17. *Ibidem*.

18. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des science humaines*, Paris, Gallimard, 1966.



lui, coana Lucreția stând pe un scaun.

Poate fi numit un autoportret deși iese din tiparul genului. Petrașcu se pictează din memorie. Nu are o oglindă în față, nu se studiază, nu-și redă trăsăturile fizionomice. Stă cu spatele și nu poate fi identificat, astfel încât se poate considera că a pictat un pictor anonim care lucrează. Știm însă că este Petrașcu din atmosfera intimității de atelier la care și-a făcut spectatorul părtaş în mai multe lucrări și din autoportrete. În acest fel, el atrage atenția asupra îndeletnicirii – pictarea tabloului. Gestul – mâna cu pensula – oprit la jumătatea traiectoriei este clipa suspendată în așteptare care naște o dilemă: tabloul la care lucrează este sau nu terminat.

Pictorul este absorbit de munca pe care o redă în mod explicit. Prezența modelului de alături este o dovadă că el copiază realitatea, nu pictează din imaginație. Tabloul de pe șevalet este vizibil – este o lucrare de dimensiuni mici, portretul – bust al soției iar cele două pete de culoare, galben și albastru, se regăsesc în rochia și basmaua modelului. Petrașcu este „pictorul în realitatea sa reprezentată, obiectivă, de pictor la lucru”<sup>19</sup> și dezvăluie spectatorului lucrarea pe care tocmai o făurește. „Sistemul de eschivă”<sup>20</sup> este redat prin faptul că de data aceasta pictorul este cel care întoarce spatele, el este cel care nu se arată pe sine deoarece nu asupra lui vrea să atragă atenția, ci asupra activității pe care o întreprinde – asupra actului de a picta. El este prezent ca pictor lipsit de identitate, figura lui ca portret nu are relevanță. Liniștea

Il. 1 Gheorghe Petrașcu, *Interior*, ulei pe pânză, 1935, Muzeul Național de Artă al României, București

19. *Ibidem*, p. 24.

20. *Idem*.

crează un vid care îi permite spectatorului care este un intrus să pătrundă în tablou și să fie martorul unei sesiuni de lucru. Spectatorul nu este atras în tablou de privirea pictorului sau a altui personaj, ci de liniștea creată de faptul că personajele sunt prinse în activitatea lor și îi lasă spectatorului câmp liber de analiză.

Ceea ce îl atrage pe spectator este punctul de interes, adică, tabloul din tablou, cel de pe șevalet, flancat de cele două personaje văzute din semiprofil spate, pictorul și modelul drept spectator în mod abrupt față în față cu „reprezentarea reprezentării clasice”<sup>21</sup>. Singura figură îndreptată spre spectator este cea din tabloul de pe șevalet. Aceasta îl privește și stabilește un dialog posibil cu spectatorul, martor la ceea ce se întâmplă, al acțiunii. Personajele reale din tablou îl ignoră. El este invitat să participe la elaborarea portretului făcut special pentru el și totodată i se dezvăluie ceva din „misterul” creației. Tabloul din tablou dobândește semnificația lucrului finit asupra căruia este focalizată privirea. Petrașcu nu ascunde, din contră, atrage atenția asupra tabloului la care lucrează, pe care spectatorul îl poate vedea în atelier, înainte de a fi neutralizat prin expunerea în cadrul unei expoziții. El va și dinainte cum, unde a fost făcut și pe cine reprezintă.

Modelul este la vedere. Coana Lucreția are privirea îndreptată spre pictor. Ea stă în poză, doar stă, lipsită de expresie. Atitudinea neutră face imposibilă caracterizarea personalității ei, acest statism fiind transferat în portret. Ionel Jianu scria că Petrașcu „privește atent, obiectiv, rece, modelul pe care îl are în fața sa și îl transpune pe pânză cu o fidelitate nealterată de nici un sentiment”<sup>22</sup>. Spre deosebire de modelele lui Pallady, surprinse în momentul unei preocupări oarecare ce le atestă vitalitatea, modelul lui Petrașcu, mereu același, coana Lucreția, este de o imobilitate plictisită, golită de gânduri. Diferența rezidă din faptul că modelele lui Pallady nu pozează, pe când coana Lucreția stă întotdeauna într-o poză impusă – tablourile lui Pallady sunt instantanee ale cotidianului, ale lui Petrașcu sunt tablouri elaborate cu *mise-en-scène* și cu subiect clar – atelierul și modelul.

Spectatorul vede modelul din semiprofil spate, anonim ca și pictorul. Nici modelul, ca identitate nu are nici o importanță, așa cum nu a avut-o nici cea a pictorului. În spatele coanei Lucreția, a modelului, este un alt șevalet cu un tablou de dimensiuni mai mari cu flori în dominantă de roșu, iar în fața acestuia o masă cu obiecte aranjate pentru o natură moartă din care se distinge tingirea. Atunci când nu pictează portretul unui membru al familiei sale, Petrașcu pictează flori și naturi moarte. Toate elementele din tablou dezvăluie atmosfera de atelier și sursele de inspirație.

Și în tabloului Petrașcu este o ușă, dar închisă, ca privilegiu al intimității pictorului la lucru. Privirea spectatorului ricoșează și este abătută înapoi spre scena făuririi tabloului. Spațiul este închis. Liniște, se lucrează! Ușa se deschide, însă, într-o altă lucrare spre o scară luminată, semn al prezenței deduse a locuitorilor casei. Este un alt tablou, dar cu același colț de atelier, cu același decupaj vizual, cu soba verde și cei doi pereți cu tablouri dispuse, însă, într-o altă ordine. Personajele, pictorul și modelul, au dispărut, la fel șevaletul din mijlocul încăperii cu tabloul la care se lucra. Atelierul este gol. În partea dreaptă, ușor retras, este un șevalet orientat spre spectator cu un tablou care reprezintă familia pictorului, lucrare cunoscută care apare adeseori sub forma tabloului din tablou. Privirea spectatorului scapă spre ușa deschisă și apoi este atrasă de tabloul de pe șevalet de unde personajele casei,

21. *Ibidem*, p. 31.

22. Ionel Jianu, *Gheorghe Petrașcu*, București, Fundația Regală „Regele Mihai I”, 1945, p. 79.



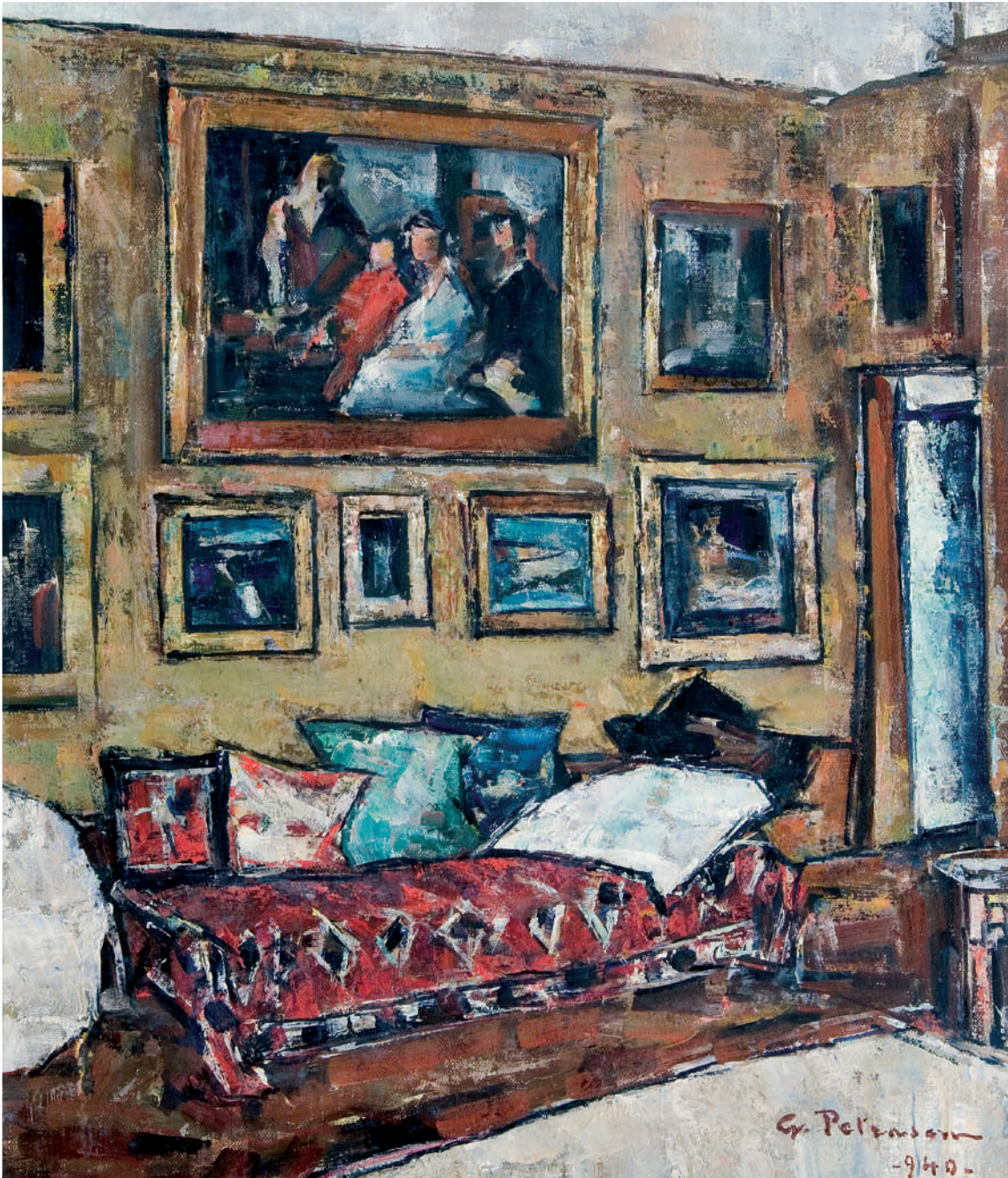
deși doar schițate, îl privesc la rândul lor, captive în pictură.

Schimbarea tablourilor de pe pereți indică o altă datare. Unele au fost expuse în cadrul expozițiilor anuale, unele au fost deja vândute. Între cele două tablouri timpul s-a scurs, dar pictorul continuă să lucreze. Pe covor doarme un câine. Tabloul indică tihnă, încremenire, somn. Sesiunea de lucru s-a încheiat. Este o altă zi, un alt timp. Ușa a fost deschisă, câinele s-a strecurat în casă. (il. 2).

Câinele dormind este ca și în *Las Meninas*, în interpretarea lui Leo Steinberg, „figura apatiei”<sup>23</sup>. El doarme, întins pe jos, între cele două lumi făcând legătura dintre ele – lumea tabloului din tablou, iluzorie (în atelier sunt personaje, dar ele nu sunt adevărate, ele sunt pictate), și cea care se vede prin ușa deschisă: perspectiva unei scări, dincolo de care se desfășoară activitățile casei, acolo sunt lumina și gălăgia, acolo sunt membrii familiei, viața. În atelier se află tăcerea din afara realității, continuul atemporal al spațiului magic al creației.

După ușă este atârnată o pușcă. În încercarea de a reconstitui atelierul, aceasta devine indiciul folosit pentru a recunoaște un alt colț al atelierului de la Târgoviște, dintr-o altă lucrare: o canapea cu perne, un covor pe peretele de deasupra, tablouri de mici dimensiuni, nerecognoscibile, pe pereți, același covor. O variantă descrie același decupaj unde covorul de pe perete este înlocuit cu un tablou – cel care reprezintă familia pictorului și pe care îl știm de pe șevaletul din *Interior*. Tabloul a

23. Apud Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Idées et recherches, Paris, Flammarion, 1987, p. 390.



Il. 3 Gheorghe Petrașcu, *Interior*,  
ulei pe pânză, 1940, Muzeul Național de Artă  
al României, București

desfășoară scena unui alt tablou din seria noastră, unde o femeie în alb citește un ziar (il. 4). În atelier sunt scaune, lavițe, un șevalet gol. Pe covor doarme același câine. Spectatorul rămâne în afara scenei, liber să-și plimbe privirea nestingherit pe toată suprafața pânzei. Între timp, coana Lucreția a lăsat ziarul deoparte, căci o găsim într-o altă lucrare pozînd nud în aceeași poziție, cu aceeași basma albastră și pe același scaun tot albastru, ca în primul atelier analizat (il. 5). Petrașcu s-a mutat mai încolo, spre geam, și a plasat același model pe un postament. Pe covor – o pisică albă. O altă porțiune din atelier este prezentată spectatorului care nu face altceva decât să-și mute și el puțin privirea.

fost mutat. Este un alt timp (il. 3).

În partea dreaptă a șevaletului din primul atelier, lângă fereastra mare, carelată, se



Il. 4. Gheorghe Petrașcu, *Interior*,  
ulei pe pânză, 1937, Muzeul Național de  
Artă al României, București

Lângă fereastra carelată redată parțial putem alătura o altă lucrare cu ajutorul căreia am mai obținut o imagine a unei părți din atelier: în atelier sunt scaune Thonet ca cel pe care stătea Petrașcu în timp ce o picta pe coana Lucreția în primul atelier. În alte lucrări pictează fotoliile din atelier, una are chiar titlul *Fotoliul roșu* (il. 6). Câinele doarme pe covor. Privirea spectatorului scapă spre fereastra atelierului, unde peisajul este pictat în aceeași manieră cu cel precedent. Reconstituirea atelierului s-a terminat. Cubul s-a închis. Atelierul de la Târgoviște a fost reconstituit bucată cu bucată, același spațiu în timp diferit. Niciodată, în nici o expoziție aceste tablouri nu au stat alături. Petrașcu le-a expus pe măsură ce le-a pictat, în decursul a câtorva ani, revenind asupra subiectului. Impresia pe care o produc este cea a unei imagini continue. Petrașcu și-a mutat șevaletul rotindu-se până a cuprins întreaga încăpere. Dispersarea atenției de la timpul inclus este atuu-ul performanței de a reinstaura actul de creație în același loc.

Și în definitiv, ce a pictat Petrașcu? Un interior cu obiectele și tablourile de pe pereți, canapelele, scaunele, fotoliile, modelul în poză, șevaletul cu câte o lucrare. Întâmplător, acesta este un atelier. El a pictat spațiul sau absența, răgazul, munca pictorului, trecerea timpului care marchează schimbările din același atelier. Petrașcu, aparent „conștiincios, fără nici o fantezie”<sup>24</sup>, apatic, imobil, stând pe scaun în același loc, căci distanța perspectivală rămâne egală, oferă spectatorului mai

24. Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 65.



Il. 5 - Gheorghe Petrașcu,  
 Interior cu două fotolii (Fotoliul roșu),  
 ulei pe pânză, nedatat, Muzeul Național  
 de Artă al României, București

multe direcții de interpretare dacă acesta are răbdarea să-i descopere subtilitățile ascunse în monotonia subiectului. Opera lui statică devine cursivă atunci când sunt alăturate mai multe interioare de atelier.

Petrașcu nu se plictisea pictând mereu același lucru, același interior, același portret? Nu găsesc decât un singur răspuns: nu subiectul îl preocupa. Petrașcu avea ochi pentru culoare, pentru substanță. Pictura lui se privește centimetru cu centimetru pentru a vedea trăsătura de pensulă, netezimea cuțitului de paletă, laborioasa așezare a culorii în conturul care o cuprinde ca un cabochon, reflexele luminii captate și transmise în licăriri care modulează forma. Dacă ar fi avut curaj ar fi fost cel mai bun pictor abstract pentru că prețuiește materia picturală. În harnica lui „trândăvie” a redat „pura reprezentare” (Foucault) cu mijloacele moderne ale fragmentului.

În tablourile mici, după cum afirma Ionel Jianu, este mai multă substanță decât în cele mari deoarece subiectul este concentrat. Atelierul mare pe care și-l dorea Tonitza este o irosire, căci în modernitate timpul privirii devine timpul gândirii.

Și totuși, ce a preluat Petrașcu de la Velasquez? Ce a văzut pictorul la celălalt pictor care l-a impresionat atât de mult? Nu cred să fi văzut „epistema clasică”, „teoria reprezentării suspendate” construite de Michel Foucault, a „reprezentării reprezentării” a lui John Searle<sup>25</sup>, o „operă muzicală” ca Leo Steinberg, „perspectiva secțiunii, intersegaione”<sup>26</sup>, ca Hubert Damisch, nici scenariul propus de Victor

25. John Searle, *Las Meninas and the paradoxes of pictorial representation*, *Critical inquiry*, vol. VI, nr. 3, 1980.

26. Hubert Damisch, *op cit.*, p. 391



Il. 6 Gheorghe Petrașcu, *Interior de atelier cu femeie în alb*, ulei pe pânză, nedatat, .....  
Muzeul Național de Artă al României, București.

Stoichiță. Nici nu l-a reprodus în manieră proprie ca Picasso. Stând în fața tabloului *Las meninas*, pictorul Petrașcu s-a privit ochi în ochi cu pictorul Velasquez care, ca pe oricare spectator, „l-a sesizat, l-a constrâns să intre în tablou”<sup>27</sup>.

Ce a făcut Petrașcu în tabloul lui Velasquez? Poate că a fost pentru o clipă Pictorul înconjurat de oamenii „de la curte” de la rege la bufon, trăind tumultuos viața pe care și-ar fi dorit-o pentru el, ar fi putut fi celălalt, maestrul respectat de rege și regină, frumos și bogat. Dialogul acestei priviri rămâne o enigmă a cărei rezolvare stă în substanța picturii, dincolo de imagine. După acest „hagialâc al privirii”, Petrașcu s-a întors în atelierul lui, în lumea lui, continuând să trăiască și să picteze ca el, în spiritul aceluiași plictis, trândăvind diurn în atelierului său, așa cum îl descrie Mihail Sebastian: „Îmi deschide singur. Un bătrân ramolit, abia ținându-se pe picioare. Mă duce în atelier și pe urmă se așează într-un colț, fără un cuvânt, zgribulit parcă de frig, lângă un cămin imaginar. Mă lasă să mă uit, să-mi iau note, nu mă întreabă, nu mă îndrumă. Mă prezintă nevastei, care intră și iese fără o vorbă”<sup>28</sup>.

Cele două categorii de trândăvie sunt exemplificate de aristocratul Pallady și de taciturnul Petrașcu, amândoi retractili, izolați în umbra atelierului, harnici în imobilitatea leneviei, trăindu-și fiecare viața de artist, unul cu ghetre, celălalt în papuci, unul monden, celălalt casnic, pictând unul spiritul, celălalt materia.

---

27. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 21.

28. Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944*, București, Humanitas, 1996, p. 399.

# Modern Art in Bulgaria and Italian Futurism: Intersection Points and Divergences. Futurism behind Futurism<sup>1</sup>

IRINA GENOVA

The present article came as a result of a study on the contacts, connections, exchange of views, ideas, images and texts in the milieus of modernism and avant-garde, with a special interest in Italian Futurism. It is an attempt to show the diverse manifestations of Futurism in artworks, photographs and documentary materials over decades and places, presenting Bulgarian modernists' response to Futurism in Italy. The figure of Nicolay Diulgheroff (1901-1982), an artist from Bulgaria, who settled down in Turin in 1926, his work as an artist in the futurist milieus and his contacts with colleagues from his home country are the focal point of interest of this article.

In the 1920s and the beginning of the 1930s, at two discrete moments, the milieus of modernism in Bulgaria showed an interest in Italian Futurism. Those two moments of intersection and divergences were of interest in the project *Italian Futurism and Modern Art in Bulgaria. Nicolay Diulgheroff's Example*, which resulted in an exhibition and a catalogue.<sup>2</sup> I will try to summarize them in the present article.

The first well known episode in the Bulgarian cultural context was connected with the letter written by a group of young people from the town of Yambol, headed by Kiril Krastev, to the futurist leader Filippo Tomasso Marinetti, and with the publications, in *Crescendo* magazine in 1922, of *A Bulgarian Airplane, A Manifesto thrown from a Bulgarian airplane on 30 April 1912, at 5 o'clock in the evening*, a part of Marinetti's poem *Zang Tumb Tumb*, and *Geometric and Mechanical Splendor* from his book *Les mots en liberté futuristes* [Futurist Words in Freedom]<sup>3</sup> (il. 1). That was

---

1. I have chosen this topic in honour of the art historian Ioana Vlasiu as, I, personally, have been inspired by her long-standing contribution to expanding our knowledge of Romanian artists' contacts in international milieus. Thanks to her research, texts, exhibitions, catalogues and books, Romanian art has been presented multi-laterally in both Pan-Balkan and European context. Among her many publications I will mention just a few of them: "The Modernities of the Interwar Romanian Painting", in *As cores da vanguarda. Arte na Romania. 1910-1950*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporanea. Museu Ciado, 2009, p. 39-66; "Notes on Romanian Avant-garde between the two World Wars", *Art Studies Quarterly*, Sofia, no. 1, 1996, p. 25-29; "Strategies of Integration in the Artistic Milieus: the All-Women Exhibitions, Bucharest, 1916-1927", *Art Studies Quarterly*, Sofia, no. 4, 2002, p. 9-14; "Култът към изкуството / художниците: Как опитът от Мюнхен беше пренесен в Румъния, 1900-1915" [The Cult for Art / Artists: How the Munich Experience Was Transferred to Romania, 1900-1915], in *Модерно и съвременно. За изкуството и неговите истории* [Modern and Contemporary. On Art and its Histories], Irina Genova (ed.), New Bulgarian University, Sofia, 2010, p. 51-64.

2. Project by Irina Ivanova Genova, design by Nadezhda Oleg Lyahova. The project has been financed by the "Culture" National Fund under the Cultural Programme of the Bulgarian presidency of the Council of the European Union in 2018. With the participation of Sofia Arsenal – Museum for Contemporary Art, curator – Nadezhda Dzhakova, New Bulgarian University, Florence Academy of Arts, Society for Friendship between Tuscany and Bulgaria as well as all of the institutions which have provided the reproduced materials.

3. *Crescendo*, no. 3-4, 1922, p. 8-10. On that period cf. Georgi Gospodinov. *Crescendo – The Countryside as Avant-garde*, Sofia, 2012: [https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/georgi\\_g](https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/georgi_g)



Il. 1. *Crescendo*, no. 3-4, 1922

the moment when Marinetti's *Les mots en liberté futuristes*<sup>4</sup>, with the author's autograph, became part of Geo Milev's library (il. 2).

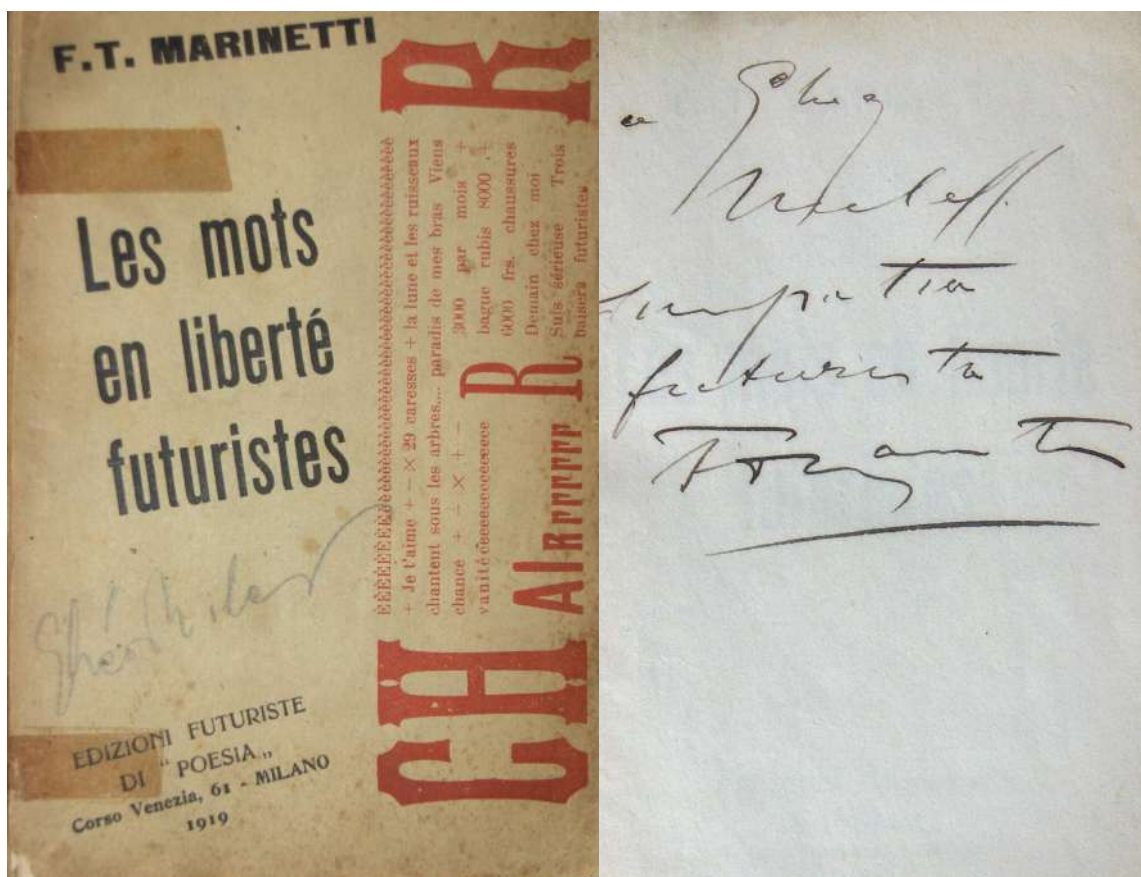
In that first period, the soon-to-be Turin futurist Nicolay Diulgheroff was already abroad. It is known that between 1920 and 1924 he studied consecutively: in Vienna, in Kunstgewerbeschule (the Applied Arts School) – since 1920; in Dresden, Neue Schule für Kunst: der Weg (the New Art School: The Way) – since 1922 and in Weimar, at Bauhaus (where he was most probably in contact with Johannes Itten) – in 1923.<sup>5</sup>

In 1924, from 15 to 25 of April, Diulgheroff presented a solo exhibition in Trapkov's Gallery on 16 Aksakov St. in Sofia with works within the paradigm of Constructivism. The critics' response was not enthusiastic – it was only Geo Milev<sup>6</sup> and Nikolay Raynov that published short reviews of the exhibition.

Raynov defined its character in the following way: "(...) with this exhibition he manifests himself as the first Bulgarian expressionist, or, more precisely – a cubist. His paintings are compositions of colors and free forms – an inconceivable art for our audience that is used to the traditional taste in art."<sup>7</sup>

At that moment, the interest in Italian Futurism in Bulgaria was intertwined with the interest in Constructivism, Cubism and even Expressionism. It was not just a Bulgarian phenomenon.<sup>8</sup> An example in this respect are Mircho Kachulev's works:

- 4. Filippo Tommaso Marinetti, *Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni futuriste di „Poesia“, 1919.
- 5. Cf. Fillia, *Diulgheroff – pittore futurista. Studio critico*, Torino, Edizioni d'arte „La Città futurista“, 1929.
- 6. Geo Milev, *More [Sea]*, no. 2, 1922.
- 7. Nic [Nicolay Raynov], *Plamak [Flame]*, no. 4, 25 Apr., 1924, p. 144.
- 8. See more on the topic in the exhibition catalogue *Italian Futurism and Modern Art in Bulgaria. Nicolay Diulgheroff's Example*, Sofia, New Bulgarian University, 2018.



on the pages of *Crescendo* magazine (1922) and *Vezni* [Scales] almanac (1923) he showed drawings similar in their visual rhetoric (he re-published too).

Il. 2 - Marinetti's book from Geo Milev's library with the author's autograph: "a Geo Milev (con) simpatia futurista"

Was the young man a futurist in *Crescendo*, and an expressionist in *Vezni* (one of his works is the so-called *Expressionist calendar*)? Can we, from today's perspective, draw a categorical line between tendencies, which were most often hybrid in character in our country and elsewhere? Mircho Kachulev's *Composition* from 1923 – an impressive work accomplished with a mixed technique on two wooden board joined in a single object – echoes both Futurism and Expressionism, and shows distinct Secession-Symbolic elements.

A little bit later, starting with 1926, Diulgheroff became a member of the second wave of the futurist group in Turin. At the end of the 1920's his name appeared in two more Bulgarian articles. One of them was published in *Slovo* [Word] newspaper: it was a fragment of Diulgheroff's article in Sirak Skitnik's translation, which had been previously issued by the French magazine *La Revue Moderne*, on the occasion of his participation in the futurist exhibition in Paris in 1928.<sup>9</sup>

The other mention was again in an article by Sirak Skitnik – "New Bulgarian Painting", in the special edition of the German magazine *Der Sturm* from 1929, dedicated to contemporary Bulgarian art.<sup>10</sup> In his article, he drew attention to

9. Sirak Skitnik, "Our Art Abroad", in the rubrics *Art and Audience*, in *Slovo* [Word], VIII, 12 Apr., no. 2051, 1929, p. 1. Republished in *La Revue Moderne*, no. 19, 1929.

10. Sirak Skitnik, "Die neue bulgarische Malerei", *Der Sturm*, "Sonderheft: Junge bulgarische Kunst", Oct.-Nov., 1929, p. 22-27.

Georges Papazoff and Nicolay Diulgheroff's work, both working outside Bulgaria. Thus, Sirak Skitnik stated, in front of *Der Sturm's* audience, that he considered the two Bulgarian artists' works to be part of Bulgarian painting.<sup>11</sup> He wrote that Diulgheroff exhibited with Italian futurists and outlined some of the main characteristics of his works: "With his paintings Diulgheroff strives to conceive the cosmic regularities. The circle and the square, in thousands of forms, have to show that their geometric essence, amplified through the pure, unmixed colour, is the basis of eternal harmony."<sup>12</sup> It is likely that Sirak Skitnik remembered Diulgheroff's exhibition in Sofia.

In Bulgarian art writings from the interwar period, one can find a few lines about Futurism in *A Brief Dictionary of Art* by Nikolay Raynov, 1928 (p. 262). Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Gino Severini, and Carlo Carrà are given as its representatives. The second wave of Futurism and Diulgheroff's name are not mentioned. If we can excuse those omissions in *A Brief Dictionary of Art*, such an omission in the section *Italy: Futurism* (p. 156-164) from the volume on modern art of a multi-volume art history by the same author<sup>13</sup>, is obviously a matter of choice. The art historian knew Diulgheroff's work and, as mentioned above, he had published an article on his exhibition in Sofia in 1924.

Together with the brief references by Bulgarian art critics, Futurism also appeared in translations in Bulgarian magazines in the 1920s. Futurism, among other tendencies, was presented by Herwarth Walden in *Vezni* (no. 10, 1920), and the sculptor Oswald Herzog wrote about Luigi Russolo and Italian Futurism, in the same magazine, (no. 11, 1920). The second moment of a stir in Bulgaria on the topic of Futurism was triggered by Marinetti's lecture in Sofia in 1932. The visit, discussed in Marinetti's letter to the young artists from Yambol in 1922, actually took place ten years later.<sup>14</sup> The lecture was organised by the Bulgarian PEN club (an acronym of "Poet", "Essayist", "Novelist"). Sirak Skitnik was among the organisers. In the announcements of the event, Diulgheroff's name was not mentioned. Is it possible that Marinetti's contact and invitation to Sofia happened without his help? We have no information to support either option.

I couldn't find any reviews by Bulgarian art critics of Marinetti's lecture in Sofia and the views he shared there. Much later, in his book *Paris. The Work and Life of Great Artists*, (Sofia, 1938), Georges Papazoff dedicated a few pages to Marinetti and Futurism.<sup>15</sup> Papazoff, as is the case with Raynov, lacks references to Bulgarian contacts and crossing points with Italian Futurism.

From Diulgheroff's letter to Nenoff, dated 9 May 1934, we learn indirectly about Sirak Skitnik's doubt, two years after meeting Marinetti in Sofia, about the topicality of Italian Futurism.

---

11. "And so, we have mentioned almost everyone who leads to the future of Bulgarian painting.": *Ibidem*, p. 26.

12. *Ibidem*.

13. Nikolay Raynov, *Modern Art. In front of the Great Secret. History of Fine Arts*, vol. 12., Sofia, Stoyan Atanasov, 1935, p. 156-164.

14. Marinetti wrote: "I hope to arrive in Bulgaria in autumn. Looking forward to meeting you in person, I shake hands with greatest pleasure." A letter from Marinetti in Milan to Kiril Krastev in Yambol, originally in French. Sofia, Central State Archive, fund 845.

15. Georges Papazoff, *Paris. The Work and Life of Great Artists*, Sofia, Zaveti, 1938, p. 59-63.

“(...) in today’s mail, I am sending to both you and Sirak all the issues of “Città nuova“. Try to gently open his eyes so that he, at least, can understand that not only is Futurism not outdated but it is the only life stream that inspires and promotes healthy creation, of course, unless he has lost his divine perception abilities.“

Sirak Skitnik, who, by the time of Marinetti’s visit in Sofia had created drawings and paintings with futurist visual idioms, seemed obviously convinced that Futurism belonged to the past only a few years later. However, we cannot say what his attitude to Diulgheroff’s work was, although he was well-informed about his manifestations from the 1930s too. In his article from 1938 for *The Studio* magazine (London and New York), entitled “Bulgarian Art of Today”, Sirak Skitnik did no longer mention Diulgheroff’s name.<sup>16</sup> In Bulgaria, in the 1930s, Diulgheroff was not presented either as a Bulgarian or as an Italian artist.

In his ironic comment in *Novis* magazine, the theater director Boyan Danovski mentioned the futurist restaurant *Santo palato* in Turin.<sup>17</sup> Most probably he knew about Diulgheroff’s participation as a designer of the extravagant aluminum interior. However, the name of our compatriot was not mentioned even in that fit of denial.

The Bulgarian responses to the second wave of Futurism in Italy reflect the overall difficulty in discussing it due to its political fate and its contacts with fascism from the middle of the 1920s onwards. However, the omission of Diulgheroff’s name in the critical reviews in Bulgaria cannot be fully explained by this situation.

There is a prejudice that the Bulgarian artists who were successful abroad were not interested in the artistic scene and their colleagues in their motherland. Let us change the perspective by asking to what extent and in what respect the Bulgarian artistic circles were interested in their compatriots notable elsewhere.

In the first half of the 1930s, Diulgheroff welcomed his Bulgarian colleague and friend from high school Ivan Nenoff<sup>18</sup>, as a guest, several times and took him as his assistant in the architectural bureau where he worked. Diulgheroff wrote to Nenoff on 9 May 1934: “(...) I have a lot of architectural work to do, and now, as you know, my assistant is gone, and I will have to stretch myself. (...)”, and on June 26, 1934: “Well, why don’t you go to the biennial exhibition? Don’t forget that I am always at your service and, with the greatest pleasure, I will put you up at home as always (...).” Nenoff showed his works together with Diulgheroff in the Turin futurists’ group: in June 1933 at the Exhibition in honour of Umberto Boccioni, in Milan, at *Pesaro* Gallery; in May – June 1937 at the 95th exhibition of *Società Promotrice Belle Arti* (Society for the Promotion of Fine Arts) in the Società Promotrice Palace in Turin; in February – March, 1938 at the *Futurist exhibition of air-painting, air-sculpture and holy art and posthumous exhibition of Fillia*, in the Salon of *Gazzetta del Popolo*.<sup>19</sup> The Bulgarian artist designed ceramics, along with Diulgheroff, with the

16. Sirak Skitnik, “Bulgarian Art of Today”, *The Studio*, 1938.

17. Boyan Danovski, “Futurists”, *Novis*, no. 2, 1932.

18. Nenoff’s stays in Italy and their impact on his work are discussed by Tatyana Dimitrova, *Ivan Nenov, Bulgarski hudozhnik [Bulgarian artist]*, Sofia, 1998, p. 63-97. The author places more emphasis on the impact of tendencies connected with the so-called New Objectivity or on *Valori Plastici* [plastic values], which the artist himself insisted on in his interviews, than on the circle of Turin futurists with whom Nenoff communicated directly.

19. The editions quoted further are republished in *Nuovi archive del Futurismo – Cataloghi di esposizioni*, Enrico Crispolti (ed.), Roma, De Luca Editori d’Arte, 2010.

Futurists in Albissola Marina and his name was mentioned in the Futurist manifesto *Ceramics and Air-ceramics*, published on September 7, 1939, by Marinetti and Tullio d'Albissola. Some of his works were included in the catalogue of the futurist ceramics by Giuseppe Mazzotti company. Diulgheroff contributed to the publication of a reproduction of a painting by Nenoff in *Stile Futurista*, no. 8-9, 1935.

The months spent with Diulgheroff in Turin, Albissola and elsewhere in Italy, influenced Nenoff's artistic interests and attitudes. Intermittent light and air spaces, heavens and female figures, the horizon and the infinite, alongside with the futurist idea of the simultaneity of the images appeared in his paintings. Some of his works that we know today echo paintings by Gino Severini, Enrico Prampolini, Fillia, Mino Rosso's sculptures, and Diulgheroff's works.

Diulgheroff intended to launch a large solo exhibition in Sofia in 1934, ten years after his first one. In a letter to Tullio d'Albisola, dated June 18, he specified that he had prepared 250 works – of architecture, painting and advertising – and asked him for pictures of the villa in Albissola – his first architectural work.<sup>20</sup> The inclusion of architecture photography, advertising and ceramics, along with paintings, is a choice that expresses Diulgheroff's overall view of art.<sup>21</sup> Obviously, it was important for him to present this view in Sofia. An interesting fact is that it was in 1934 that he applied for and was accepted in the Bulgarian Engineering and Architectural Society.<sup>22</sup>

After 2010, Ivan Nenoff's personal archive in the Central State Archive was enriched with, among other documents, letters from Diulgheroff in Turin to his friend in Sofia.<sup>23</sup> Regarding the planned exhibition, in a letter from April 8, 1934, we can read the following:

“(…) Thank you for not having forgotten about the planned exhibition in Sofia and for your willingness to respond. I firmly intend to do it and, of course, I mostly rely on you – as you know, this has to be a serious and extensive exhibition and in terms of its arrangement and organization it should be the first of its kind, so you need to find out about the terms and the means we could dispose of, namely:

1) Which period do you consider the best and, accordingly, book the hall you wrote to me about in your letter, and what are the terms of the rent?

2) In your opinion, can we count on at least 10 000 paid visitors and can we fix the entrance ticket at 5 leva, or, in general, what do you think about it? Would the Ministry purchase something and could any extra income be expected and to what extent?

3) What would the approximate cost of arranging the salon be because, as you know, I would need at least three sections in which to exhibit about 200 works, large and small, distributed in

---

20. “Ora senti amico mio, sto preparando una mia personale a Sofia, molto importante perché completa 250 opere architettura – pittura – pubblicità– quasi tutte realizzazioni. Vorrei aggiungere una serie di 5/6 fotografie della vostra villa. Vorresti far fare anche qualche fotografia delle tue ceramiche? Ti abbraccio, tuo Nicolay”; published in *Quaderni di Tullio d'Albisola. Lettere di Edoardo Alfieri, Lino Berzoini, Nicolay Diulgheroff, Escodame, Italo Lorio, Tina Mennyey, Bruno Munari, Pippo Oriani ... (1928-1939)*, Danilo Presotto(ed.), Savona, Liguria, 1981, p. 19.

21. Diulgheroff's archive keeps large-size photographs, which he had ordered, of architectural and interior designs. Most of them have an artistic value on their own and confirm the artist's belief in their artistic qualities.

22. The information was published in *Durzhaven vestnik [The State newspaper]*, 1934, p. 82. I would like to thank Dr. Lyubinka Stoilova for giving me this information.

23. Central State Archive, fund 843K, inventory 2; the correspondence between Nenoff and Diulgheroff cited in the present study comes from this unique source.

those three sections: architecture - painting - decoration, together with advertising. Besides, as you know, I intend to arrange the salon in a futurist manner, I would even like to make a clear demonstration too, exhibiting everything that has been written about me in magazines, newspapers and books – something that I think would be enlightening and meaningful for the critics too.

4) In your opinion, would an illustrated catalogue printed here and only filled in with a Bulgarian text on the spot help morally and materially? Do you think I should print a poster in Bulgarian here which is to be displayed (find out about the terms and conditions) or would 2 - 3 handmade posters be enough?

5) Which critics do you think we could rely on for a preliminary preparation through the press and, in general, what do you think about propaganda issues? (...)"

These lines provide us with an idea of the ambitious exhibition project and the detailed research of the terms and conditions of the exhibition, of the audience and the expected critical response. Diulgheroff's serious intention is confirmed by his next letter to Nenoff – from May 9, 1934.

"Dear Ivan,

Thank you very much for the long and detailed letter, I also received the two catalogues – Tsonev's<sup>24</sup> and Papazoff's, whose works are quite large, and he managed to show 88. (...) I would rather reduce the number of my works if necessary, but I would like to have a modern exhibition room. In any case, I leave this job to you and I ask you to proceed as you would do with an exhibition of yours – in this case, choose the most suitable exhibition room in your opinion, considering its popularity as well. (...) I would like to ask you to send me the measurements and the height of the rooms, if possible, ask Ovcharov<sup>25</sup> about his salon – I believe he will co-operate – so as to see if we can do something in the middle, which, apart from dividing the hall into two, can be used as an exhibition area too. (...)

As far as timing is concerned, I think it would be best for me to book the hall from 10 to 30 October. What do you think? Or, from October 20 to November 15, if this would be more appropriate regarding the audience. (...)

There is one thing I forgot to mention in my previous letter, namely the frames. Of course, I will try to transport my works without frames, for facility's sake, so I will need some type of frames (simple but original) – a single type for all of them. Moreover, I will have about 30-40 enlarged photographs of 50 x 60 and around 20 of 35 x 50 in the architecture section, around thirty - also of 35 x 50 (*bozzetti di pubblicità*) – in the decorative section and about twenty in different sizes – for the large-size paintings and posters; the rest of the works could be shown frameless."

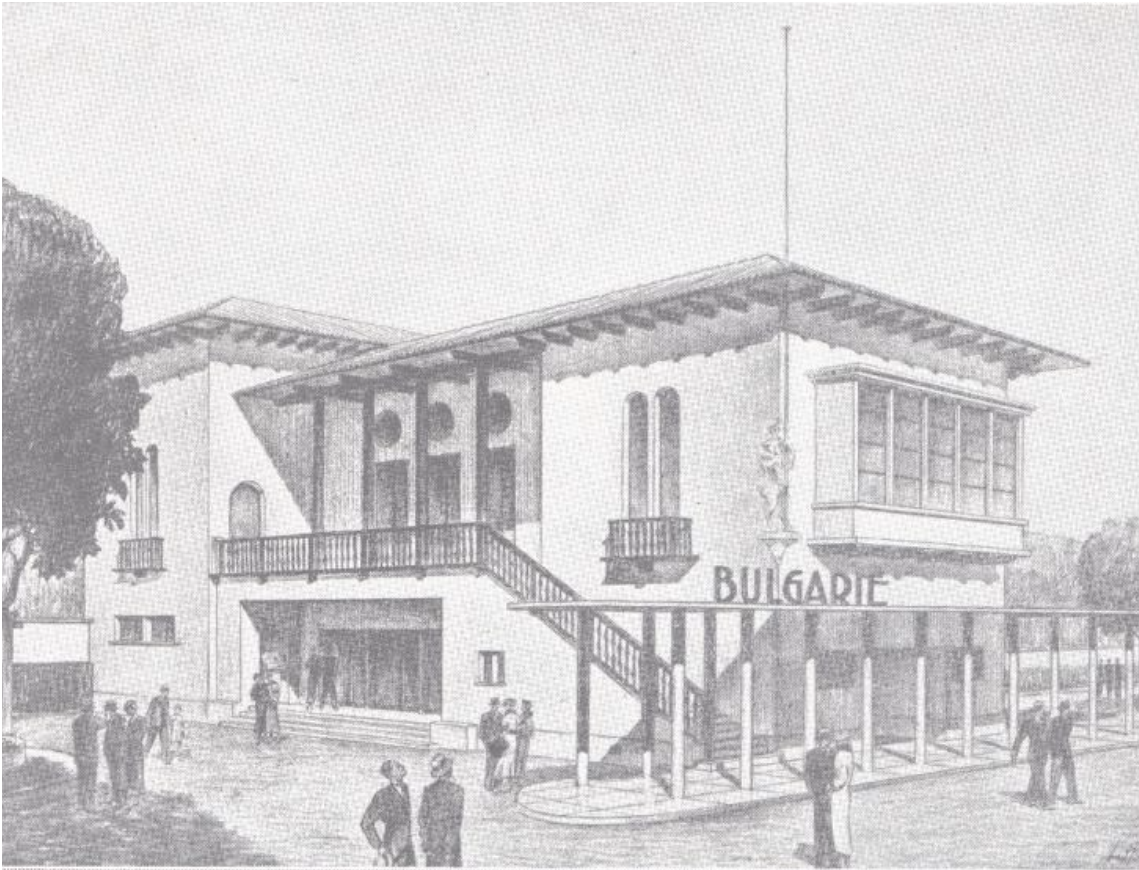
The discussion about the frames provides valuable information about the scale and the range of the exhibition. At the age of 34, the artist prepared a wide-ranging presentation of every area of his work.

There is another letter to Nenoff from June 26, 1934:

---

24. The artist Kiril Tsonev, one of Nicolay Diulgheroff and Ivan Nenoff's classmates from high school in the town of Kyustendil.

25. The architect Georgi Ovcharov, the author of the project for the building on the corner of G. S. Rakovski St. and Slaveykov Square, which housed the KOOP Hotel of the Union of the popular banks and the gallery.



Il. 3 - Bulgarian pavilion at the International Exhibition in Paris in 1937. Postcard

“Dear Ivan,

Thank you very much for the long letter! I did not respond immediately because I was working in Bari – the Cora wine house entrusted me with the project and the construction of their pavilion – a restaurant of the local ‘fiera’ (fair) – a big and very interesting job. The project is now finished and approved as I originally created it, without any changes, which is of great importance as you know. I will send you some pictures. Besides, I’m doing the interior decoration of another restaurant on the Mediterranean coast for the same house – an ultra-modern and spectacular project too.”

The pavilion at the fair and the Cora Restaurant as well as the advertising images for the same company are emblematic of Diulgheroff’s work at that time. This letter, as well as the previous two, convince us that Diulgheroff valued his contacts with Bulgarian colleagues: he kept himself informed about the exhibitions of his friends in Sofia (Kiril Tsonev, Boris Eliseev, Ivan Nenoff, Georges Papazoff) and at the same time he sent news about his artistic work.

Once again Diulgheroff wrote about the planned exhibition in Sofia: “Regarding the exhibition – please, book the KOOP hall, but make sure it is not earlier than November, 10-15 to 25-30 the same month.

What happened exactly, whether and why Diulgheroff gave it up at the last moment, we are not aware of. We cannot find any announcements or critical reviews in the press about that second exhibition planned in Sofia.

As far as Nenoff is concerned, the art critics in Bulgaria in the 1930s did not speak



favorably of his futurist experience with the exception of Sirak Skitnik.<sup>26</sup>

Il.4 - Italian pavilion at the International Exhibition in Paris, 1937. Postcard

The artist himself seemed to avoid such comparisons in the late 1930s, when, on the one hand, Marinetti was compromised as an avant-gardist for collaborating with Mussolini, and on the other hand, Hitler's regime in Germany had launched its march against modernisms – the so-called “degenerate art.” An interesting fact in this respect is that Nenoff exhibited the same painting under the title *Venetian synthesis* in Italy (drawing the attention to the concept of synthesis, which was important for the futurists)<sup>27</sup> and *Venice* in Bulgaria. The lack of Diulgheroff's name in Ivan Nenoff's articles was probably due to his being cautious in a complicated political context. But even in his article about the exhibition of contemporary Italian art in Sofia in 1935, regretting the absence of the futurists, Nenoff did not mention his friend's name.<sup>28</sup>

And finally, another point of intersection and divergence was the International Exhibition in Paris in 1937, the last one before World War II. In the Bulgarian pavilion (il. 3) there were more than 50 artists in the art exhibition<sup>29</sup>, among whom Ivan Nenoff with his painting *Girl (a head)* whereas in the Italian pavilion (il. 4) *Air suggestion* by Nicolay Diulgheroff was exhibited in the separate group of the futurists.

26. Cf. Tatyana Dimitrova, *op. cit.*, p. 68-69.

27. A reproduction of *Venetian synthesis* was published in *Stile Futurista*, no. 8-9, 1935, p. 31.

28. *Obzor [Overview]*, no. 12, 1935, p. 8.

29. The participants list included: Nenko Balkanski, Boris Denev, Boris Eliseev, Tsanko Lavrenov, Vera Lukova, Bencho Obreshkov, Zoya Paprikova, Ivan Penkov, Kiril Petrov, Georgi Popov, Dechko Uzunov, Masha Uzunova, Ivan Funev and others.



# Evreii din avangarda românească<sup>1</sup>

MAGDA CÂRNECI

Iată o chestiune aparent delicată, pe care nu o găseai abordată deschis în studiile dedicate rolului evreilor în cultura română modernă până spre finele anilor 1990. Îmi aduc aminte cum, la colocviul internațional Marcel Iancu pe care l-am organizat în 1996 la București, am primit o provocare interesantă de la profesorul american de istoria artei Steven Mansbach. Acesta m-a întrebat de ce un procent atât de mare dintre artiștii avangardiști români interbelici fuseseră evrei, spre deosebire de alte țări din regiune. Specialist al începutului modernismului vizual în Europa de Est, provenind el însuși dintr-o familie de evrei emigrați din această zonă, Mansbach avea aerul că vrea să descifreze o enigmă și să-și confirme o ipoteză proprie, pentru moment secretă.

În orice caz, întrebarea sa incitantă m-a pus pe gânduri. Am realizat că această chestiune, deși îmi trecuse uneori prin minte, nu-mi păruse până atunci relevantă. Asemenea atâtor „culturali” români formați înainte de 1989, receptasem fenomenul spectaculos al avangardei românești dintre războaie fie cu un soi de entuziasm juvenil și plin de „mândrie patriotică”, în momentele mele formatoare din studenție, fie într-o cheie de lectură strict estetică a programelor și producțiilor reprezentanților ei, în perioada primei mele tinereți, din anii 1980. Pentru mine, nume precum Tristan Tzara, Max Blecher, Marcel Iancu, Artur Segal, M. H. Maxy, Victor Brauner, B. Fundoianu/Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Claude Sernet, Jules Perahim, Jacques Hérold, Isidore Isou sau Eugen Ionescu, ca să-i amintesc numai pe cei mai celebri peste hotare, însemnaseră în primul rând un triumf al creativității moderne locale, ale cărei componente minoritare mi se păuseră fără importanță, fără semnificație. O creativitate autohtonă capabilă – la numai câteva decenii de la intrarea României în modernitate – să ofere scenei culturale europene câteva personalități originale și puternice, și câteva modele estetice capitale pentru ideologia artistică a secolului XX: nonconformismul radical prin dadaism, esențialismul arhaic prin Brâncuși, atitudinea „integralistă”, dedusă și produsă din sinteza diverselor curente novatoare, practică în revistele românești de avangardă din anii 1920-1930, o anumită formă virulentă de suprarealism, sau teatrul absurdului.

Întrebarea lui Steven Mansbach m-a făcut atunci să conștientizez brusc limitele propriei mele atitudini intelectuale și să realizez o stare mai generală a receptivității locale de dinainte și de după 1989, pe fondul dialogului în fine posibil cu alte mentalități naționale și regionale, intrate acum într-o vârstă culturală matură, deschisă spre asimilarea diferențelor de tot felul și spre o integrare internațională accelerată. Înțelegeam dintr-odată că perspectiva mea asupra fenomenului avangardei interbelice fusese cumva decontextualizată și mult prea strict estetică, flatantă la modul general românesc, pur „național” și fără nuanțe, și ruptă de fundalul

1. Text prezentat la colocviul internațional *București – Zürich – Paris – Tel Aviv: Avangardiști români și evrei în spațiul cultural românesc*, 26-27 mai 2011, Universitatea București.

sociologic real. Cu alte cuvinte, o perspectivă destul de anistorică, fără ancorare în realitatea curentă a epocii și în orice caz apolitică, pe care o împărtășeam de altfel, cum aveam să constat, cu mulți alți intelectuali culturali din Europa de Est, de parcă ar fi fost vorba de o uitare indusă, de o moștenire devenită subconștientă – de fapt, o „punere între paranteze” tipică acestei regiuni supuse condiționării totalitare și „uitării” comuniste (dar, în unele privințe, și pre-comuniste).

E adevărat că de-a lungul anilor 1990 și 2000, accesul la surse de informație internaționale și recuperarea unor porțiuni masive ale memoriei istorice, politice și culturale autohtone au produs treptat dar ireversibil o schimbare fundamentală a imaginii generale a culturii române moderne despre ea însăși, ca și o nuanțare extraordinară a diverselor ei moduri posibile de interpretare. Îmi amintesc de fervoarea cu care, încă în anul 1993 – când împreună cu Alexandru Beldiman și Mihai Oroveanu am organizat expoziția *București, anii '20-'40: între avangardă și modernism* – descopeream că există o „tradiție a avangardei” pe solul autohton, capabilă să ofere, prin vigoare și excelență, un exemplu coerent și dezinhbat de creativitate europeană de înaltă ținută, emulativă pentru mediul artistic autohton, prea complexat de 45 de ani de izolare comunistă și încă timorat în fața deschiderii spre lumea internațională, deja marcată de fenomene „amenințătoare” precum multiculturalismul și globalizarea.

Am mai descoperit între timp, ca noi toți de altfel, datorită unor excelente studii istorice și culturologice semnate de Z. Ornea, Ov. S. Crohmălniceanu, Leon Volovici, Alexandra Laignel-Lavastine, Andrei Oișteanu, Tom Sanqvist, Marta Petreu și alții, sau grație unor cutremurătoare jurnale personale precum cel al lui Mihail Sebastian, teribilele umbre care au grevat fața idealizată a modernității românești interbelice, fie ea politică, socio-economică ori culturală: un modernism pe care, mai ales în anii 1990, am fost tentați cu prea multă ușurință să-l „curățăm” de aspectele neplăcute, indezirabile, și să-l luăm drept un model emulator al propriei noastre actualități dificile, confuze. Întrebarea de la începutul acestui text devine, în acest context post-comunist schițat doar sumar, pertinentă și incitantă. Într-adevăr, de ce au fost atât de mulți evrei printre destul de puținii artiști români de avangardă din perioada interbelică și ce relevanță actuală poate avea acest fapt pentru noi ?

E destul de evident că răspunsul la o asemenea întrebare nu poate avansa decât posibile ipoteze de lucru, care au fost de altfel atinse în treacăt de istoricii culturali, sociologii și politologii amintiți mai înainte, ca și de exegeți cunoscuți ai avangardismului literar românesc precum Ion Pop, Marin Mincu, sau, mai recent, Paul Cernat. Astfel, sociologic vorbind, s-ar părea că îngrădirea drepturilor politice și a libertăților economice, impuse populației evreiești din Regatul Român încă din secolul XIX și reactivate la începutul secolului XX, au canalizat un mare număr de evrei din păturile mai puțin avute către profesiunile liberale, între care și cele culturale, unde au devenit adeseori incontornabili. Ca în toate culturile de adopție, evreii au trebuit să se adapteze interdicțiilor și constrângerilor locale și au mizat în primul rând pe „capitalul mobil” – intelectual, financiar, artistic, creativ în sens larg – pe care fiecare individ putea să-l ducă cu sine oriunde. Relativ slaba asimilare a evreilor români în burghezia mică și mijlocie locală a făcut ca excelența unora dintre reprezentanții acestora să devină mai vizibilă în România decât în alte țări din regiune, ca Ungaria de exemplu. Raportul dintre adepții „asimilării” și cei ai „sionismului” în rândurile intelectualilor evrei din România de la începutul secolului XX, pe fondul

fenomenului de aculturație și secularizare suferit de întreaga populație evreiască a vremii, poate de asemenea să joace un rol în înțelegerea fenomenului.

Pe de altă parte, irupția modernității în cadrul structurilor încă tradiționale, post-medievale ale societății autohtone, la cumpăna dintre secolul XIX și XX, a creat tensiuni enorme de mentalitate socio-culturală și de adaptare individual-colectivă, pe care intelectualii în primul rând – evrei sau ne-evrei – au trebuit să le asume, să le integreze și să le traducă în concepte, metode și strategii, în curente culturale și produse artistice pentru uzul majorității. Datorită poziționării lor „în afară și înăuntru”, ca insideri și outsideri totodată ai mediului cultural autohton, culturalii evrei – literați, plasticieni, arhitecți, oameni de teatru, muzicieni, jurnaliști etc. – au putut fi mai sensibili la aceste tensiuni, uneori catastrofale, ale adaptării la modernitate, pe de o parte; iar pe de altă parte, le-au putut exprima adeseori mai liber, mai tranșant decât intelectualii numai români. Dubla apartenență culturală, uneori bi și trilingvismul care i-a caracterizat, i-au putut ajuta pe culturalii evrei să se detașeze, să se rupă, să se „obiectiveze” mai ușor față de inerțiile și blocajele tradiționale locale, și i-au deschis către cosmopolitism cultural și internaționalism european, atât artistic cât și ideologic. Starea de „minorat politic” și de „cetățenie de gradul doi” i-a putut determina să exprime toate aceste tensiuni și transformări sociale din epocă într-un mod incisiv, radical, și să adopte poziții politice de stânga.

Prin definiție, evreii s-au opus, și au fost de altfel împinși să se opună ades, în toate contextele, normelor dominante ale culturilor în care au evoluat și în care au fost cel mai adesea ostracizați. În cazul românesc, decalajul dintre aspirațiile culturale europene și realitatea geo-politică arierată, combinat cu restricții constituționale mai mari decât în alte țări și cu tradiționalismul ofensiv al culturii locale dominante a făcut ca avangarda artistică, preponderent evreiască, să nu capete aspecte naționaliste ca în Ungaria de pildă, ci să se străduiască mai mult decât alte avangarde din regiune să se sincronizeze cu fenomenul european și să-și extindă rețeaua internațională de contacte. Fondul cultural heteroclit din care proveneau avangardiștii evrei – un amestec de elemente de cultură idiș, de spiritualitate hasidică, de obiceiuri populare și ritualuri arhaice românești, dar și de cultură înaltă îmbibată de o francofonie activă și uneori mimetică, la curent cu ultimele noutăți din capitala culturală de atunci a lumii, Parisul – toate aceste aluviuni contradictorii au constituit creuzetul de influențe opuse, explozive, din ale căror caracteristici de absurd, relativism și umor s-a hrănit probabil radicalismul avangardist.

Toate aceste argumente și altele se cunosc. Ca să revin la întrebarea de la început, ele nu explică totuși perfect, fără rest, de ce în rândurile avangardei românești au fost mai mulți evrei decât în alte avangarde central-est-europene. Probabil că fenomenul este legat și de schimbarea demografiei odată cu realizarea României Mari în 1918, când minoritățile naționale din provinciile nou incorporate (Transilvania, Basarabia) au ajuns să reprezinte aproximativ o treime din populația totală a noului stat român. Această proporție de artiști evrei poate să pară mare și în raport cu numărul total de avangardiști români, destul de restrâns în sine, dacă îl comparăm cu alte medii avangardiste europene. Dar poate că fenomenul e legat mai ales de tradiționalismul „încăpățânat” al culturii române moderne incipiente, care, pe o direcție masivă și reprezentativă a ei, a relegat modernismul radical al avangardelor de început de secol XX printre fenomenele „alogene”, „străine” matricii culturale autohtone, așa cum aceasta era concepută de intelectualii naționaliști, fie ei

semănătoriști, poporaniști sau altfel. Această atitudine dominantă a fost cea care a determinat probabil o orientare anti-tradițională mai netă, mai agresivă, mai pro-europeană a tinerilor artiști evrei, dar și o polarizare mai accentuat „alienată” a adeptilor avangardei în raport cu canonul cultural conservator, larg acceptat pe plan local. Modernismul inițial, ca „străin”, ca „alien” față de cultura română de la începutul secolului XX – un modernism resimțit ca „reprezentant al esteticii franceze în Orient”, opus spiritului locului și fără să dea posibilitatea constituirii unui „mod național de expresie” – este de altfel și ipoteza secretă, dar disputabilă, a lui Steven Mansbach, amintită la început, pe care autorul a dezvoltat-o ulterior într-o carte dedicată tocmai modernismului artistic din Europa de Est<sup>2</sup>.

Că lucrurile nu sunt niciodată simple ca într-o fotografie alb-negru, și că explicațiile noastre teoretice retroactive sunt întodeauna limitate și prea generale o demonstrează participarea activă, perfect integrată, a unora dintre avangardiștii evrei de vârf la viața culturală a epocii, responsabilitatea cu care un M. H. Maxy, un Marcel Iancu s-au simțit investiți față de cultura română. Însuși programul integralist pe care M. H. Maxy și alții l-au susținut teoretic și practic, cu accente de activism social și de meliorism cultural, poate fi judecat ca o formă blândă, „soft”, a radicalismului adeseori nihilist al avangardei internaționale, adaptat de liderii avangardiști evrei la specificul mai conservator al mediului românesc. Cine răsfoiește revistele de avangardă din epocă poate da peste informații care astăzi ni s-ar părea surprinzătoare, de pildă despre colaborarea sau stima avangardiștilor evrei pentru personalități culturale etichetate drept de dreapta sau legionare, precum Nichifor Crainic, Octavian Goga, Ion Barbu și alții. Dar poate că această „cotă înaltă” de artiști evrei din avangarda românească interbelică a fost de asemenea o chestiune de entuziasm molipsitor, o stare de spirit colectivă și o modă culturală în interiorul unui grup minoritar din generația tânără a epocii – ingrediente care nu trebuie excluse din cauzalitățile multiple și uneori ascunse ale unor astfel de fenomene culturale de ruptură. În orice caz, nu ne rămâne decât să ne bucurăm că numele sonore amintite la început, dintre ele unele intrate în canonul modernist occidental, au adus prin originea lor o vizibilitate internațională sporită culturii române. Faptul că astăzi, într-un ceas post-postmodern și globalizant al înțelegerii culturale, suntem mai sensibili la contextualizări nuanțate și la particularismele locale ale modernității, devenite deja demult o paradigmă globală, nu poate fi decât binevenit. El ne poate livra un adevăr mai individualizat și mai profund din spatele clișeelelor cu care un secol de modernitate culturală standard ne-a obișnuit, ne-a dresat mental, ne-a uniformizat în gusturi și judecăți, făcându-ne să uităm că esteticul și artisticul sunt întotdeauna marcate cultural, religios, național, economic, social și, desigur, politic. Acest adevăr contextualizat ne poate ajuta să înțelegem mai profund ceea ce din trecut ne determină și azi judecățile culturale – dar ne și deschide puțința de a alege mai lucid între „modernitățile” pe care vom dori de acum înainte să le continuăm.

---

2. Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 1999.

# «Are o gură, fata asta!» Femeile în critica de artă din anii 1930

IRINA CĂRĂBAȘ

## Voci

Spre deosebire de artiste și scriitoarele care s-au bucurat de o bună sau relativă recunoaștere în perioada dintre cele două războaie mondiale, femeile care au scris critică de artă au rămas fără voce și ecou dincolo de publicarea imediată a contribuțiilor lor. Atât angajamentele de mai lungă durată, cât și preocupările efemere pentru critica de artă ale scriitoarelor sau artistelor au fost prea puțin sau deloc reliefate în biografiile lor. Nici istoria artei, atunci când a făcut apel la receptarea artei interbelice în propria contemporaneitate, nu a ținut seama de publicistica lor<sup>1</sup>. Nici istoria jurnalismului, celălalt versant profesional al criticii de artă, nu a reținut în genere prea multe nume de femei active în domeniu, parțial și din pricina unor inerente ierarhii ale domeniului care favorizau comentariul politic, gen inaccesibil jurnalistelor<sup>2</sup>. Așadar inaudibilitatea vocilor feminine care au comentat aspecte ale fenomenelor artistice moderne se datorează unei conjuncții de ierarhii ale diferitelor profesii la intersecția cărora se situează critica de artă. Chiar înainte de finalul celui de-Al Doilea Război Mondial, Lucia Dracopol-Ispir, prima femeie din România cu doctorat în istoria artei, își justifica astfel numărul mic al publicațiilor: „Este tot ce am putut până astăzi în condițiile grele în care trăiește un om de artă, aș spune chiar o femeie care se încumetă să se intereseze de preocupări pe care încă mulți le socotesc, la noi, un apanaj al bărbaților”<sup>3</sup>. Chiar dacă în spațiul românesc au existat femei care au lucrat în presă încă din secolul XIX, contribuțiile lor erau în genere în limitele prescripțiilor de gen ale epocii, ele ocupându-se de literatură, educație precum și de incipienta publicistică dedicată femeilor și emancipării lor.

Critica de artă nu ocupa decât un loc mărunț în ansamblul publicațiilor și nu părea să necesite neapărat specializarea prealabilă a autorului. De altfel, cel puțin până la Al Doilea Război Mondial, exercițiul critic, deși dobândește un loc bine conturat în presa de mare tiraj ca și în reviste, rămâne un apanaj al „amatorilor”, al celor care își fac o profesiune din critica de artă prin practică. Același statut „amatoristic” al criticii de artă se poate constata și în publicistica feminină.

Chiar și așa, accesul la această profesiune pare să fi fost anevoios pentru femei,

---

1. Un motiv în plus al acestei lipse stă și în faptul că nici critica de artă nu a fost decât arareori o temă de cercetare în sine. Pentru perioada care interesează aici, cele mai utile din punct de vedere documentar rămân publicațiile lui Petre Oprea în care sunt incluse și fragmente despre critica de artă scrisă de femei. A se vedea mai ales: Petre Oprea, *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane*, București, Maiko, 2001; *Idem, Critici și cronicari de artă în presa bucureșteană a anilor 1938-1944*, București, Maiko, 1999.

2. Marian Petcu, „Jurnaliste și publiciste uitate”, *Jurnalism și comunicare*, nr. 2-3, 2006, p. 128.

3. Lucia Dracopol, *Scrisoare către Coriolan Petranu*, 1944, *apud* Nicolae Sabău, „Avatar. Seminarul și catedra de istoria artei a Universității din Cluj în refugiul sibian (1940-1945)”, *Studia UBB. Historia Artium*, LIX, nr. 1, 2014, p. 33.

astfel încât abia în anii 1930 apar mai multe nume feminine, iar unele dintre ele se dedică pe perioade mai lungi criticii de artă și devin uneori titulare de rubrici de artă. Numele nu este însă totul. În cazul cercetării de față, cunoașterea lui nu a ușurat neapărat recuperarea biografiei care s-a dovedit, în unele cazuri, chiar imposibil de asamblat din puținele date existente. Studiul de față își propune să schițeze din fragmente biografice și publicistice contribuția femeilor la critica de artă interbelică luând în considerare aspecte sociale ale statutului, educației și profesionalizării lor.

Calitatea distinctă a contribuției feminine la diverse domenii culturale, în cazul de față, la critica de artă, ține într-o mare măsură de diverse angrenaje sociale care presupuneau negocieri între educație, carieră și familie precum și de posibilitățile mai reduse decât ale bărbaților de exprimare publică, însă trăsăturile specific feminine ale producției textuale propriu-zise rămân de investigat. Autoarele de critică de artă din perioada interbelică, și nu doar ele, s-au poziționat diferit față de ideea unei specificități feminine și față de adoptarea unei voci distinct feminine. În cercetarea sa despre epoca victoriană, Pamela Gerrish Nunn considera că numărul apreciabil de femei care făceau jurnalism și critică de artă nu a schimbat efectiv percepția din sfera publică care le atribuia a priori o voce exclusiv masculină<sup>4</sup>. Cel puțin parțial, femeile care scriau critică de artă în Anglia victoriană, dar și mai târziu, erau cu precădere interesate de posibilitatea de a practica anumite meserii și de recunoașterea egalității muncii lor cu cea a bărbaților. Aceasta ducea mai degrabă la o negare a vreunei specificități, la încercarea de a evita stereotipurile de gen care marcau multe domenii în care femeile începuseră să se afirme. De pildă, în 1930, Nina Arbore declara: „O sensibilitate specific feminină nu există în artă pentru simplul motiv că inteligența, ca și arta, nu au sex. Feminin și masculin sunt calificative ce nu corespund nici unei realități în artă. Un desen de-al meu dur, colțuros și sigur poate fi mult mai viril decât un buchet de liliac alb lângă un plic violet al cine știe cărui pictor”<sup>5</sup>. Totuși, în unele cazuri, asumarea unei poziții explicit feminine se poate decela direct din textele, din teme sau atitudine, iar în altele ea rezultă numai din configurația de ansamblu a activității publicistice care putea cuprinde articole sau rubrici dedicate emancipării femeii. Intersecțiile dintre publicistica artistică, literară, general culturală și feminism au fost numeroase, dar inegale. Asemenea artistelor sau scriitoarelor, criticele de artă au fost privite ambivalent, cu oscilații între depreciere și o relativă simpatie, care nu scapă însă stereotipurilor și generalizărilor.

Un exemplu semnificativ este articolul lui Miron Radu Paraschivescu din care am extras titlul acestui studiu. Menit să o introducă pe Lucia Dem. Bălăcescu în calitate de comentatoare de artă cititorilor ziarului *Timpul*, articolul o prezintă drept o voce mult prea răsunătoare: „are o gură, fata asta!”<sup>6</sup>. Deși articolul e scris în mod evident

4. Apud Meaghan Clarke, *Critical Voices: Women and Art Criticism in Britain, 1880-1905*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 5-6.

5. Petru Comarnescu, „Voroava liniilor adânci. De vorbă cu dra Nina Arbore”, *Rampa*, 20 mart. 1927, p. 2.

6. Miron Radu Paraschivescu, „Salonul oficial: picturi, sculpturi, cucoane, artiști și militari. Ce se vede și ce se aude printre pânze și bronzuri”, *Timpul*, 8 apr. 1938, p. 2. Îi mulțumesc lui Lucian Goilă pentru că mi-a atras atenția asupra criticii de artă a Luciei Dem. Bălăcescu și asupra acestui articol în mod particular. Îi mulțumesc de asemenea pentru că mi-a pus la dispoziție arhiva de articole din ziare și periodice pe care și-a constituit-o în decursul elaborării tezei de master *Expoziții românești în deceniile IV și V ale secolului XX, văzute ieri și azi*, susținută la Facultatea de Istoria și Teoria Artei, Universitatea

în stil glumeț și poate că intenționa să sugereze curajul și directetea opiniilor ei, implicațiile sunt mai puțin gratulatorii ca și fotografiile ce îl însoțesc. Una dintre acestea subintitulată „D-na Lucia Demetriade Bălăcescu combate vehement...” (il. 1) o înfățișează gesticulând larg cu poșeta – atribut prin excelență feminin – în fața unui portret masculin de mari dimensiuni. Așadar, în ciuda unei postulate simpatii, critica ei este critica femeilor, a bârfei, a tocăturii, a pisălogelii și a luptei cu poșeta.

## Nume

Critica de artă scrisă de femei constituie un domeniu a cărui analiză poate reflecta definițiile și limitările profesiei precum și rolurile, prejudecățile și percepțiile asupra diferențierii de gen în spațiul public interbelic.

Critica de artă era, în câmpul cultural din România, un domeniu nou și, după Primul Război Mondial, meseria

abia începea să capete un contur propriu. Multe ziare încep să publice constant articole despre artă sau constituie rubrici specializate și tot mai mulți publiciști se profesionalizează fie prin studii de specialitate, fie prin practica efectivă. Ca și înainte, cei care scriau despre artă dețineau varii meserii sau proveneau din tot felul de alte domenii ale scrisului, însă ei încep să se autoidentifice și să fie identificați cu profesiunea<sup>7</sup>. A fi critic de artă era în genere o meserie insuficientă, așa că o multiplă specializare jurnalistică sau posibilitatea de a avea alte surse de venit era necesară. De exemplu, Ionel Jianu, unul dintre cei mai constanți publiciști de artă din perioada interbelică care timp de aproximativ un deceniu a scris aproape săptămânal la *Rampa*, se ocupa în paralel și de critica teatrală, de literatură și, sporadic, de organizarea de expoziții. Poate chiar mai mult decât pentru bărbați, pentru femei aceste condiții au făcut din critica de artă o meserie întâmplătoare, sporadică și dificil de asumat comparativ cu alte munci plătite pe care le puteau obține după studii superioare. Într-un volum cu clare valențe autobiografice, Ecaterina Raicoviceanu-Fulmen, socotită uneori prima jurnalistă din România, face câteva referiri la viața profesională, în tonuri

Națională de Arte, București, 2016.

7. Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică*, București, Meridiane, 1996, p. 29. A se vedea despre acest proces de profesionalizare și Dario Gamboni, „Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle”, *Romantisme*, nr. 71, 1991, p. 11. Chiar dacă autorul se referă la secolul XIX, caracteristicile invocate sunt valabile în mare parte și în perioade ulterioare, cel puțin până după cel de-Al Doilea Război Mondial.



Il. 1 Lucia Dem. Bălăcescu la Salonul oficial  
(*Timpu*, 8 apr. 1938)

nu tocmai eliberatoare: „Părăsesc cetatea lui Negru Vodă cu o nespusă părere de rău, rechemată de neîmpăcatele cerințe ale unei vieți de muncă și de zbucium. [...] trebuie să redevin din nou aceeași mașină omenească care aleargă și lucrează în devoratoarea luptă pentru trai<sup>8</sup>.

Mai ales în anii 1930, criza economică duce la inadecvarea dintre numărul crescut al absolvenților și absolventelor de studii superioare și locurile de muncă disponibile<sup>9</sup>. Cel mai probabil, șomajul a contribuit și el la menținerea multor femei în zona ocupațiilor casnice sau a colaborărilor efemere, cum pare să ateste și prezența lor în varii publicații sau în posturi invizibile ale procesului de producție a presei. Prea puțin documentate, acestea din urmă, fie că aflau în redacție sau în tipografie, constituie o contribuție nerecunoscută și greu de recuperat la istoria presei<sup>10</sup>. Cum nu exista obiceiul ca publicațiile să includă o casetă redacțională, meritul absolut revenea numelor care semnav articolele. Atunci când femeile sunt incluse în partea vizibilă a unei publicații, deci ca semnatare de articole, ele sunt distribuite sau își amenajează poziții secundare ocupându-se de teme considerate minore în ansamblul presei precum cultura, arta, călătoriile, pagina doamnelor și literatura.

Chiar și așa se poate considera că aceste jurnaliste dețineau poziții privilegiate pe care le-au și folosit adeseori pentru a sluji cauza emancipării femeilor. Însă negocierile cu definirea masculină a domeniului presei trebuie să fi fost o necesitate permanentă, după cum sugerează și folosirea pseudonimelor și tipurilor de probleme identitare ridicate de acestea<sup>11</sup>. Semnarea cu pseudonim și chiar folosirea mai multora în paralel era mai degrabă o situație comună, dar, în cazul jurnaliștilor, arareori avea o conotație de gen diferit. Semnăturile femeilor preiau unele dintre practicile curente precum cea a inițialelor care neutralizau genul autorului. Unele voci au fost identificate aproape total cu pseudonimul, ca Fulmen – fulger, cuvânt neutru în limba latină, totuși cu sonoritate și asociere masculină<sup>12</sup>. Deși Ecaterina Raicoviceanu a folosit în presă și alte pseudonime precum Laura și Lorică sau doar Laura, Fulmen a devenit un al doilea nume, însoțindu-l pe cel oficial pe coperta volumelor ei de literatură (il. 2). La fel este consemnată și într-un dicționar al presei care îi recunoaște calitatea de profesionistă, „una din puținele și valoroasele ziariste ale presei noastre contemporane”<sup>13</sup>. Alegerea pseudonimelor ținea atât de tiparele meseriei cât și de așteptările cititorilor. Identitățile feminine de mai sus apăreau cu precădere la *Cronica femeii din Rampa nouă ilustrată* (începând cu 1915), rubrică cel mai adesea semnată cu un singur nume feminin pentru a sugera

8. Ecaterina Raicoviceanu-Fulmen, *Scrisori de femei*, București, Tipografia Adevărul, 1906, p. 87.

9. Miruna Lepuș, *Tânăra generație interbelică*, București, Vremea, 2015, p. 40-45.

10. În fotografiile incluse în volumul aniversar al ziarului *Adevărul*, de exemplu, apar mai multe chipuri de femei de la redacție la legătorie: „*Adevărul*” 1888-1913: 25 de ani de acțiune, Const. Mille (coord.), București, Atelierele Soc. Anon. pe acțiuni „Adevărul”, 1913.

11. O discuție utilă asupra pseudonimelor și anonimității, preferate de unele publiciste pentru că le puneă adăpost de stereotipurile de gen, se găsește în Kimberly Morse Jones, „«Making a name for Whistler»: Elizabeth Robins Pennell as a New Art Critic”, în *Women in Journalism at the Fin de Siècle. Making a Name for Herself*, F. Elizabeth Gray (ed.), Londra, Palgrave – MacMillan, 2012, p. 131-134.

12. Dicționarul de pseudonime înregistrează încă un pseudonim Fulmen, utilizat de dramaturgul ardelean Zaharia Bârsan și mai multe pseudonime Fulger, toate utilizate de bărbați: Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptograme ale scriitorilor și publiciștilor români*, București, Minerva, 1973, p. 275.

13. G. Caliga, *Almanahul dicționar al presei din România și al celei românești de pretutindeni*, București, Imprimeria Fundației culturale „Principele Carol”, 1926, p. 147.

o relație familiară cu cititoarele. În același timp, din lectura rubricii ale cărei articole sunt concepute cel mai adesea sub formă epistolară pare că Fulmen își creează o pluralitate de identități fictive și semifictive care îi dau posibilitatea de a-și exprima păreri despre diverse probleme ale femeilor, de la relații maritale și amoroase până la clișee și așteptări sociale.

Și Izabela Sadoveanu își creează o identitate masculină prin pseudonimul Evan pe care îl folosește alternativ sau în combinație cu numele real. Alte publiciste își utilizau în paralel propriul nume și un pseudonim masculin, uneori în cadrul aceleiași publicații ca Porfira Sadoveanu care semna articolele despre artă din *Adevărul literar și artistic* cu Valer Donea<sup>14</sup> sau Claudia Millian care avea atât pseudonime feminine, cât și masculinul Dim. Șerban<sup>15</sup>. Unele pseudonime aveau o rezonanță feminină în acord cu rubrica și tipul de subiecte cu care numele era asociat precum Sixtine Avril care nu a fost deocamdată identificată. Alte pseudonime reprezentau variații în jurul numelui lăsând în general să se întrevadă atât identitatea persoanei cât și cea de gen ca la Lucrezzia Karnbatt<sup>16</sup>. Au fost însă și destule jurnaliste – critice de artă care nu au recurs la pseudonim sau nu îl cunoaștem, destule pseudonime nedescifrate și la fel de multe articole nesemnate.

Deși practicile, definițiile și transformările presei și, împreună cu ele, concepțiile despre prezența femeilor în spațiul public reprezintă o componentă importantă a discuției asupra jaloanelor cu care criticele de artă trebuiau să jongleze, domeniul era, pe de altă parte, îndeajuns de flexibil și polimorf ca să permită incluziunea unor meserii, unor scriituri, teme și poziționări din cele mai diverse. Încă din secolul XIX, critica de artă a fost dominată de literați, însă procesul de profesionalizare nu i-a exclus nici pe artiști, jurnaliști, colecționari sau alți amatori de artă<sup>17</sup>. Și ulterior cei mai mulți critici de artă, de toate genurile, s-au recrutat din absolvenții de litere și filosofie, cu atât mai mult cu cât posibilitatea de a face studii de istoria artei în universități autohtone a apărut relativ târziu, în 1920 la Cluj, în 1931 la București și mai târziu în anii 1930 la Cernăuți. Mai multe scriitoare, de pildă Lucreția Karnbatt,



Il. 2 Ecaterina Raicoviceanu-Fulmen, *Scrisori de femei*, București, Tipografia Adevărul, 1906 (copertă de Ary Murnu)

14. Mihail Straje, *op. cit.*, p. 625.

15. *Ibidem*, p. 446.

16. *Ibidem*, p. 379.

17. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 52.



Il.3 Ecaterina Raicoviceanu-Fulmen  
 în redacția ziarului *Adevărul*  
 („*Adevărul*” 1888-1913: 25 de ani de acțiune,  
 Const. Mille (coord.), București, Atelierele  
 Soc. Anon. pe acțiuni „*Adevărul*”, 1913)

Claudia Millian, Lucia Demetrius, Profira  
 Sadoveanu, Agata Grigorescu-Bacovia  
 au făcut efemer critică de artă abordată  
 ca meserie a scrisului și instigată mai  
 ales de conexiuni personale cu artiștii  
 comentați. Tot ca meserie a scrisului,

însă mai clar modelată de politicile publicațiilor și de necesitățile textului jurnalistic, critica de artă practică de ziariste a fost poate cea mai larg răspândită, dar și cea mai neluată în seamă datorită minoratului genului. Pe lângă Fulmen, au avut contribuții sporadice Apriliana Medianu, Sixtine Avril, Silvia Gruia, Aida Vermont, Maria Paciurea, Virginia Daria. Pentru unele dintre ele pătrunderea în lumea presei, chiar via critica de artă, a însemnat sau a adus cu timpul și posibilitatea de a participa într-un mod decisiv la dezbaterile asupra emancipării femeilor. Exemplul cel mai puternic este din nou Fulmen care la sfârșitul anilor 1920 devine titulara unei alte rubrici *Cronica femeii*, de această dată din *Adevărul*, cu un conținut mai extins, total diferit de cel antebelic. Aceasta avea un caracter feminist în cel mai propriu sens, constituind o tribună importantă pentru numeroase militante și scriitoare care aveau acum o audiență simțitor lărgită. Drumul putea fi și invers, de la activism la critica de artă pe baza unui prestigiu publicistic câștigat anterior, cum se poate presupune și în cazul articolelor despre artă ale Izabelei Sadoveanu care se afirmase ca militantă socialistă, pedagogă dar și ca publicistă cu o arie de specializare generalistă.

La configurarea domeniului criticii de artă a contribuit și o privire din „interior” venită din partea artiștilor care își asumă din ce în ce în ce mai mult și discursul verbal cu scopul principal de a-și face înțelese propriile opțiuni artistice sau a celor din același

grup, activitate care se putea extinde și îmbrăca multe forme și accente de la critica jurnalistică până la texte teoretice. În pofida unei definiții plurale a profesiei critice, au existat în epoca interbelică varii ocazii în care se resimte neîncrederea artiștilor în critici. Autobiografia Luciei Dem. Bălăcescu este presărată cu afirmații mușcătoare la adresa criticilor – „nepregătiți” și „ignoranți” – dar plină de laudă pentru Șirato ca întruchipare fericită a întâlnirii dintre teorie și practică: „[...] înainte de orice pictura e un meșteșug, ca să vorbești de cel care îl practică, trebuie să-i cunoști secretele, de aceea sunt convinsă că celui care vrea să facă critică îi trebuie neapărat practica picturii în degete”<sup>18</sup>. Totuși numărul artistelor critice a fost destul de mic, deși este clar că mai multe erau interesate și de discurs, literatură, text din moment ce existau destule cazuri care îmbinau arta cu studiul literelor. Claudia Millian împăca, deși în ponderi inegale, literatura, arta și critica. Lucia Dem. Bălăcescu însăși, a debutat în critica de artă după ce își câștigase un nume în pictură și publicase în presă mici piese literare. Nina Batalli-Cosmovici, cunoscută cu precădere pentru pictură, își exersează efemer condeiul critic la începutul anilor 1940. Cu totul altele sunt motivațiile Olgăi Greceanu pentru care scrisul, la care a recurs tot după ce își statuase cariera de pictoriță, avea în primul rând un rol militant și pedagogic. Articolele ei, nu foarte numeroase, pot fi înțelese în contextul mai larg al scrierilor pe care le-a elaborat în anii 1930, care se desfășoară de-a lungul mai multor direcții parțial interconectate: istoria artistelor ca instrument apologetic al unei arte feminine, specificul național, tehnica frescei și iconografia creștină.

Cu toate că studiile de istorie a artei ca posibilă specializare în universitate apar destul de târziu pe teritoriul României, critica de artă nu a fost în integralitate apanajul „amatorilor”, ci a inclus și istorici de artă pentru care genul jurnalistic era doar o latură a unei activități mai complexe ce cuprindea studii, organizare de expoziții, cursuri sau lucru în muzeu. Întâi s-au impus cei care făcuseră studii în străinătate și abia mai târziu istoricii de artă cu studii în universități autohtone. Lucia Dracopol-Ispir (a semnat și Lucia Dracopol-Negulescu sau alte combinații din aceste nume) și-a dat doctoratul în istoria artei în 1937 la Universitatea din Cernăuți sub conducerea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș<sup>19</sup>. Nu știm unde și-a urmat studiile anterioare, dar se poate presupune că au fost tot în domeniu. Debutul ei în critica de artă se petrece în jur de 1930 și toate celelalte publicații sunt circumscrise istoriei artei; din ele rezultă mai multe interese de cercetare între care se numără arta medievală, arta populară și, ceea ce ea însăși numește, clasicismul pictorilor de la 1848. Colaborările ei de presă sunt mult mai extinse în timp decât ale altor femei, însă rămân totuși intermitente și răspândite în multe publicații<sup>20</sup>. Ea a reușit, e adevărat, doar pentru o scurtă vreme, să-și obțină propria rubrică de artă la *Rampa* unde începe să scrie în 1931. Articolele ei apar inițial în alternanță cu cele ale lui Ionel Jianu, titular al rubricii „Cronica plastică”, și ale lui Adrian Maniu pentru ca, mai apoi, să dețină până în 1932, dar și aceasta cu frecvență inegală, o rubrică personală intitulată „Note plastice”.

Dacă compoziția profesională a celor care scriu critică de artă a fost similară atât în cazul femeilor cât și al bărbaților, legăturile de rudenie și prietenie au fost mult mai

18. Lucia Dem. Bălăcescu, *Destăinuiri anti-literare. În chip și slovă*, București, Litera, 1979, p. 136.

19. *Anuarul Universității Regele Carol II din Cernăuți, 1936-1937*, Cernăuți, Institutul de arte grafice Glasul Bucovinei, 1937, p. 103. Teza a fost publicată ulterior: Lucia Dracopol-Ispir, *Clasicismul în pictura românească*, București, Ed. Colecției Artă și Cultură, 1939.

20. Petre Oprea, *Două perioade...*, p. 24-25. Autorul menționează și faptul că Lucia Dracopol ar fi fost „asistent universitar la o catedră de istoria artei”, informație care nu se regăsește în alte surse.

importante pentru intrarea în lumea presei în cazul celor dintâi. Ceea ce Linda Nochlin observa despre artistele dinainte de modernitate, dar și despre cele moderne – că nu ar fi putut să fie recunoscute ca atare în lipsa unei ascendențe familiale masculine de la care să fi împrumutat renumele artistic și clientela amatoare de artă sau a unei căsătorii cu un artist<sup>21</sup> – rămâne valabil și în cazul majorității criticelor de artă din România anilor 1930. Aceasta scoate la iveală precaritatea emancipării femeilor care avea oricum un caracter selectiv. Câștigarea de drepturi civile și politice nu a dus automat la egalitate în accesul la muncă și multe femei aveau nevoie de sprijin masculin pentru a practica unele profesii sau pentru a le fi recunoscută munca. Tatăl lui Fulmen deținea o librărie și o tipografie la Pitești, având așadar legături cu lumea publicațiilor și presei<sup>22</sup>. Aida Vermont și Maria Paciurea aveau ascendență artistică prestigioasă. Izabela Sadoveanu era măritată cu fratele scriitorului, Claudia Millian cu Ion Minulescu. Lucia Demetrius ca și Porfira Sadoveanu erau fiice de scriitori al căror prestigiu trebuie să le fi facilitat obținerea unor colaborări în presă. Iar Lucia Dem. Bălăcescu povestește în memorii despre relația ei de prietenie cu Esmé Gafencu, soția proprietarului ziarului *Timpul*, însă se poate presupune că și renumele de pictoriță a ajutat-o, așa cum a fost probabil și cazul Olgăi Greceanu. Deși Lucia Dracopol-Ispir avea studii de specialitate ce i-ar fi putut teoretic legitima intrarea în presă în postura de critică de artă, nu este sigur că acestea i-au fost suficiente. Este posibil să fi contat și căsătoria ei cu pictorul Eugen Ispir, el însuși destul de frecvent colaborator de presă, dar se poate bănuși și susținerea unui „tată” profesional. Încă înainte de a-și da doctoratul cu Alexandru Tzigara-Samurcaș, ea publică, pe lângă articole de presă legate de expozițiile curente, un volum de studii ale căror teme, arta medievală și populară românească<sup>23</sup>, le întâlnesc pe cele ale lui Samurcaș în munca sa de organizare a Muzeului Național. Mai mult, ea a fost colaboratoare și la *Convorbiri literare*, patronate tot de Samurcaș, și a publicat articole de sprijin pentru Muzeul Național<sup>24</sup>.

Un alt factor important care a contat în compozițiile de gen ale redacțiilor și colaboratorilor de presă ținea de orientarea politică a publicațiilor deoarece ea configura poziționarea acestora față de ideile și acțiunile de emancipare a femeilor. Marea majoritate a publicațiilor care numărau printre colaboratori mai multe femei, inclusiv multe dintre criticele pomenite deja, se aliniau la stânga, care era o susținătoare a egalității de gen.

Chiar și în aceste condiții speciale de care au beneficiat criticele de artă, care au presupus acces la educație și susținere în cariera ulterioară, ele rămân cazuri izolate în lumea preponderent masculină a presei în care recunoașterea se dovedea extrem de dificilă.

---

21. Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?”, în *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists*, Thomas B. Hess, Elizabeth C. Baker (ed.), New York, Macmillan, 1971, p. 30-31. A se vedea și Laurence Brogniez, „Les femmes au Salon: propositions pour une étude de la critique d’art féminine au XIXe siècle”, în *Féminin/Masculin: Écritures et représentations*, Sylvie Triaire, Christine Planté, Alain Vaillant (ed.), Presses universitaires de la Méditerranée, 2005, <https://books.openedition.org/pulm/794>, 12 mart. 2019.

22. Paul I. Dicu, „Din biografiile scriitorilor și publiciștilor: Ecaterina I. Raicoviceanu (Fulmen); Alexandru I. Iacobescu (Carol I. Mechelbel); Miltiade D. Ioanid; Constantin A. Rosetti; Ioan A. Catina”, *Argesis. Studii și comunicări*, seria Istorie, XII, 2003, p. 473.

23. Lucia Dracopol, *Arta Domnițelor*, București, Cugetarea, f.a.

24. Al. Tzigara-Samurcaș, *Lupta vieții unui octogenar: memorii*, vol. II, Ediție îngrijită, studiu introductiv și cronologie de C.D. Zeletin, București, Vitruviu, 2007, p. 71 .

## Scriituri

Articolele publicate de criticele de artă din perioada interbelică în cotidiene sau reviste cuprindeau mai multe genuri jurnalistice de la cronică de expoziție, interviu, evocare, recenzie de carte la pastile de istoria artei. Ponderea dintre informație, literatură, memorialistică și poziționare feministă diferea de la autoare la autoare și de la text la text. Genurile jurnalistice puteau funcționa uneori împreună sau separat, iar în unele cazuri, mai ales în cele în care activitatea în presă a fost mai îndelungată, se poate remarca preferința pentru un gen sau altul sau închegarea unei formule de scriitură. În nici unul dintre cazuri nu se poate vorbi însă de o critică de artă feministă în sensul de astăzi, cât mai degrabă de situații în contexte feministe sau de rarefiate pulsații feministe, detectabile câte o dată în tematica anunțată a unui articol, în câte o aserțiune și, încă și mai rar, în formulări direct recognoscibile ce pot fi puse în conexiune cu dezbaterile epocii. Aproape în toate cazurile de femei critice de artă de care se ocupă în lucrările sale, Petre Oprea observa o preferință pentru artiste, citind aici un semn al solidarității feminine, dar și o limitare a acțiunii critice. Aceasta nu poate fi, sub nici o formă, considerată o trăsătură generală a activității criticilor de artă deși, fără îndoială, că, pentru unele, promovarea artistelor făcea parte dintr-un proces mai complex de emancipare la care doreau să contribuie. În plus, în anii 1930, numărul artistelor sporise, prin urmare și numărul cronicilor dedicate lor. Pe de altă parte, nici chiar niște statistici riguroase nu ar fi relevante deoarece, așa cum am arătat, profesionalizarea și practica meseriei de critic de artă a suferit discontinuități și obstacole mai mult în cazul femeilor decât în cel al bărbaților. Cele mai multe dintre critice nu sunt ele însele interesate să își teoretizeze pozițiile sau concepțiile asupra criticii sau nu au avut timp să o facă, decât eventual retrospectiv. Lucia Dem. Bălăcescu polemizează în memorii cu ideile lui Francisc Șirato despre funcția criticii considerând cultura și informarea drept calități esențiale deasupra gustului pe care artistul îl situa pe primul loc<sup>25</sup>. Concepțiile despre critică în interiorul cărora lucrau o parte din autoare este posibil să fi fost de proveniență literară având în vedere că multe aveau studii de filologie. Chiar dacă articolele despre artă ocupă un loc restrâns în ansamblul activității ei jurnalistice, Lucia Demetrius își pune problema definirii criticii fie și numai pentru a se dezice de ea. Critica, scrie ea în 1936, este „analiza mijloacelor de realizare a picturii” pe care o consideră, totuși, nerelevantă cel puțin în cazul de care se ocupă, Aurel Jiquidid. Pentru acesta subiectele și efectul politic asupra privitorului par să prevaleze în fața oricăror alte posibile considerente<sup>26</sup>. Numai la Lucia Dracopol, cel mai probabil datorită formației de istoria artei, există o preocupare de a situa critica pe un palier bine definit. Aceasta reprezenta nu numai o declarație asupra perspectivei din care își scria textele, cât și o autoproiecție în poziția de profesionistă: „Cred că observațiile noastre, a celor dotați cu bun-simț neîndoielnic trebuiesc făcute la vreme – cu condiția că vor îndrepta atenția, așa cum se cuvine, spre un talent real, serios preocupat de arta lui și pătimaș de un ideal”<sup>27</sup>. În ciuda diferențelor între definițiile criticii ale celor trei Lucii, pozițiile lor pot fi asimilabile deoarece se referă

25. Lucia Dem. Bălăcescu, *op. cit.*, p. 136.

26. Lucia Demetrius, „Aurel Jiquidid”, *Facla*, 13 mart. 1936, p. 2.

27. *Apud* Petre Oprea, *Două perioade*, p. 24.

la o critică autonomă față de practicile și necesitățile jurnalistice de care era, de fapt, intim legată. Critica de artă a fost modelată nu numai de poziția individuală a unui critic sau altul sau de autoritatea unor discursuri sau modele interpretative, ci și de natura publicației precum și de politica ei în ceea ce privește spațiul publicistic, rubricația și publicul țintă. Un cotidian național, spre exemplu, cerea în primul rând cronici de expoziție cu mesaj scurt, informativ, accesibil, iar selecția artiștilor discutați era mai degrabă inclusivă și tributară unui gust popular. Deși toate publicațiile aveau condiționările lor, criticii ce își reprezentau practica prin comentariul elaborat în limbaj de specialitate au atacat critica de tip jurnalistice (în principiu pe cea din cotidiene) ca fiind neprofesionistă. Aceste delimitări par a data încă din secolul al XIX-lea când critica elitistă ce se adresa cu precădere criticilor, artiștilor și colecționarilor dorea o recunoaștere diferită față de critica generalistă căreia îi neglija meritele în popularizarea artei și a artiștilor<sup>28</sup>. Dario Gamboni citește aici și o nostalgie a literaturității pe care textul jurnalistice o simplifică sau o exclude de-a dreptul<sup>29</sup>. Poate fi aceasta explicația faptului că scriitoarele și scriitorii erau mai ușor admiși în breaslă decât jurnalistele sau jurnaliștii. Iată un atac frontal la adresa criticii jurnalistice inițiat de O.W. Cisek în două articole din *Politica*, ziar cu apariție restrânsă care rezerva un loc generos rubricii de artă: „Pseudo-criticii de artă ai marilor noastre cotidiene o sprijină [tradiția mediocrului] prin incompetența lor ridicolă și obraznică. Habar n-au de valori plastice. Despre domnul Bednarik nu se scrie altfel, în fond, decât despre dl. Luchian pentru că amândoi au pictat flori”<sup>30</sup>. Principala lui acuză este, așadar, lipsa cunoștințelor de specialitate asupra mijloacelor reprezentării care nu le permite să treacă dincolo de descrierea subiectului. Într-un articol ulterior dedicat activității considerate nocive a jurnaliștilor, Cisek își reia argumentele dând exemple similare, unul dintre ele având ca țintă, „o simpatcă duduică [care] se crede înzestrată cu destule calități pentru a-l critica pe Pallady”<sup>31</sup>. Petre Oprea crede că cea vizată era Fulmen susținând că aceleași critici îi fuseseră adresate și de Tonitza<sup>32</sup>. Identificarea poate fi plauzibilă având în vedere că în 1927 erau încă prea puține jurnalistele care să lucreze pentru marile cotidiene, iar de artă, în afară de Fulmen, se ocupau deocamdată mai ales scriitoarele. Pe de altă parte, rămâne întrebarea dacă diminutivul peiorativ „duduică” ar fi putut fi adresat lui Fulmen care la acea dată își dobândise recunoașterea în lumea presei în care lucra de peste 20 de ani<sup>33</sup>.

În orice caz, tipul de critică pe care îl făcea Fulmen nu putea fi pe placul unui critic intelectualist cum era Cisek deoarece avea cu totul alte resorturi și era în mod clar îndreptată către o audiență largă în spiritul ziarelor *Adevărul* și *Dimineața* în care publica. Din 1924 până la retragerea sa din 1937, articolele despre artă au apărut exclusiv în cel de-al doilea dintre cotidiene, numărul lor fiind extrem

28. Elizabeth Prettejohn, „Aesthetic Value and the Professionalization of Victorian Art Criticism 1837–78”, *Journal of Victorian Culture*, nr. 2, 1997, p. 79 și urm.

29. Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 15. A se vedea și Françoise Lucbert, *op. cit.*, p. 56.

30. O.W. Cisek, „Prin expozițiile tineretului”, *Politica*, nr. 454, 1927, p. 2.

31. *Idem*, „Ignoranța pseudo-criticeii noastre”, *Politica*, nr. 457, 1927, p. 2.

32. Petre Oprea, „Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din anii 1924-1930”, *Revista muzeelor*, nr. 2, 1990, p. 82.

33. De exemplu: avea rubrică proprie, făcea parte din Sindicatul ziaristilor și Societatea scriitorilor, este inclusă într-un dicționar al presei la categoria profesioniști. A se vedea nota 13.

de mare<sup>34</sup>. Dincolo de țelul evident informativ și profund ancorat în actualitatea expozițională, tipologia lor e diferită atât din punct de vedere al spațiului editorial cât și al tematicii. Nu doar expozițiile de artă „înaltă” intrau în atribuțiile ei, ci și alte genuri precum expozițiile filatelice sau de arta copiilor, formatul determina și gradul de elaborare a comentariului, de la articol-cronică publicat în pagina *Literatura, arta și știința* sau în rubrica neregulată *Note de artă* până la notițe sub titlul *Mici însemnări* sau doar informații în mai larga secțiune de *Știri artistice*. De-a lungul anilor, Fulmen își modifică și diversifică abordările asupra artei. Dacă la începutul carierei sale, cronicile erau rare și tributare unui limbaj literaturizat, în ton cu celelalte articole din rubrica destinată femeilor în *Rampa*, ulterior, limbajul devine mai sec și mai informativ. Unele dintre ele însă sunt scrise asemenea unor foarte scurte povestiri, iar în multe locuri se regăsește un tip de critică a impresiei și a emoției care cultivă relaționarea subiectivă cu opera și autorul ei. Asumarea unei perspective personale este marcată prin folosirea constantă a pronumelui la persoana întâi singular, dar și prin crearea, în unele cazuri, a unei atmosfere benefice conectării emoționale sau carismatice a privitorului. Acest tip de critică bazată pe ideea că principala funcție a artei este aceea de a transmite emoții se poate regăsi și la alte critice precum Aida Vermont<sup>35</sup> și este posibil ca în cazul lui Fulmen să-și aibă originile în mediul simbolist al începutului de secol XX în care misterul, subiectivitatea și impresia constituiau calități esențiale ale artei<sup>36</sup>. În anii 1930, exuberanța subiectivității e mult stăpânită și se împletește cu observații ce țin de alcătuirea formală a lucrărilor din expozițiile comentate, citate în număr mare și descrise selectiv. Temele articolelor ei sunt în fapt foarte felurite, expozițiile fiind abordate din diverse unghiuri pornind, de pildă, de la panotare sau de la personalitatea artistică pe care ea o vede în relație de asemănare cu opera<sup>37</sup>. Alte articole au în vedere destinul lucrărilor dincolo de spațiul expozițional în casele cumpărătorilor. Aici, ea împrumută perspectiva cumpărătorului pentru care arta înseamnă decorație interioară și discută potrivirea sau nepotrivirea unui anumit artist cu un anumit tip de interior<sup>38</sup>. Pentru critica „serioasă”, subiectul putea părea derizoriu și, în plus, așa cum observase Elizabeth Prettejohn pentru secolul XIX, aceasta păstra o neasumată relație cu negoțul de artă, ignorând, în general, ce se întâmpla dincolo de spațiul expozițional<sup>39</sup>. Din articolele despre artă publicate de Fulmen se conturează o practică multiformă la intersecția dintre limbajul critic, literatură și jurnalism care face greu de categorisit activitatea unei figuri totuși excepționale.

Un gen de care Fulmen se ține departe, dar care a fost larg abordat de alte critice de artă este interviul, instrument jurnalistic modern care viza instituirea unei relații de apropiere aparent nemediată cu cel interviuat, de crearea unei ambianțe în care cititorul să se simtă în proximitatea personalității, din orice domeniu ar fi ea. Ziarele includeau în mod curent interviuri individuale sau serii dedicate unei teme sau unui domeniu. Dintre critice, Sixtine Avril, Silvia Gruia, Apriliana Medianu,

34. Pentru o selecție generoasă de titluri, a se vedea Petre Oprea, *Două perioade*, p. 50.

35. A se vedea spre exemplu Aida Vermont, „Expozițiile. Sala Ileana: Militza Petrașcu, Merica Râmnicănu, Irina Codreanu și Marcel Iancu”, *Epoca*, 22 mart. 1930, p. 2.

36. A se vedea un exemplu timpuriu care îmbina critica emoției cu trăirea personală și literaturizarea textului: Fulmen, „Vraja soarelui răsare. Pictorul Mützner și opera sa”, *Rampa*, 9 oct. 1915, p. 2.

37. A se vedea de exemplu Fulmen, „Iser și Spania”, *Dimineața*, 13 dec. 1930, p. 3.

38. Fulmen, „Expoziția pictorului G. Lazăr”, *Dimineața*, 30 mart. 1930, p. 3.

39. Elizabeth Prettejohn, *op. cit.*, p. 87-88.

Porfira Sadoveanu, Aida Vermont au luat în momente și publicații diferite interviuri artiștilor și altor personalități culturale atât locale, cât și din alte țări, mai ales Franța. Cu întrebări mai standardizate sau mai elaborate, interviurile încearcă, în general, să traseze profilul „complet” al unui artist începând cu prima atracție față de artă, studiile și o concepție generală despre artă. Apriliana Medianu, funcționară la Direcția presei, scriitoare și traducătoare, a rămas celebră printr-unul din puținele interviuri luate lui Brâncuși în România<sup>40</sup>, chiar dacă activitatea ei jurnalistică a fost mai degrabă sporadică sau concentrată pe anumite perioade. Interviul păstrează tipicul trecerii prin întreaga carieră, dar se și concentrează pe unele puncte-cheie precum procesul din SUA sau posibilitatea de a ridica o coloană uriașă în spațiul public bucureștean. Pe de altă parte, ea sondează, incomod, posibilitatea întoarcerii lui Brâncuși în țară pe care acesta o respinge ironic: „E târziu acum să mă mai strămut în țara mea. Nu mai am timp să mă afirm”<sup>41</sup>. Alte întrebări, la fel de interesante, pot fi puse în legătură, pe de-o parte, cu interpretările operei brâncușiene care începeau să prindă cheag în spațiul românesc cum era importanța relației cu folclorul, dar și cu poziția de dreapta a ziarului *Curentul*, în care interviul apare. Pentru aceasta, rădăcinile țărănești constituiau un element identitar fundamental ca și mai generala temă a autohtonismului care transpare, la final, în discuția raporturilor dintre centrele și periferiile latine.

Un alt tip de interviu, în care accentul nu cade atât asupra întrebărilor sau răspunsurilor posibile cât asupra redării atmosferei din jurul unei personalități, practică Porfira Sadoveanu, specializată în interviuri cu scriitori pe care de altfel le adună și în volum. Ea concepe interviul ca povestire cu intrigă și structură narativă cum este cel luat lui Theodor Pallady în 1937<sup>42</sup> sau Margaretei Barcianu în același an<sup>43</sup>. Ele aduc în prim plan personalitatea celui interviuat în detrimentul operei și, în egală măsură, întâlnirea privilegiată a autoarei cu acesta. Interviul s-a dovedit a fi un gen foarte flexibil, capabil să acomodeze viziuni variate asupra artei și asupra felului de a scrie despre artă și, totodată, un mod de a se abate de la conținutul sau structura obișnuită. Aceasta se întâmplă cu precădere într-un context publicistic care nu aparține propriu-zis criticii de artă, iar artistul interviuat este abordat mai puțin per se, cât într-o anumită chestiune. Așa sunt interviurile luate de Sixtine Avril, deținătoarea *Rubricii femeii* de la *Rampa* la sfârșitul anilor 1920, Ninei Arbore și Ceciliei Cuțescu-Storck în problema interioarelor caselor de locuit și a păpușilor<sup>44</sup>. Ele sunt un exemplu ideal pentru intersecțiile dintre critica de artă și feminism, dar și o privire diferită asupra acestor două artiste care la momentul interviului dețineau deja un prestigiu remarcabil în câmpul artistic. Dacă în cazul Ninei Arbore dialogul se desfășoară în linii generale în jurul subiectelor propuse, considerate apanaj feminin, cel cu Cecilia Cuțescu-Storck, deși combinat cu o destul de amplă descriere a interiorului atelierului ei și mai cu seamă a picturilor murale ce-l decorează, atacă direct probleme dezbătute în jurul emancipării femeilor. Cecilia Cuțescu este înfățișată ca artistă în atelier, dar și ca mamă alături de fiice. Întrebarea-cheie care îi

40. Apriliana Medianu, „Maestrul Brâncuși”, *Curentul*, 6 oct.1930, p. 3-4. Un alt interviu: *Idem*, „Elena Popea”, *Calendarul*, 13 oct. 1932, p. 2. Pentru câteva date biografice ale Aprilianei Medianu, a se vedea Marian Petcu, *op. cit.*, p. 130.

41. Apriliana Medianu, *Maestrul Brâncuși*, p. 4.

42. Valer Donea [Porfira Sadoveanu], „Maestrul Th. Pallady”, *Adevărul literar și artistic*, 11 apr. 1937, p. 11.

43. *Idem*, „O artistă: Margareta Barcianu”, *Adevărul literar și artistic*, 14 mart. 1937, p. 11.

44. Sixtine Avril, „De vorbă cu dna Nina Arbore. Despre interioare și jucării”, *Rampa*, 16 ian. 1928, p. 2; „Dna Cecilia Cuțescu-Storck în interior”, *Rampa*, 10 febr. 1928, p. 2.

este adresată privind raportul dintre carieră și familie, primește de la ea un răspuns optimist, venit să confirme posibilitatea îmbinării fericite între cele două<sup>45</sup>.

Un caz aparte între toate vocile feminine, dar și în peisajul general al criticii de artă este Lucia Dracopol pentru care critica constituia o activitate însoțitoare a cercetării specializate de istoria artei. Încă de la primele articole publicate în *Universul literar*, lungi și elaborate, scriitura ei era bine încheșată și cursivă etalând un limbaj care o recomandă ca specialistă. Ele sunt înzestrate cu un preambul teoretic în scopul situării artistului, dar deoalează și concepțiile generale despre artă ale autoarei, dintru început antimoderniste. În toată activitatea ei publicistică, fie ea critică sau de istoria artei, Lucia Dracopol va fi o apărătoare a artei de factură clasicizantă, vizibilă nu doar în temele sau artiștii despre care scrie, ci și în insistența asupra desenului și a raportului artei cu natura. Datorită acestei poziții, artiști despre care să poată să scrie cu admirație sunt puțini, cei mai mulți considerați astăzi minori – printre care Hans Aescher, Eugenia Filotti Atanasiu, Nicu Enea – sau, în orice caz, fanați la vremea respectivă precum Nicolae Vermont pe care ea îl consideră un maestru marginalizat tocmai datorită scepticismului general față de frumusețea clasică<sup>46</sup>. Pe parcurs, concepția ei despre clasicism va veni, atât cât se poate citi în puținele cronici din a doua jumătate a anilor 1930, să corespundă mai mult discursului contemporan dominant al unui clasicism modern. Artiștele nu dețin un loc aparte în cronicile ei poate și pentru că majoritatea dintre ele adoptau mai degrabă formule asociate modernismului. Ele apar cu precădere în cronici colective cu excepția unui articol din *Universul literar* despre Eugenia Filotti-Atanasiu, o artistă cu o singură temă, florile, atașată de practicile academiste de compoziție a naturii statice. Interpretarea glosează previzibil asupra transiterii emoțiilor, antropomorfizării diverselor specii de plante și a unui vechi loc comun, asocierea între floare și femeie: „Domnia sa înțelege atât de bine poezia florilor încât s-ar părea că în sufletul ei delicat de femeie ele își cântă farmecul cu glas misterios de ființe mute”<sup>47</sup>. Merită citate aici câteva rânduri, care par a se situa la polul opus, dintr-o cronică a Lucreției Karnabatt despre aceeași artistă pentru a sugera dificultățile de definire ale artei practicate de femeie: „Dna Filotti-Atanasiu are în execuție un fel de energie masculină, ascunsă cu dibăcie, sub o feminină și vapoasă facilități”<sup>48</sup>.

În a doua jumătate a deceniului 4, aparițiile în presă ale Luciei Dracopol vor fi meteorice. Acestei prime dispariții din zona mai publică a profesiei de istoric de artă i se va adăuga și dispariția aproape totală, din cauze deocamdată nedesluite, după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Venită dintr-o altă profesiune, fără pretenții de a fi recunoscută în breasla criticilor, pictorița Lucia Dem.-Bălăcescu începe să scrie în presă într-o conjunctură amicală, mai întâi pastile mondene și, apoi, cronică de artă. Colaborarea cu presa reprezenta și o ocazie de autopromovare, ea ilustrându-și, în mai multe prilejuri, articolele cu propriile lucrări. Poziția ei este prinsă între o legitimare pe care ea o găsește tocmai în experiența dobândită prin practica artistică și punerea ei în cuvinte, activitate privită cu suspiciune atât de artiști, cât și de critici. Dubla ei poziție împreună cu

45. *Idem*, *Dna Cecilia Cuțescu-Storck*, p. 2.

46. Luciana Dracopol-Negulescu, „Expoziția Nicolae Vermont”, *Universul literar*, 9 febr. 1930, p. 107.

47. Luciana Dracopol, „Expozițiile actuale: Dna Eugenia Filotti-Atanasiu”, *Universul literar*, 26 ian.1930, p. 75.

48. L.K. [Lucreția Karnabatt], „Expoziția d-nei E. Filotti-Atanasiu”, *Dimineața*, 7 nov.1924, p. 5.

stilul ei colocvial și personal dau naștere unui tip de text aflat la intersecția între divertisment și critica de artă, printre țelurile evidente ale articolelor ei fiind amuzamentul. Ritmul vivace și aparența facilă, mai ales în articolele din ziarul *Timpul*, se combină cu observații generale privitoare la starea unui anumit domeniu artistic sau detalii particulare referitoare la un artist sau lucrare precum și cu dese referiri la istoria artei mai vechi sau contemporane. Pare să prefere expozițiile colective sau să comenteze mai multe expoziții personale în același text pentru că analiza ei se bazează pe observația punctuală și nu pe prezentări exhaustive. Laudele sau amendările ei, rostite răspicat, uneori ironic, sunt întotdeauna legate de anumite calități formale sau tehnice ale lucrărilor. Valoarea supremă rămâne însă posedarea „unui ochi de pictor”, cum scrie despre Petrașcu, care topește orice posibile contradicții ale practicii artistice<sup>49</sup>. Lucia Dem. Bălăcescu discută însă puțin opera maestrilor interbelici, deși face în mai mulți ani cronică Salonului oficial, preferând să se ocupe de artiștii mai tineri și mai ales de artiste. Cătorva dintre ele le dedică și cronici individuale, iar în cele colective ocupă spațiul cel mai generos, dacă nu cumva în întregime cum este cazul articolului despre Salonul de grafică din 1938 din care artiștii sunt aproape excluși<sup>50</sup>. Adesea textele ei capătă accente familiare sau includ mici înțepături amicale, artistele sunt numite colocvial „cucoane”, ea însăși fiind „Coana Lucica”. Toate aceste caracteristici au dat naștere unui tip de critică de artă dezinvolt și nepretențios, totuși nu atât de accesibil cititorului din afara mediului artistic. După 1944 Lucia Dem. Bălăcescu încetează să mai scrie critică, intrând într-un con de umbră pentru a fi „redescoperită” în anii 1960, însă numai în ipostaza de artistă.

Din cele prea puține fragmente reunite aici, vocile feminine în critica de artă interbelică rămân disparate din motive care țin de rolurile de gen atribuite în epocă, dar și de felul în care s-a format canonul istoriei artei și, implicit, cel al criticii de artă. De asemenea, femeile aveau o poziție dificilă în lumea presei nefiind acceptate sau recunoscute la toate nivelurile. Totuși, această poziție marginală a fost uneori locul forjării unor abordări alternative ale criticii de artă care puteau însemna alte criterii de evaluare, crearea unor specii de text hibrid, dezinvoltură critică sau intersecții cu mișcările de emancipare ale femeilor.

---

49. Lucia Dem. Bălăcescu, „Salonul oficial”, *Timpul*, 9 apr. 1938, p. 2.

50. Lucia Dem. Bălăcescu, „Pictorițele la alb și negru”, *Timpul*, 22 dec. 1938, p. 2.

# Photographie et cinéma chez Henri Focillon: illustrer, sérier, diffuser et enseigner. Le renouvellement d'une discipline<sup>1</sup>

COLIN LEMOINE

Bologne, 1982. André Chastel y exprima un regret, lors du XXIV<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art. Partant du constat que « les étudiants n'arrivent pas vierges à nos études ; ils y arrivent dans un état d'intoxication dû à l'existence et à la diffusion du musée imaginaire, de telle sorte qu'on devrait pendant un an les soumettre à une cure, pour qu'ils oublient ces représentations et ces explications<sup>2</sup> », l'historien d'art s'interrogeait de la sorte: « Comment est-il possible que dans nos réunions cet aspect technique fondamental de notre discipline soit complètement ignoré? Je souhaiterais qu'une section soit obligatoirement consacrée à chaque réunion aux problèmes de la photographie. Il serait souhaitable aussi, me semble-t-il, que dans chaque pays on veuille bien s'interroger sur les premiers cas où la photographie d'une part, les diapositives d'autre part, ont été utilisées pour l'enseignement de l'histoire de l'art.<sup>3</sup> » Cette invite fut réitérée par Roland Recht, dans son éditorial d'une récente livraison de la *Revue de l'art*: « Il faudra un jour tenter d'écrire l'histoire de l'histoire de l'art à la lumière de la photographie.<sup>4</sup> » Ces regrets, dont le premier fut formulé par un des élèves les plus éminents de Focillon, ne pouvait-il être un encouragement à interroger la position de ce dernier lors d'une de ces « réunions », vingt-deux ans après, à Montréal?

S'il était une encyclopédie exhaustive de notre discipline, « l'histoire de l'art et la reproductibilité de l'image » ferait à l'évidence l'objet de plusieurs tomes. La pensée d'Henri Focillon – sa généalogie, sa perspicacité mais aussi ses lacunes – aurait, vraisemblablement à plus d'un titre, droit de cité en tant que chapitre historiographique majeur. Nous nous efforcerons de rendre compte de la spécificité de ce chapitre en feuilletant quelques pages essentielles afin, nous l'espérons, de désigner la place et le rôle de Focillon dans une histoire complexe qui vit se renouveler notre champ d'études, à l'époque – et comment ne pas introduire d'ores et déjà Walter Benjamin, ainsi que l'intitulé de cette présente session du Congrès international d'histoire de l'art nous y invite? – de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art. Une étonnante locution pourrait ainsi nous introduire dans le vif de notre propos. En effet, le 2 novembre 1928, Focillon, dans une lettre adressée à son homologue et ami roumain Georges Opresco, n'emploie-t-il pas une formule, en apparence sibylline mais riche de sens, lorsque, rassurant son correspondant quant à son projet de musée, il l'invite, résolument optimiste, à enrichir de moulages et d'estampes sa future institution qu'il se plaît à baptiser – et André Malraux

1. Cet article a initialement été publié dans *RACAR / Revue d'art canadienne*, XXXI, n° 1-2, 2007, p. 55-63, [sélection des meilleures contributions du 31<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art, Montréal, Palais des Congrès, 22-27 août 2004].

2. André Chastel, « Sur la communication non-verbale », in *Problemi di metodo. Condizioni di esistenza di una storia dell'arte* [Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte], Bologne, CLUEB, 1982, p. 253.

3. *Ibid.*, p. 252.

4. Roland Recht, « Histoire de l'art et photographie », *Revue de l'art*, n°141, 2003, p. 7.

semble ne pas être loin – « Musée d'histoire de l'art<sup>5</sup> » ?

« Musée d'histoire de l'art ». L'expression est révélatrice car elle enseigne sur l'ambivalence, voire le paradoxe, qui réside dans la notion d'« art » depuis les dernières décennies du XIXe siècle. La nouvelle partition muséographique, l'aptitude des chercheurs à fournir des examens synoptiques congruents, la circulation accélérée des informations à l'ère industrielle sont autant de critères pour réévaluer l'art, le diffuser, le transmettre et l'étudier<sup>6</sup>. L'histoire de l'art est non seulement apte à s'imposer en tant que discipline, puisqu'elle est rendue – désormais et plus que jamais – *possible* mais surtout prometteuse de schèmes classificatoires à l'heure de la démocratisation de son objet, nécessaire. Nécessaire, elle l'est en droit. Il sera malaisé qu'elle le soit en fait. La discipline, institutionnalisée précocement – entendons moins tardivement – en Allemagne, connaît en France une gestation chaotique qui – comme l'étude documentée de Lyne Therrien<sup>7</sup> l'a pertinemment montré – verra la Sorbonne héberger enfin une chaire d'Archéologie en 1876 et d'Histoire de l'art en 1899, à la suite de nombreux attermoissements et résolutions, notamment la création de l'École du Louvre ou de l'École Pratique des Hautes Études<sup>8</sup>.

Ce paragraphe, dense et chaotique, de l'enseignement de l'histoire de l'art en France a néanmoins un intérêt des plus remarquables. Pour parapher la discipline et statuer sur l'autonomie de son existence, il s'agissait d'en définir les critères et d'évaluer ses moyens, quitte à la penser par discrimination. Or, c'est précisément autour de ses moyens que s'articula ce débat substantiel. La gravure, objet de diffusion désormais moins confidentiel, le moulage, interrogeant la sérialité et la fidélité à son original, la photographie récente, promesse d'une vérité de l'image: autant de possibilités accrues de reproduire l'œuvre d'art – ou plus exactement l'image de l'œuvre d'art<sup>9</sup> – et de mesurer la césure ténue entre l'art et les instruments

---

5. « Cen'est pas pour rien, enfin, que nous avons fondé l'Office des Musées et travaillé les Calchographies, les ateliers de Moulage etc. – Quant aux dessins et aux estampes, notre groupe et vous-même, nous pouvons en inonder le Musée. Pour les tableaux et les objets d'art, nous procéderons d'abord par des prêts. [...] Je ne vous développe pas ce projet pour peser sur votre décision, qui reste libre. Mais rappelez-vous bien que la question du choix ne se pose pour vous qu'après vos conférences. Après cela, vous verrez s'il vaut mieux continuer à servir sur les bords du Léman les intérêts de la paix ou reprendre ici la tradition de l'homme de la Renaissance et servir sur les rives du Danube la pensée universaliste des élites méditerranéennes. Nous mettrons ces derniers mots en lettres d'or au fronton du Musée d'histoire de l'art. Je vous embrasse fraternellement. » (Lettre de Focillon à Opresco du 2 nov. 1928, rédigée depuis Bucarest: Radu Ionescu (éd.) « Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, XXIX, 1992, p. 56).

6. Aussi peut-on s'étonner que Nóra Aradi, dans son étude consacrée au rôle des images au XIXe et XXe siècles au sein de la discipline de l'histoire de l'art, ne fasse jamais allusion ou recours à la pratique photographique ou, plus généralement, à la *diffusion* de ces images et aux nouveaux moyens mis en œuvre pour les véhiculer (Nóra Aradi, « Le rôle de l'iconographie et de l'iconologie dans les recherches d'histoire de l'art », in *Problemi di metodo. Condizioni di esistenza di una storia dell'arte* [Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte], Bologne, CLUEB, 1982, p. 201-206).

7. Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire* [préface par Gérard Monnier], Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.

8. Respectivement en 1882, suite au rapport du 24 janvier par le ministre des Arts Antonin Proust au président de la République Jules Grévy, et en 1869, après les nombreux rapports du ministre de l'Instruction publique Victor Duruy.

9. Nous renvoyons, quant à cet aspect fondamental, aux pages de Colin Thompson : « Of course reproductions – in practice photographs now – are indispensable, certainly to art history as we know it, and of course they are not completely adequate substitutes for the paintings themselves » (« Why Do You Need to See the Original Painting Anyway ? », *Visual Resources*, II, n°1-2-3, hiver 1981/printemps 1982, p. 22).

de son étude, étant donné la singularité de ces derniers. La gravure, mécanisée et destinée à l'enseignement, est-elle comparable à la gravure d'un Marc-Antoine ? La photographie peut-elle prétendre à être un double du réel ? Peut-elle s'ériger en tant que forme artistique à part entière ou n'est-elle qu'un simple véhicule dont il s'agirait de mesurer aussi bien l'efficacité que les limites ? Enseigner l'histoire de l'art de 1913 à 1923 à la Faculté des Lettres de Lyon, de 1923 à 1938 à la Sorbonne puis au Collège de France et à Yale devait intimement Focillon à répondre à ses questions et à leurs enjeux.

Un exemple significatif suffirait à illustrer l'ambivalence de cette locution de « Musée d'histoire de l'art ». Si nous ne pouvons que souscrire à un postulat affirmant que « beaucoup plus que leur possession, c'est la *présence* même de ces objets, c'est-à-dire le contact direct avec les chefs-d'œuvre qui provoque [la] recherche [en histoire de l'art]<sup>10</sup> », nous ne pouvons, par conséquent, que sourire et nous étonner devant l'image, gravée celle-ci, de Désiré Raoul-Rochette, dans la Bibliothèque royale pourvue d'une pléthore d'objets et de vitrines saturées d'œuvres, dispenser en 1843 son enseignement, à un auditoire attentif, en ne désignant du doigt... que les planches d'un manuel illustré<sup>11</sup>?

En 1913, Focillon est nommé conjointement chargé du cours complémentaire d'histoire de l'art moderne à la faculté des Lettres de l'Université de Lyon et conservateur des musées de la ville. Ses premières fonctions d'enseignant d'histoire de l'art sont donc étroitement liées à celles qu'il remplit à la direction des institutions muséales – Musée des Beaux-Arts et Musée Guimet notamment – et de l'École des Beaux-Arts. Lors de ce potentat lyonnais, Focillon nous invite à y revenir : « Musée » et « Histoire de l'art ». Son premier fait d'armes sera la création, suite à celle de la collection d'antiques que l'on doit à Henri Lechat, du Musée des moulages du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes de l'université de Lyon. En effet, si le musée des moulages de la faculté des lettres de Lyon est inauguré en 1899, à la suite et sur l'exemple de ceux de Bordeaux ou Lille, Focillon complètera en 1913 – date qu'il nous est permis de confirmer définitivement<sup>12</sup> et qui, étant celle de son arrivée, abonde dans le sens d'une décision au caractère impérieux – la prestigieuse collection encyclopédique, réunie par son prédécesseur, quelque 1100 moulages. Complétant ainsi ce qui sera l'une des plus riches collections du genre en France, Focillon devait s'enorgueillir à jamais de cette réalisation, qu'il se plût à rappeler comme étant sienne<sup>13</sup> – qui répondait aux périodes qu'il enseigna durant son potentat lyonnais<sup>14</sup>. Procédant en partie de « la logique métonymique

10. Lyne Therrien, *op. cit.*, p. 41.

11. *L'illustration*, 23 déc. 1943, p. 264.

12. Outre les archives qui plaident pour cette date, une étude d'époque sur le milieu intellectuel lyonnais, que nous avons retrouvée au Musée social de Paris, nous apprend, sans que ne soit nommé Focillon, que « en 1913 naissait un Musée d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et ses temps modernes. À ce Musée, s'agrégea en 1917 la bibliothèque d'Émile Bertaux acquise, pour la Faculté des Lettres, par la marquise Arconati Visconti. » (*Association française pour l'avancement des sciences*, Lyon 1906-1926, Lyon, Société anonyme de l'Imprimerie A. Rey, 1926, p. 43).

13. « Je connais [la belle collection de moulages du Moyen Âge du Louvre] parce qu'elle a été à l'origine de mon Musée de Moulages à la Faculté de Lyon : il y a là-dedans les figures du grand portail de Chartres, le Beau Dieu d'Amiens, etc... » (lettre de Focillon à Opresco du 2 novembre 1928, rédigée depuis Bucarest : « Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », art.cit, p. 56).

14. Pour quelques précisions chronologiques, nous renvoyons aux actes *Modèles et moulages* [Actes de la table ronde Lyon, Université Lumière Lyon 2, des 9 et 10 décembre 1994], Lyon, Éditions

de Viollet-le-Duc » – l’expression est de Dominique de Font-Réaulx<sup>15</sup> – le Musée des moulages de Lyon, à l’instar de son prestigieux aîné – le Musée de sculpture comparée, créé en 1882 seulement trois ans après qu’il a été formulé – est un véhicule idéologique mais surtout un outil de diffusion du savoir. Son efficacité permet de plaider en faveur d’un comparatisme, d’une étude d’après l’œuvre, ou plutôt son image, dans sa tridimensionnalité sérielle et la plus intègre possible, et d’une perspective évolutionniste. Aussi, Louis Courajod et P.-Frantz Marcou, prosélytes œcuméniques, n’hésitaient pas à déclarer sans ambages : « En matière de sculpture, [il n’y a pas] de distinction à faire entre l’œuvre elle-même et sa reproduction ; c’est ainsi que, pour l’histoire de l’art, un moulage, qui ne peut être suspect d’interprétation, a toute la valeur scientifique d’un original et mérite, par suite, d’être examiné avec le même intérêt.<sup>16</sup> »

Focillon, moins enfiévré que ses prédécesseurs, ne pouvait néanmoins mésestimer l’importance – non qu’elle fût nouvelle – d’un tel corpus rendu possible en un unique lieu. En effet, avec ses voyages en Italie en vue de la rédaction de sa thèse sur Piranèse, parue en 1918<sup>17</sup>, et en tant que regardeur insatiable et directeur des musées de la ville, l’historien d’art s’était formé devant l’œuvre même, autrement dit devant sa *présence*. La constitution d’un tel musée répondait donc parfaitement à un enseignement soucieux de concrétude qui se voyait déployé dans un lieu peuplé de reproductions, laissant entrevoir – il faut ici relire *Vie des formes* – « les heureuses conséquences qui s’exercent sur la structure, sur la combinaison des masses, sur le rapport des vides et des pleins, sur le traitement de la lumière<sup>18</sup> ». Le Focillon enseignant était donc un fervent zéléteur de ce qu’il nommait « [son] musée des moulages » qui participait d’une foi en un progrès de la reproductibilité des images et d’un besoin impérieux de transmission concrète des connaissances.

Certes, le recul, avec son privilège critique, nous a permis de mesurer les limites idiosyncrasiques et esthétiques d’une telle entreprise ne présentant que ce que nous pourrions baptiser des *leures* d’œuvre. Roland Recht, partant des propos de Camille Enlart<sup>19</sup>, a parfaitement souligné la latence inhérente à de telles reproductions, identiques en ce point à la photographie: hors contexte, « déshistoricisées » puisque privées de la patine du temps et de l’accident, invalides esthétiquement car réduites à des contrastes lumineux exacerbés, elles ne peuvent – par essence – être que des tentatives infructueuses et avortées pour rendre l’exactitude et l’irréductibilité non seulement originelle mais aussi originale de l’œuvre. En ce sens, pour Focillon, les moulages ne sont qu’un étau fécond pour l’enseignement, en aucun cas un substitut. Ils sont « à l’image de », inaptes à rendre l’unicité de l’œuvre puisque relevant d’une dé-matérialité fondamentale, tandis que l’artiste, selon ses mots, est l’homme du geste génésiaque, le pourvoyeur de la présence concrète, commerçant sans cesse

---

de l’Université Lumière Lyon 2, 1994.

15. Dominique de Font-Réaulx, « La redécouverte des collections de moulage », in *Le musée de sculpture comparée. Naissance de l’histoire de l’art moderne* [Actes du colloque « Le musée de sculpture comparée: l’invention d’un modèle au XIXe siècle », Paris, Musée des Monuments français, 8 et 9 déc. 1999], Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, coll. Idées et débats, 2001, p. 28.

16. Louis Courajod et P.-Frantz Marcou, *Musée de sculpture comparée. Palais du Trocadéro*, Paris, Imprimerie nationale, 1892 [cité par Roland Recht, « Le moulage et la naissance de l’histoire de l’art », in *Le musée de sculpture comparée*, p. 46].

17. Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, Paris, H. Laurens, 1918.

18. Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France [réédition de *Vie des formes*, Paris, Ernest Leroux, 1934], 2004, p. 14.

19. Roland Recht, « Le moulage et la naissance de l’histoire de l’art », p. 46-53.

avec la pesanteur de l'œuvre : « il touche, il palpe, il suppute le poids, il mesure l'espace, il modèle la fluidité de l'air pour y préfigurer la forme, il caresse l'écorce de toute chose, et c'est du langage du toucher qu'il compose le langage de la vue – un ton chaud, un ton froid, un ton lourd, un ton creux, une ligne dure, une ligne molle.<sup>20</sup> » Et Willibald Sauerländer de rappeler: « Henri Focillon, qui parlait de « loi du cadre » dominant l'esthétique de la sculpture romane, était fasciné par l'intégration des sculptures romanes dans l'ordre de l'architecture monumentale. Les moulages, reproductions de fragments isolés, dégagés de leur cadre architectural, permettaient mal de telles observations.<sup>21</sup> »

Les musées spécialisés sont, pour Focillon, une caution scientifique, car s'ils « permettaient mal [des] observations » ainsi que l'affirme l'historien d'art allemand, ils en permettaient *néanmoins* ou plutôt *en dépit de...* Ils étaient donc une caution scientifique, certes, mais aucunement suffisante à elle seule, et – l'empressement de Focillon à enrichir la collection lyonnaise dès sa nomination à l'université l'atteste – une des possibilités, voire l'une des conditions, de l'émergence de la discipline, subordonnée à la reproductibilité de l'œuvre d'art.

Le moulage, bien que sériel et relativement compétent pour rendre les volumes et les masses, n'en demeurait pas moins un outil encombrant, difficilement accessible et peu enclin à rentrer dans une salle de cours ou un amphithéâtre. Focillon devait nécessairement composer avec l'instrument photographique. Jacob Burckhardt en Suisse ou Hermann Grimm, outre-Rhin, avait répandu l'usage de la photographie lors de leurs cours d'histoire de l'art. Le second alla jusqu'à formuler dès 1865 auprès du gouvernement prussien un vœu jamais exaucé, celui de la création d'une photothèque: « Si nous arrivons à composer des bibliothèques de reproductions ptérobanches dans lesquelles ne manque rien de ce qu'il est possible d'avoir, on pourra en effet dans l'avenir parler de l'histoire de l'art moderne comme d'une science solidement fondée.<sup>22</sup> » Toutefois la rareté des sources et des documents, comme le souligne Anthony Hamber<sup>23</sup>, demande à ce que nous spéculions quant aux modalités précises de l'utilisation de la photographie, notamment en France. Mais Focillon ne pouvait et ne devait se satisfaire des moulages, à une période où l'usage de la photographie était désormais chose admise, ayant perdu en contempteurs et gagné en accessibilité. Wilhelm Vöge, vingt ans avant que Focillon soit titularisé à l'Université de Lyon, déclarait de la sorte : « La création du musée des moulages, la constitution d'un trésor de photographies et la reproduction est [...] très certainement un progrès plus grand [...] que le meilleur travail critique.<sup>24</sup> »

Aussi, qu'en est-il de la photographie chez Henri Focillon<sup>25</sup> ? Ce dernier est fils de

---

20. Henri Focillon, « Éloge de la main », *Vie des formes*, p. 112.

21. Willibald Sauerländer, « *Gypsa sunt conservanda*: l'obsession de la sculpture comparée », in *Le musée de sculpture comparée*, p. 76.

22. Hermann Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke*, 1865 [cité par Willibald Sauerländer, « L'Allemagne et la Kunstgeschichte », *Revue de l'art*, n°45, 1979, p. 6].

23. « The construction of a methodology by those attempting to examine the role played by photography in the study of art during either the last or the present century is an exacting occupation. Art historians rarely mention the photographs they use, and when such references do appear, they are seldom deemed worthy of being indexed » (Anthony Hamber, « The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians », *Visual Resources*, VII, 2-3, 1990, p. 136).

24. Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, Heitz, 1894 [cité par Roland Recht, « Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art », p. 53].

25. Mentionnons, quant à l'histoire de l'imprégnation de la photographie par l'histoire de l'art, la

graveur. Et cette assertion abrupte suffirait presque, à elle seule, à expliquer non seulement l'origine de son intérêt jamais démenti pour l'estampe et ses possibilités inhérentes de reproduction mais aussi sa réticence, voire son imperméabilité, initiale aux nouveaux procédés techniques, et en premier lieu à la photographie. Rien ne serait plus préjudiciable à l'analyse de la réflexion de l'historien de l'art que de l'abstraire de ce « biotope » familial déterminant. Victor Focillon est un éminent graveur à l'eau-forte, ami de Rodin, Carrière et Geffroy et c'est incidemment que le jeune Henri, en raison d'une forte myopie, renonce à imiter son père pour se consacrer à l'histoire de l'art. Que sa déception ait pu être une impulsion dialectique à une étude d'autant plus minutieuse des gravures – lui qui ne cessa d'en avoir sous les yeux et sous la main –, il est permis de le croire. Que son père – auquel il consacra des lignes pénétrantes – l'ait influencé, cristallisant son admiration pour la technicité du savoir-faire, il est capital de le souligner.

La gêne de Focillon devant la photographie, qui concurrence la gravure, tient à son effacement du geste artistique. Déjà, Ruskin, animé des mêmes soupçons, avait cédé au pouvoir du photographique, ainsi que l'a analysé Wolfgang M. Freitag<sup>26</sup>. Pour Focillon comme pour le britannique, la photographie, dans un premier temps, ne peut être digne d'un *Éloge de la main* – pour reprendre le titre éponyme de son pamphlet de 1939<sup>27</sup> – puisque, et les mots sont ici empruntés à Benjamin, « avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouve déchargée des tâches artistiques importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif.<sup>28</sup> » L'acharnement anti-photographique de Focillon, à ses débuts, relève plus exactement d'une dénégation au profit de la gravure. Dénégation symptomatique si l'on considère le débat, qui commence uniquement à être étudié en France bien que la tradition anglophone et germanique l'aient soulevé depuis longtemps, et que Trevor Fawcett désigne par l'opposition dichotomique et quasiment binaire du *Graphic versus photographic*: « More significant were the growing doubts about the camera's possible effect on aesthetic discrimination, about its tendency to overemphasize the physical nature of art objects, and about the dangers of accepting the all-too-plausible photograph as if it were the real thing and not a highly reductionist copy.<sup>29</sup> »

Deux textes capitaux permettent d'entendre les arguments de Focillon. En 1911, avec « Les graveurs de la Joconde »<sup>30</sup>, Focillon spécifie l'originalité de la gravure comme une pratique artistique autonome et examine avec une acuité remarquable les notions d'« authentique » et de « ressemblance » pour convoquer, en négatif, la

---

précieuse analyse de spécialistes *Art History through the camera's lens*, Mary Bergstein (dir.), s.l., Gordon and Breach, 1995.

26. Wolfgang M. Freitag, « La servante et la séductrice », in *Histoire de l'histoire de l'art, XVIIIe et XIXe siècles* [actes des cycles de conférence, Paris, Musée du Louvre, 24 jan. au 7 mars 1994 et 23 jan. au 6 mars 1995], Paris, Klincksieck et Musée du Louvre, 1997, p. 265-268.

27. Henri Focillon, *Vie des formes*, augmentée d'un « Éloge de la main », Paris, Librairie Félix Alcan (Bibliothèque de philosophie contemporaine), 1939.

28. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (réédition de la 4e édition, parue en 1939), Paris, Éditions Allia, 2003, p. 11.

29. Trevor Fawcett, « Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction », *Art History*, Vol. 9, n°2, juin 1986, p. 207.

30. Henri Focillon, « Les graveurs de la Joconde », *Revue de l'art ancien et moderne*, n°XXX, nov. 1911, p. 366-378 [repris sous le titre « La Joconde et ses interprètes », in *Technique et sentiment. Études sur l'art moderne*, Paris, Henri Laurens, 1919].

photographie, « procédé d'une inexactitude si fréquente et si fâcheuse, due en partie à l'ingéniosité des opérateurs<sup>31</sup> ». La traduction d'un médium à l'autre implique à l'évidence une perte. Quand Henri Delaborde reprochait aux gravures qui tentaient de concurrencer la photographie d'être « inexactement exactes<sup>32</sup> », chez Focillon, la perte de la gravure est compensée par un gain – le terme, nous le savons, lui est cher – de « sensibilité », opposant dans un raccourci trouble les talents « personnels » aux talents – et la terminologie est voisine d'un Benjamin<sup>33</sup> – « mécaniques ». Pour aller plus loin, l'estampe est un art, la photographie non. Mais certainement Focillon devine-t-il que la question est ailleurs, qu'il transpose en termes esthétiques, en outre bien discutables, ce qu'il conviendrait d'interroger en termes méthodologiques et épistémologiques. D'ailleurs, son article est une forme de compromission, de lapsus visuel. Il procède en effet d'un illogisme révélateur: la planche qui accompagne son propos n'est rien d'autre qu'une photographie reproduisant les gravures invoquées... On le pressent, ce que Focillon blâme est *aussi et pourtant* une nécessité technique, dont l'«exponentialité» du médium était déjà largement consommé<sup>34</sup>. Aussi Focillon reconnaît-il déjà dans les dernières pages de ce plaidoyer pour l'estampe la spécificité non négligeable de la photographie devenue « certes [...] souhaitable<sup>35</sup> » mais à laquelle il ne concède pas une primauté sur la gravure, tel Valéry constatant, en 1939, que « le bromure l'emporte sur l'encre.<sup>36</sup> »

Ses pages consacrées à « L'eau-forte de reproduction »<sup>37</sup>, parue un an plus tôt, sont animées de la même idée. Son analyse technique lumineuse de la gravure est suivie de considérations congruentes quant à ses limites et notamment son induction nécessaire, voire dangereuse, d'une interprétation. Les mots vaudraient aussi bien pour la photographie, mais Focillon persévère : « Cette éloquente réduction de valeurs diversement colorées, tâche en face de laquelle la photographie a depuis longtemps fait banqueroute, exige un sens esthétique, un art de choisir et d'interpréter, une science des sacrifices nécessaires qui s'élèvent à la hauteur d'une création proprement dite.<sup>38</sup> » C'est à la lumière de ses allégations que nous pouvons réévaluer l'apparente fantaisie de l'intitulé de son article de 1927 qui, comme pour mieux insister – à la manière d'un négatif – sur la différence substantielle entre photographie et gravure, porte pour titre... « Manet en blanc et noir<sup>39</sup> ». L'extrême inverse du noir et blanc ?

Cependant, il semble que Focillon procède plus à un plaidoyer en faveur de

31. *Ibid.*, 1919, p. 82.

32. Henri Delaborde, *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Jules Renouard, 1866, p. 328.

33. Concernant l'influence de l'histoire de l'art sur Walter Benjamin, notamment l'ascendance de Riegl et Wölfflin sur ce dernier, nous renvoyons à l'étude de Thomas Y. Levin, « Walter Benjamin and the Theory of Art History », *October*, 47, hiver 1988, p. 77-83.

34. Anthony Hamber a consacré un article capital à cette question : « The Photography of the Visual arts, 1838-1880 », *Visual Resources*, V, n° 4, 1988-1989, p. 289-310 ; VI, 1989-1990, n° 1, p. 19-41, n° 2, p. 165-179, n° 3, p. 219-241.

35. Henri Focillon, *Technique et sentiment*, p. 83.

36. Paul Valéry, « Discours », *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie*, 81e année, 4e série, I, n°3, mars 1939.

37. Henri Focillon, « L'eau-forte de reproduction en France », *Revue de l'art ancien et moderne*, n°II, 1910, p. 335-350 et p. 437-446 [repris sous le même titre dans *Technique et sentiment*.].

38. *Idem*, *Technique et sentiment*, p. 127-128.

39. *Idem*, « Manet en blanc et noir », *Gazette des Beaux-Arts*, 5e année, n°XVI, déc. 1927, p. 332-346 [repris sous le même titre dans *Maîtres de l'estampe. Peintres-graveurs*, Paris, librairie Renouard, H. Laurens, 1930].

la gravure – résurgence d'une tutelle familiale – qu'à une mise en accusation de la photographie, dont certains commençaient à faire valoir le caractère « respectable »<sup>40</sup>. En dénigrant la photographie, son apparente apesanteur et son caractère éthéré, il tend à asseoir la primauté du geste génésiaque et de la main « ouvrière ». C'est ainsi qu'il ironise dans une lettre à Opresco : « Ce siècle m'épouvante par ses mélanges et par ses interférences [...] Heureux les types à fond et à forme, les acolytes de Wölfflin et autres purs esthètes ! J'ai un étudiant anglais qui m'a proposé des sujets de travaux d'esthétique: j'ai commencé par le couvrir d'injures. Maintenant, nous sommes copains. » À l'instar de cette anecdote, la réconciliation de Focillon avec la photographie – et il nous est permis de douter qu'il y ait eu réellement une brouille – eut bien lieu. En 1922, il précise, à ce même correspondant, que ces conférences à venir, en terre roumaine, seront accompagnées de projections<sup>41</sup>. Et nombreuses sont les références à des photographies dans les lettres de Focillon, qui fut sans cesse prêt à nourrir son répertoire visuel et à s'éduquer iconographiquement. La photographie est médiante et, à ce titre, est un outil de première main puisque, sans être un art, elle a toutefois, pour l'historien de l'art, une valeur éducatrice majuscule.

Au premier Congrès international d'histoire de l'art, qui se tint en 1873 à Vienne, fut évoquée la nécessité d'un rapport sur la question d'un matériel d'enseignement, formulation identique au vœu formulé par André Chastel lors de la XXIV<sup>e</sup> édition de cette manifestation, en Italie. Inaugural, ce congrès le fut à bien des égards. En effet, Bruno Meyer, futur professeur à l'école polytechnique de Karlsruhe, baptisait solennellement bien que péniblement devant un auditoire aussi sceptique que stupéfait ce qui devait révolutionner l'enseignement de l'histoire de l'art à venir: la plaque de verre, ancêtre de la diapositive. Perplexes, les participants devaient tous recourir à ce procédé quelques vingt ans plus tard, exploitant, dès lors, la reproductibilité de l'image à des fins littéralement « grandement » didactiques. D'autant que pour la première fois depuis l'ère de sa reproductibilité, l'image pouvait, à l'envi, être projetée selon différentes dimensions et, précisément, celle de l'objet représenté, optimisant le fantasme de *réalité*, tout du moins de *vraisemblance*. Au début des années 1890, Hermann Grimm utilisait le skioptikon ou « lanterne magique », projetant ainsi des images lumineuses à une assemblée interdite devant cette dramaturgie savamment orchestrée: « Le skioptikon nous permet de faire une différence bien nette entre ce qui, dans l'art, touche l'âme et ce qui nous intéresse uniquement sous le rapport de l'histoire de l'art.<sup>42</sup> »

Les témoignages sont maigres concernant la situation en France, mais l'exercice des projections ainsi que l'emploi de supports photographiques destinés à circuler dans les mains des étudiants sont avérés. Salomon Reinach à l'École du Louvre ou Achille Luchaire à la Sorbonne étaient des adeptes de la projection<sup>43</sup>, après que Mâle,

---

40. Quant à l'histoire de la légitimation scientifique de la photographie, il convient de renvoyer à l'ouvrage fondamental d'Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, Suhrkamp, 1979.

41. « [...] cinq ou six conférences pour chaque série, avec projections, et puis pour les étudiants et les techniciens, quelques entretiens sur nos méthodes ? » (Lettre de Focillon à Opresco du 11 février 1922, « Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », p. 5).

42. Hermann Grimm, « Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neue Kunstgeschichte durch das Skioptikon », *Nationalzeitung*, Berlin, 1892, repris dans H. Grimm, *Beiträge zur deutschen Kulturgeschichte*, Berlin, 1897, p. 307 [cité par Wolfgang M. Freitag, « La servante et la séductrice », p. 274].

43. Sur ce sujet, voir Thomas Ganz, « A history of projection », *History of photography*, 19, n°3, 1995, p. 273-274.

en 1894, eut insisté sur l'importance de la photographie, arguant de son utilité scientifique. Nous savons aujourd'hui combien l'histoire de notre discipline est tributaire de son matériel, et l'on doit à Malraux, en 1949, d'avoir immortaliser ce passif par sa célèbre formule : « L'histoire de l'art depuis cent ans [...] est l'histoire de ce qui est photographiable.<sup>44</sup> » Si la généalogie est délicate, dans cette mythologie complexe de l'histoire de la photographie et de son appropriation, il n'en demeure pas moins que le rythme des innovations alla s'accroissant, écrivant une mythologie de la paternité, de « la première fois » : Wölfflin aurait, le premier, projeté ensemble deux images pour mieux *donner à voir* son discours, tandis que Warburg, en 1912, lors du dixième Congrès international d'histoire de l'art de Rome, aurait le premier joint à sa communication des projections en couleur.

De son côté – ses lettres et archives l'attestent – Focillon utilisa la projection pour vraisemblablement *chacun* de ses cours, à Lyon, notamment pour ceux consacrés à « La Renaissance en France » ou à « L'École espagnole au XVIIe siècle », aussi bien qu'à Paris. À ce titre, le cours qu'il professa à la Sorbonne sur Piero della Francesca est exemplaire. La vigilance avec laquelle il dispensa ce dernier est telle qu'il se procura un corpus exceptionnel de cent cinquante plaques de verre tant et si bien que ses étudiants purent, à partir des notes rassemblées et de ce « musée imaginaire », publier un livre posthume sur le peintre d'Arezzo en 1952<sup>45</sup>. L'inventaire des plaques de verres que Focillon possédait, de par son ampleur et sa qualité, suffit à signifier son désir d'exploiter les possibilités offertes par la reproductibilité de l'image. Certes, Focillon n'était pas Berenson, dont Nigel Llewellyn rappelle que « son époque est celle de la photographie<sup>46</sup> ». Et il est d'ailleurs malaisé de décrypter ce que Focillon réservait à son usage strictement personnel. Chose sûre, il n'était pas non plus Ralph Lieberman ou Arthur Kingsley Porter qui conjuguèrent pratique de l'histoire de l'art et pratique de la photographie. Kingsley Porter qui devait d'ailleurs initier, selon Meryle Secrest, le chantre de l'attributionnisme à l'art médiéval lors d'un voyage en Bourgogne<sup>47</sup>. Mais Focillon ne mésestimait pas les études de Berenson, bien qu'il ne partageât pas son enthousiasme inconditionnel pour la photographie : « Parfois, après une journée à déchiffrer nos monstrueux cailloux du XIe siècle, je reprends *Les peintres italiens de la Renaissance*, pour respirer l'atmosphère de l'esprit et pour flairer de l'humanité. Vous m'aidez à découvrir l'homme sous la pierre du Moyen Âge.<sup>48</sup> » Car Berenson, qui demanda à être introduit auprès de Focillon<sup>49</sup>, devait composer sa propre photothèque, s'amusant à déclarer :

44. André Malraux, *Essais de psychologie de l'art. Le musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947, p. 32.

45. Henri Focillon, *Piero della Francesca*, Paris, Armand Colin, 1952.

46. Nigel Llewellyn, « Les connaisseurs », in *Histoire de l'histoire de l'art, XVIIIe et XIXe siècles*, p. 310.

47. Meryle Secrest, *Being Bernard Berenson*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, p. 328-329.

48. Lettre de Focillon à Berenson du 5 jan. 1938, Archives de la villa I Tatti, sans cote [cité également par Jocelyne Rotily, « Bernard Berenson et les historiens d'art français des années 1920-1940 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, temps modernes*, 97 (2), 1985, p. 983]. Notons que Jocelyne Rotily, à l'image d'autres études se contentant de mentionner Focillon, qui plus est au regard de la photographie et de ses possibilités accrues d'une prétendue approche formaliste, qualifie de ce dernier épithète l'historien d'art français. Or, nous le verrons et l'avons déjà souligné, le problème est complexe. Quoi qu'il en soit, Focillon ne peut être rattaché sans réserve à cette étiquette, pas plus qu'à l'esthétique viennoise et, comme l'auteur l'écrit, aux « principes de Wölfflin » (p. 984).

49. Dans une lettre à Focillon, Louis Gillet lui confie que Berenson, « [...] m'écrit que votre bouquin [*L'Art des sculpteurs romains*] l'enchanté et qu'il veut vous connaître » (lettre du 26 avr. 1932, *Archives Henri Focillon (1881-1943)*, Paris, Bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet, 1998, boîte 25).

« L'histoire de l'art est un grand jeu de hasard, auquel gagne celui qui possède le plus de photographies.<sup>50</sup> » Et Frederick N. Bohrer, dans sa brillante étude qui convoque l'exemple berensonien, a le mérite de s'interroger sur l'intrication des liens consubstantiels de l'histoire de l'art et de la photographie et de conclure sur une question de propédeutique, d'apparence évidente si elle n'était quelque peu nouvelle tant ce champ d'investigation est relativement récent: « Could there be art history without photography ?<sup>51</sup> ». Aussi revient-il sur l'effronterie de Berenson estimant, dans une confession trop peu rapportée malgré l'aveu hautement significatif: « I am not ashamed to confess that I have more often gone astray when I have seen the work of art by itself and alone, than I have known its reproduction only.<sup>52</sup> »

Pour Focillon, la photographie a une valeur documentaire et didactique. Elle ne remplace pas l'œuvre. Et heureusement<sup>53</sup>. Disposé aux initiatives de grande envergure, il aura l'occasion d'illustrer son appropriation des nouvelles techniques de reproduction pour l'histoire de l'art. En 1925, il est désigné pour représenter la France, avec Paul Valéry, à la Sous-commission des lettres et des arts au sein de la Société des Nations. C'est à cet effet que, faisant écho aux aspirations de Grimm, vieilles de 60 ans et dont la postérité a été doctement analysé par Heinrich Dilly<sup>54</sup>, ou à celles de Sir Martin Conway, formulées en 1901 dans *The Domain of Art* – « a great collection of reproductions of all the art of all the world, organically arranged<sup>55</sup> » – il imagina, ainsi que le trahissent dix-sept feuillets manuscrits, un Bureau international des échanges de reproduction des œuvres d'art, véritable base de données avant l'heure, instituée idéalement par un accord entre des chalcographies et affecté aux échanges de moulages et photographies<sup>56</sup>.

Si, suivant les mots de Walter Benjamin, « la photographie contenait virtuellement le cinéma<sup>57</sup> », il manquait au triptyque, moulages – gravures – photographie, un médium.

En septembre 1928, Focillon fut élu membre du conseil d'administration de l'Institut International du cinématographe éducatif<sup>58</sup> et participa, à Rome, aux

50. Francesco Zeri, *Derrière l'image : conversations sur l'art de lire l'art*, Paris, Rivages, 1988, p. 6 [Cité par Sylvie Aubenas, *Les usages de la photographie par les historiens de l'art en France*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 63].

51. Frederick N. Bohrer, « Photographic perspectives : photography and the institutional formation of art history », in *Art history and its institutions. Foundations of a discipline*, Elisabeth Mansfield (éd.), New York, Routledge, 2002, p. 256.

52. Bernard Berenson, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York, Pantheon, 1948, p. 204 [cité par Frederick N. Bohrer, *op. cit.*, note 9, p. 258].

53. Il existe une abondante littérature autour de cette question. Nous ne mentionnerons que deux études synthétiques qui ont le mérite de faire avec science le tour de la question : celle de Trevor Fawcett (« Art reproduction and authenticity », *Art Libraries Journal*, 1997, 22, n°2, p. 20-25) et celle, plus datée, de Lorenz Eitner (« Art history and the sense of quality », *Critiques III*, New York School of Art and Architecture, 1974, p. 13-36).

54. Heinrich Dilly, « Das Auge der Kamera und der Kunsthistorische Blick », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 20, 1981, p. 81-89.

55. Sir Martin Conway, *The Domain of Art*, Londres, John Murray, 1901, p. 131.

56. « Note sur un projet de création d'un Bureau international des échanges de reproductions d'œuvres d'art », s.d., 17 feuillets, *Archives Henri Focillon* (1881-1943), boîte 25.

57. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 11.

58. Christel Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif, regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien* [thèse de Doctorat : Histoire du cinéma, Paris I, 1998], Paris, L'Harmattan, 1999.

deux premières sessions annuelles de la jeune institution avant de s'acquitter de cette tâche face au cumul de ses obligations, ainsi que l'atteste sa correspondance avec Luciano De Feo et Georges Opresco<sup>59</sup>. Ainsi put-il s'enorgueillir auprès de ce dernier : « J'ai fait un effort assez surhumain au Congrès National du Cinéma, dont j'ai fait le rapport général. Je puis dire que je connais la question désormais, du moins pour la France.<sup>60</sup> » C'est dans ce contexte fécond, qui vit Focillon côtoyer Louis Lumière, que le premier rédigea dans le *Bulletin périodique de l'Office des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art* sa capitale « Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts<sup>61</sup> ». Bien qu'ayant paru deux avant le célèbre « On Movies »<sup>62</sup> de Panofsky, subtilement analysé par Thomas Y. Levin<sup>63</sup>, l'article de Focillon n'était pas pour autant inaugural dans ce domaine : il convient ici de rappeler que l'article « De la cinéplastique », souvent passé sous silence, et « Vocation du cinéma » d'Élie Faure datent respectivement de 1920 et 1934<sup>64</sup>.

Comme il le fit avec la photographie, Focillon tenta, dans son article, de spécifier le cinéma avant d'en analyser les potentiels, et ce en le distinguant des autres procédés de reproduction: il s'agit d'identifier, si elle existe, la singularité de son *surcroît* technique<sup>65</sup>. Or, il semble précisément que Focillon crédita le cinéma de facultés séduisantes et opérantes. L'inclusion de la temporalité, du mouvement, de la lumière peut arracher l'étude de l'œuvre à « une sorte de fixité séculaire » et rendre « le plein d'une œuvre » ou encore éviter d'appréhender celle-ci comme « une collection de silhouettes ». À côté de cette vocation documentaire, le film pourrait – car il s'agit bien d'un conditionnel – être utilisé à des fins pédagogiques ou, pour reprendre l'épithète consacrée au sein de la Société des Nations, « éducatives », et notamment dans les écoles d'art. Mais sa gageure principale réside dans la place qu'il conviendrait de lui assigner au sein de l'histoire de l'art. Ses procédés uniques – gros plan, « ralenti » ou accélération – lui garantissent une valeur théorique au sein de la discipline. Le cinéma donne à voir. Ainsi, la vie des formes trouverait un moyen de traduction privilégié : « La manière dont [les parties] s'accordent entre elles et s'équilibrent : une succession enchaînée – entendons un « travelling » – peut nous le donner. » L'image de l'œuvre ne serait plus « une concrétion cristallisée à jamais sous la vitrine d'un musée » mais apte à témoigner de « certains artifices de modelé, des heurts, des brusqueries, ou, au contraire, des passages souples ». La maturité du propos de Focillon est archétypique de sa capacité de renouvellement. L'aventure du cinéma, pourtant embryonnaire, dans le champ de l'histoire de l'art

59. Cf. respectivement *Archives Henri Focillon (1881-1943)*, boîte 32 et « Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco ».

60. Lettre du 30 septembre 1931, « Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », p. 74-75.

61. Henri Focillon, « Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts », *Bulletin périodique de l'Office des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art*, n°1, juill. 1934, p. 42-45.

62. « On Movies », *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, juin 1936, p. 5-15 [pour la première version].

63. Thomas Y. Levin, « Un iconologue au cinéma », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 59, printemps 1997, p. 34-74.

64. Élie Faure, « De la cinéplastique », *La Grande Revue*, CIV, n°11, nov. 1920, p. 57-72. De son côté, « Vocation du cinéma », prononcé en 1934, fut édité dans *Le Rôle intellectuel du cinéma* (Paris, Institut international de Coopération intellectuelle, 3e cahier, 1937) et repris dans le volume posthume *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social* (Paris, Plon, 1953).

65. Comme chez Walter Benjamin, la référence focillonienne au théâtre, en plus de celle à la photographie, est souvent sensible.

s'écrivit avec Focillon, moins enclin à sa dénégation initiale de la reproductibilité de l'image : « Quand nous n'avons pas l'œuvre elle-même, mais son image, n'est-il pas souhaitable que cette image, par un artifice bien calculé, se meuve à notre place, devant nous qui restons immobiles ? » Et de concéder, plus loin : « La photographie a rendu d'immenses services aux spécialistes de nos recherches.<sup>66</sup> »

Vantant, dans le même article, les qualités iconographiques, presque cinématographiques, des planches de l'opus d'un de ses plus brillants élèves – *La stylistique ornementale de la sculpture romane*, de Jurgis Baltrušaitis –, Focillon anticipait sur l'un de ses propres ouvrages qui nous semble être un paragon en termes de reproductibilité de l'image. En 1938, parut chez Paul Hartmann, dont les prestations éditoriales, notamment quant à la reproduction, ne devaient jamais se démentir, *Peintures romanes des églises de France*<sup>67</sup>. De Saint-Germain d'Auxerre à Berzé-la-ville en passant par Saint-Savin-sur-Gartempe, Focillon se livre à un exercice d'analyse formelle lumineux des productions peintes des églises au fil d'une cinquantaine de pages. Fait remarquable, le texte de Focillon est accompagné de cent trente photographies de Pierre Devinoy, qui devait par la suite collaborer à maintes reprises avec Hartmann, notamment pour des publications insignes d'Émile Mâle ou de Summer McKnight Crosby<sup>68</sup>, élève de Focillon et professeur à Yale qui – et est-ce un hasard ? – sera un temps responsable du Centre audiovisuel de l'université américaine.

Ces photographies, à la différence des vignettes qui jalonnent le texte, ont une valeur non seulement descriptive – elles relèvent bien d'une *ekphrasis* – mais aussi artistique. En pleine page et d'une qualité graphique extraordinaire, elles sont pourvoyeuses de sens puisque leur splendide noir et blanc ne peut empêcher de niveler certains accidents au profit de la notion, cardinale chez Focillon, de style. Le livre illustré prend ici tout son sens. Mais la collaboration Focillon-Devinoy va plus loin: l'enchaînement savant des photographies permet un déroulement narratif remarquable. Ainsi la *Vierge de Montmorillon*, nécessairement coupée par un cadrage rendant justice au *Mariage mystique de Saint-Catherine*, est intégralement reproduite, à la même échelle, sur la page de vis-à-vis. De même, à côté du *Christ en gloire* de Berzé-la-ville, photographié assis dans sa mandorle, la planche voisine ne figure, cette fois, que son visage. Enchaînement de séquences, gros plans, respect de l'échelle: comment ne pas penser au cinéma qui « transforme [...] la simple contemplation en récit », pour reprendre les mots de Marie-Line Cencig<sup>69</sup>, et qui influença tant Malraux et sa *Psychologie de l'art*<sup>70</sup> comme l'a savamment démontré Henri Zerner<sup>71</sup>? La pertinence scientifique des photographies et leur obsession de la réalité sont telles qu'une page entière est consacrée à des considérations techniques qui légitiment, voire justifient, le parti pris des planches : le matériel, l'angle privilégié, les plaques utilisées jusqu'aux conditions atmosphériques sont tour à

66. Henri Focillon, « Note sur le cinématographe et l'enseignement des arts », p. 42-43.

67. *Idem*, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Paul Hartmann, 1938.

68. Respectivement *Notre-Dame de Chartres* (Paris, Paul Hartmann, 1948) et *L'abbaye royale de Saint-Denis* (Paris, Paul Hartmann, 1953).

69. Marie-Line Cencig, « La description filmique de l'œuvre d'art », in *Le texte de l'œuvre d'art: la description*, Strasbourg, Presses universitaires – Colmar, Musée d'Unterlinden, p. 108.

70. André Malraux, *Psychologie de l'art*, 3 vol., Genève, Skira, 1947-1950.

71. Henri Zerner, « André Malraux ou le pouvoir de la reproduction photographique », in *Écrire l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, coll. Art et artistes, 1997, p. 145-167.

tour convoqués. La scène séduisante ne devait pas, pour autant, faire oublier les coulisses scientifiques et techniques. Paul Hartmann demanda à Pierre Devinoy de présenter dans un immense tableau l'estimation de la hauteur du sujet ainsi que la distance focale de l'objectif, certainement de manière concertée avec l'historien d'art qui devait suivre le travail du photographe à plusieurs reprises<sup>72</sup>. À cette technicité du savoir-faire, fut ajoutée la description des couleurs des sujets photographiés, nuancier d'une précision exceptionnelle qui permettait de palier au noir et blanc des illustrations. Sans être inédites, ces assertions n'en étaient pas moins rares. Une photographie « artistique » au service d'une cause scientifique et qui emprunte au modèle cinématographique : Focillon exploitait, par syncrétisme, la reproductibilité technique de l'image au sein d'un important ouvrage d'histoire de l'art. Chiasme révélateur de cet enjeu complexe, un dessin de la main de Focillon inversera les rôles : des spectateurs attentifs et disciplinés regardent sur un gigantesque écran de cinéma... un livre d'art – *Dessins par un maître inconnu*<sup>73</sup>.

Bien loin le temps où, pour louer le médium naissant, un critique peu avisé commenta une photographie de la *Joconde* par Gustave Le Gray en estimant qu'elle seule pouvait rendre l'ineffable d'une œuvre unique qui s'avéra finalement n'être qu'une pâle reproduction de 1848<sup>74</sup>... À l'inverse, Focillon, n'examina jamais cette question en homme lige, malgré sa ferveur. S'il ne ferma jamais les yeux sur les nouvelles techniques de reproduction, il ne s'y aveugla pas non plus. « Focillon l'homme des originaux plus que des plâtres ». La phrase est de Charles Picard<sup>75</sup>. Elle nous rappelle combien Focillon, ami des artistes, directeur des musées de Lyon, connaisseur hors pair des collections d'art européennes, séduqua avant tout devant l'œuvre. Instigateur de la section médiévale du Musée des moulages de Lyon, adepte de la projection, promoteur du cinéma éducateur, il ne cessa d'interroger les possibles de la reproductibilité de l'image. « Il ne saurait y avoir de copie absolue, même dans une matière donnée » : sa convocation itérative de la gravure participe de cette prescription. Reproduire nécessite de traduire et de transiger avec un « manque » et un « tempérament ». Décrypter et employer avec précaution l'image reproduite est autant une marque de diligence qu'une exaltation : celle de l'unicité de l'œuvre d'art, de son idiosyncrasie ou de ce que Walter Benjamin appellera le « hic et nunc » car – et il semble paraphraser Focillon – « à la plus parfaite reproduction, il manquera toujours une chose<sup>76</sup> ».

72. Lettre de Paul Hartmann à Henri Focillon, à propos de Pierre Devinoy, datée du 13 oct. 1938, Archives Henri Focillon (1881-1943), boîte 26.

73. Henri Focillon, *Dessins pour un maître inconnu*, plume, lavis, sépia, n.d., Paris, Fonds Baltrušaitis.

74. L'anecdote est rapportée par Anthony Hamber qui nous rappelle qu'en 1857 – l'exposition qui vit le dévoilement du Crystal Palace –, la revue *Illustrated London News* n° 843-844, vol. XXX, 7 fév. 1857, p. 121] commentait de la sorte une photographie de Le Gray, représentant le chef-d'œuvre, pour en vanter l'ineffable originalité, alors que cette toile n'était autre qu'une peinture à l'huile d'après Léonard : « setting aside the perfect seizure of the gradations of tint of this picture, we hold it all but impossible for any engraver, however master of his art, to give the sardonic latent smile of this silly beautiful countenance. » (« The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians », p. 143).

75. Dans sa lettre à Henri Focillon du 7 nov. 1936 (*Archives Henri Focillon (1881-1943)*), boîte 26), Charles Picard s'adresse à l'historien d'art par le biais de cette paraphrase éloquente : « Focillon, l'homme des originaux plus que des plâtres, riche en génie, pauvre en galeries ».

76. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 13.



# O scrisoare inedită a lui Robert Klein către Tudor Vianu (1947)<sup>1</sup>

ANCA OROVEANU

În 1970, când a apărut postum o selecție a scrierilor lui Robert Klein într-un volum îngrijit de André Chastel, tradus câțiva ani mai târziu, în 1977, în românește<sup>2</sup>, nu știam – mărturisesc – nimic despre Robert Klein. Am descoperit atunci un autor de o excepțională erudiție și finețe, cu o scriitură de o mare eleganță și rigoare, ale cărui texte au rămas pentru mine un reper. Klein a părăsit România în 1947, înainte de a fi apucat să devină cunoscut aici altfel decât între câțiva apropiați, iar traiectoria lui după plecarea din România a fost dificilă și sinuoasă, în pofida susținerii acordate de intelectuali de prestigiu, cărora calitățile și vastele lui cunoștințe le-au devenit curând evidente și admirației pe care i-au purtat-o cei care l-au cunoscut mai îndeaproape. El publicase destul de mult, în reviste prestigioase, colaborase (cu André Chastel, în particular) la cărți și publicații importante, dar aceste scrieri risipite, abordând subiecte variate, nu păreau să lase să se întrevadă o intenție unitară. Cum scrie André Chastel în admirabila sa prefață, „Doar atunci când moartea sa bruscă m-a condus la reunirea articolelor și eseurilor sale, am văzut, în acest ansamblu puțin cam împrăștiat, fragmentele unui «mare proiect» care n-a încetat să-i bântuie spiritul”<sup>3</sup>, un proiect ale cărui contururi Chastel își propunea să le reconstituie în prefața sa, sprijinind această reconstituire pe selecția de texte care compun volumul. Acest volum îi făcea postum dreptate lui Klein, iar traducerea lui în limba română l-a făcut în fine cunoscut în țara lui de origine. Abia în 2017, la 50 de ani de la moartea autorului, a apărut – după o foarte laborioasă, atentă și minuțioasă muncă de editare datorată lui Jérémie Koering – cartea publicată sub titlul *Esthétique de la technè*<sup>4</sup>,

1. Această introducere a fost concepută inițial, într-o formă ușor diferită, pentru volumul rezultând din colocviul dedicat lui Robert Klein care a avut loc la Villa I Tatti în 2018, în care însoțește traducerea în engleză a scrisorii lui Klein către Vianu: *Robert Klein: a Meteor in Art History and Philosophy*, eds. Jérémie Koering, Alessandro Nova, Alina Payne [în curs de apariție la Officina Libraria, Milano].

2. Robert Klein, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, préface par André Chastel, Paris, Gallimard, 1970; Robert Klein, *Forma și inteligibilul. Scrieri despre Renaștere și arta modernă*, traducere de Viorel Harosa, prefață de Ion Frunzetti, 2 vol., București, Meridiane, 1977.

3. André Chastel, „Préface”, în *La forme et l'intelligible*, p. 10, „Prefață”, în *Forma și inteligibilul*, p. 34-35.

4. Robert Klein, *L'Esthétique de la technè. L'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, Avant-propos par Henri Zerner, Édition scientifique, transcription du texte et présentation par Jérémie Koering, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2017 (de aici înainte ET). Apărută în seria *Inédits*, la 50 de ani de la moartea autorului, cartea are la origine teza de doctorat (*thèse de troisième cycle*) pregătită de Robert Klein sub direcția lui André Chastel. Inițiată în 1960, după obținerea în 1959 a diplomei de la Ecole des Hautes Etudes pentru ediția critică a *Idea del Tempio della Pittura* de Giovan Paolo Lomazzo, această teză, care prelungea cercetări anterioare, realizate în timpul studiilor sale la Sorbona, era aproape încheiată în 1962. Dar ea nu a fost niciodată susținută; în 1963 Klein a decis să schimbe subiectul, după toate probabilitățile pentru a se dedica studiului privind *Tarocchi* lui Mantegna, de care se ocupa la Villa I Tatti, unde a fost invitat ca *fellow* câțiva ani mai târziu cu acest proiect și unde se afla în momentul sinuciderii, în 1967. Decizia de a schimba subiectul a dus la suspendarea lucrului la teză și explică starea manuscrisului, așa cum a fost el găsit de Jérémie Koering când a început lucrul la pregătirea lui pentru publicare. „Oricine deschide pentru prima oară acest dosar nu poate imagina că el conține o teză completă. Trebuie depășită dificultatea de lectură generată de «hârtioare» inserate, trebuie depliate și repliate o multitudine de foi, sărite pagini pentru a reveni

care l-a readus în atenția specialiștilor și a prilejuit organizarea, în noiembrie 2018, a două colocvii internaționale dedicate lui Klein<sup>5</sup>. Publicarea lucrărilor acestor colocvii va contribui, fără îndoială, la a-i conferi lui Klein profilul pe care îl merită. Acesta a fost contextul în care, incitată de Jérémie Koering, am încercat să găesc texte datorate lui Klein datând din perioada dinaintea plecării din România. Căutările mele au dus, deocamdată, la un singur rezultat: o scrisoare a lui Robert Klein adresată lui Tudor Vianu, coordonatorul său de doctorat, înaintea plecării sale în Franța, în 1947, în care Klein discută planul tezei sale, având ca subiect manierismul. Rândurile de față constituie o introducere la această scrisoare, publicată aici pentru prima dată<sup>6</sup>.

Se știe puțin despre viața lui Robert Klein în anii care au precedat plecarea lui la Paris în 1947. Sărăcia informațiilor despre viața lui în general și despre această perioadă în particular (care explică faptul că atât André Chastel în ediția scrierilor lui în 1970, cât și Henri Zerner în cuvântul introductiv la *L'Esthétique de la technè* din 2017 recurg la lapidarul CV scris de Klein în 1965, în sprijinul solicitării unei vize canadiene) fac din scrisoarea lui Klein către Vianu un document cu atât mai prețios. Câteva detalii cu privire la perioada timpurie se pot găsi în textul prin care Ion Frunzetti a prefătat versiunea în românește a *Formei și inteligibilului*, publicată în 1977. Cum se știe în special pornind de la acest text, Klein și Frunzetti au fost foarte apropiați în anii timpurii petrecuți la Timișoara, unde au urmat același liceu, ca și mai târziu, la București, unde Klein s-a stabilit pentru un timp, după ce a renunțat la studiile de medicină începute la Universitatea din Cluj. Ei par să se fi văzut mai puțin frecvent după 1940 și să fi pierdut complet legătura după plecarea lui Klein la Paris. În prefața sa, Frunzetti scrie că a putut afla știri despre Klein grație unei întâlniri cu istoricul de artă Jacques Thuillier la o reuniune a Comitetului Internațional de Istoria Artei (CIHA) în 1965, ceea ce a dus la un schimb de scrisori între ei<sup>7</sup>.

Scriindu-i lui Vianu în 1947, Klein începe prin a-i comunica vestea că grație intervenției sale, Institutul Francez din București i-a acordat bursa pe care o solicitase și care avea să-i permită să plece la Paris pentru a-și continua studiile, și încheie

---

la ele, înainte de a constata că Klein a redactat cu adevărat totalitatea tezei și a pregătit ansamblul textului astfel încât el să poată fi dactilografiat. Teză completă, deci, dar nu într-un tot încheiată. Căci deși coerența întregului, calitatea expresiei [...] confirmă că e vorba de un text pe punctul de a fi oferit spre lectură, prezența în manuscris a unui număr de adnotări care trimit la adăugiri sau transformări ale unora dintre părți indică faptul că este vorba abia de o primă versiune”, scrie Jérémie Koering (p. 19) în lămuririle care preced o foarte elaborată introducere și analiză a textului lui Klein.

5. Este vorba despre *Robert Klein: une histoire de l'art à contretemps*, Paris, Centre André Chastel & Institut National d'Histoire de l'Art și *Robert Klein, Art Historian and Philosopher*, Florența, Villa I Tatti/Harvard University, în colaborare cu Centre André Chastel, INHA și Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut. Cele două evenimente au fost concepute în corelație și au avut loc pe 6 și respectiv 8-9 nov. 2018. Ele au reunit istorici de artă, istorici, filosofi, evidențiind astfel interesul și rezonanța transdisciplinară a moștenirii lui Klein, la un secol de la nașterea lui.

6. Scrisoarea se află la Biblioteca Academiei Române, Donația Petre Alexandrescu, baza de date RAL01, cota S.20/MCXLIX. Îi mulțumesc Ioanei Măgureanu pentru asistență în consultarea acestui fond. Volumul relevant din corespondența publicată a lui Tudor Vianu nu include scrisoarea lui Robert Klein. A se vedea Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu (ed.), *Scrisori către Tudor Vianu, II, 1936-1949*, București, Editura Minerva, 1994. O traducere în engleză a scrisorii lui Klein, însoțită de o versiune a textului introductiv de față, va apărea în volumul în pregătire al lucrărilor conferinței dedicate lui Klein care a avut loc în 2018 la Villa I Tatti.

7. Ion Frunzetti, „Inteligibilul de dincolo de forme la Robert Klein”, în Robert Klein, *Forma și inteligibilul*, p. 17. E poate util de amintit că Frunzetti a fost pentru scurtă vreme, la începutul anilor 1970, directorul editurii Meridiane și e probabil ca rolul lui în traducerea și publicarea cărții lui Klein să fi fost decisiv.

exprimându-și recunoștința față de Vianu pentru sprijinul său<sup>8</sup>.

Informațiile furnizate de Frunzetti lasă să se înțeleagă că această bursă a fost consecința întârzie a faptului că pe când mai erau încă liceeni la Timișoara, atât el, cât și Klein au participat la concursurile de limbă și literatură franceză organizate de Misiunea Universitară Franceză în toată țara, câștigătorii cărora urmau să primească o bursă de cinci ani la Sorbona pentru a se dedica studiilor doctorale; cum amândoi au ieșit câștigători în două ediții succesive ale acestui concurs – 1935 și 1936 – fiecare dintre ei ar fi avut dreptul la o bursă întregă<sup>9</sup>. S-ar părea, deci, că Robert Klein era întru totul îndreptățit să primească această bursă, despre care Frunzetti vorbește ca despre o „reactualizare” a celei pe care o câștigase în tinerețea timpurie; dar mai bine de zece ani mai târziu, în circumstanțele total schimbate ale României în 1947, un sprijin suplimentar trebuie să fi fost necesar și el a constatat în scrisoarea de recomandare scrisă de Vianu în calitatea sa de coordonator al doctoratului început de Klein în România, înaintea plecării sale.

Lectura scrierilor lui Klein în volumul alcătuit și îngrijit de André Chastel făcuse desigur evident pentru mine faptul că Renașterea a constituit o preocupare importantă și constantă pentru Klein; câteva dintre scrierile incluse în acest volum indică interesul lui pentru manierism. Am descoperit amploarea și persistența acestui interes abia citind *L'Esthétique de la technè* și am constatat, citind apoi scrisoarea lui Klein către Vianu, că acest interes căpătase de timpuriu un contur definit. Am încercat să-mi imaginez amplasamentul unui astfel de proiect într-un context în care interesul pentru manierism nu îmi părea împărtășit de istoricii de artă activi în acei ani în România. În măsura (modestă, cel puțin în percepția mea) în care un astfel de interes exista, el putea fi detectat mai degrabă la istoricii literaturii, la specialiști dedicați studiului stilisticii, ceea ce poate explica măcar în parte faptul că în proiectul său doctoral Klein nu vizează în mod preeminent domeniul artelor vizuale. Între istoricii de artă români cu care Klein era familiar și care i-ar fi putut împărtăși interesul, Alexandru Busuioceanu, ale cărui cursuri le-a frecventat în timpul scurtei sale șederi la Universitatea din București în 1936-37 (dar poate și cu prilejul prezenței sale ulterioare în această universitate) a devenit în timp un specialist recunoscut pe plan internațional al artei lui El Greco, căruia i-a dedicat mai multe scrieri. Într-un text care a jucat un rol important în redefinirea și actualizarea manierismului din perspectivă modernă, Max Dvořák, unul din mentorii lui Busuioceanu în timpul studiilor sale la Viena, identifica o legătură specială între El Greco și manierism<sup>10</sup> și ar fi fost, poate, de așteptat ca studiul operei lui să prilejuiască reflecții (sau măcar aluzii) privind încadrarea lui în manierism în scrierile lui Busuioceanu. Dar în cele pe care le-am putut consulta nu am găsit astfel de referințe<sup>11</sup>. În perioada celei de-a doua

8. Klein a urmat cursurile lui Vianu în 1936-37 și poate și în timpul celei de-a doua șederi la Universitatea din București, în 1938-39. La data când Klein îi trimite scrisoarea, Vianu era ambasador al României la Belgrad, post pe care l-a ocupat pentru scurtă vreme. Klein îi adresează scrisoarea la această adresă. Vianu a fost însoțit în această misiune de fostul său student Ion Frunzetti, în calitate de prim secretar responsabil pentru cultură și presă.

9. Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 9-11. Din spusele lui Frunzetti rezultă că Vianu a fost președintele juriului la concursul din 1935.

10. Mă refer la studiul „Despre El Greco și despre manierism” [1928], în Max Dvořák, *Scrieri despre artă*, traducere, cuvânt introductiv și note de Mircea Popescu, București, Meridiane, 1983, p. 424-443.

11. Alexandru Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, prefață de Ion Frunzetti, traduceri de Oana Busuioceanu, note de Th. Enescu și V.I. Stoichiță, București, Meridiane, 1980. Busuioceanu studiasse la Viena în 1920-22 cu Josef Strzygowski, Max Dvořák, Julius von Schlosser, personalități marcante ale Școlii de istoria

șederi a lui Klein la Universitatea din București (1938-1939), Busuioceanu conferența despre arta italiană în *Cinquecento* și aceste prelegeri pot să fi inclus observații referitoare la manierism și *maniera*; dar astfel de presupoziii trebuie să rămână – pentru moment, cel puțin – în sfera speculațiilor. Episodul imediat anterior în formația academică a lui Klein – scurta sa ședere la Praga ca student al Universității Germane – putea prilejui un contact mai direct cu idei și scrieri privind manierismul: el se înscrișese la facultatea de filosofie a acestei universități, dar ceea ce știm despre setea lui nepotolită de cunoaștere și interesul viu pentru foarte variate domenii permite presupunerea că prezența la Praga în acei ani – și chiar la universitatea pe care o frecventa – a unor reprezentanți ai Școlii de istoria artei de la Viena și a discipolilor lor<sup>12</sup> nu i-a rămas necunoscută sau indiferentă, iar faptul că în scrisoarea către Vianu el menționează câteva nume legate inechivoc de această orientare în istoria artei (la care se referă prin termenul *Kunstwissenschaft*) poate constitui o indicație persuazivă în acest sens<sup>13</sup>. Dar nu avem informații care să ne permită să mergem dincolo de astfel de presupuneri. Întregul interval al acestor ani se reflectă în concisul CV al lui Klein într-o singură propoziție<sup>14</sup>, care nu oferă nici un detaliu și nu lasă loc decât unor interogări. Aflăm mai multe despre acești ani din relatarea lui Frunzetti<sup>15</sup>, din care rezultă o asemenea cuprindere și varietate de interese, încât e dificil să discernem, pornind de aici, un interes predilect sau o direcție pentru viitor.

Câțiva ani mai târziu Klein îi prezintă lui Vianu un proiect deplin conturat despre manierism, care arată o foarte bună cunoaștere a literaturii pertinente și la care trebuie să fi meditat atent. În pofida diferențelor evidente în structura și intenția generală între acest proiect și ceea ce avea să devină *L'Esthétique de la Technè*, cititorul amândurora ar putea fi înclinat să confirme impresia mea că există continuități perceptibile între ele în modul în care Klein înțelege manierismul și îi identifică unele dintre trăsăturile definitorii, fie că el e văzut ca o perioadă istorică sau ca o categorie stilistică. Klein face această distincție atunci când scrie, în scrisoarea către Vianu, că în „*Kunstwissenschaft* cuvântul de manierism și-a pierdut aproape complet sensul de categorie de stil, ajungând să însemne stilul epocii dintre 1520 – 1620 în artele plastice” și precizează că își propune să redea manierismului „sensul

---

artei de la Viena și, potrivit lui Frunzetti, el a menținut relații atât cu mentorii săi vienezi, cât și cu cei din Italia, unde și-a continuat studiile (prefață, p. 12). Interesul său pentru El Greco trebuie să fi fost legat inițial de poziția sa de custode al Colecției Regale, care includea, cum se știe, mai multe picturi de El Greco, dar a dobândit cu timpul o importanță sporită.

12. A se vedea, de pildă, Milena Bartlová, „Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History”, *Journal of Art Historiography*, nr. 8, iun. 2013.; a se vedea și introducerea lui Matthew Rampley la acest număr special coordonat de el, „Introduction: The Vienna School beyond Vienna. Art history in Central Europe”, <https://arthistoriography.wordpress.com/2013/06/29/just-published-number-8-june-2013/> (consultat 10 iun. 2021), precum și cartea sa *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847-1918*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2013.

13. Numele menționate de Klein în legătură cu această orientare în scrisoarea către Vianu sunt: Dvořak, Kehrer, Michalski, Lossow, Hoerner. În *L'Esthétique de la Technè*, Margarete Hoerner este singurul dintre aceste nume care e pomenit.

14. „J'ai fait des études de médecine à Cluj (Roumanie) ; de philosophie à l'Université allemande de Prague ; de sciences à Bucarest.”, Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, p. 489; Robert Klein, *ET*, p. 10, unde acest text este reluat în cuvântul introductiv al lui Henri Zerner. Scurta notă biografică nu este reprodușă în versiunea românească a scrierilor lui Klein.

15. A se vedea Ion Frunzetti, „Inteligibilul...”, p. 6 și 10 pentru cursurile pe care le-a audiat Klein în timpul celor două șederi la Universitatea din București, în 1936-37 și 1938-39.

de categorie de stil, definit nu prin particularitățile stilistice concrete (cum e la Hoerner curba) ci printr'o anumită structură a stilului”.

Această remarcă, precum și alte mențiuni în planul său pentru teză, fac limpede faptul că în proiectul său inițial, Klein își propunea să abordeze manierismul ca pe o structură stilistică recurentă sau ca pe o constantă stilistică: „Aceasta permite desemnarea unor «maniere» care nu au formal nimic comun între ele, ci reprezintă doar devieri analoage de la stiluri diferite: există un manierism al clasicismului, așa cum există maniere baroce, etc.”, în timp ce în *ET* el se concentrează asupra manierismului „istoric” și acceptă ceea ce pare să fi respins în proiectul mai timpuriu: „Vom urma opțiunea istoricilor, mai ales a celor germani, de a numi manierism întreaga a doua jumătate a secolului al XVI-lea (sau chiar mai mult, epoca 1520-1620, după unii), fără a vedea în asta altceva decât o convenție terminologică”<sup>16</sup>. În pofida unei înțelegeri cuprinzătoare a manierismului în proiectul său timpuriu, el evită să includă aici discutarea manierismului în arta și literatura recentă și opune rezistență sugestiei lui Vianu de a face acest lucru: „A trebuit să-mi interzic de la început numai urmarea unuia singur dintre sfaturile Dvs.: de a trata într'un capitol special despre manierismul contemporan. Nu pentru că aş nega existența lui, ci dimpotrivă pentru că materialul este prea mult. Cu cât cunosc mai mult pe manierişti trecutul (și sunt încă departe de a-i cunoaște) cu atât descopăr mai mult la ei, elemente caracteristice multor scriitori moderni foarte respectabili”.

La începutul scrisorii către Vianu, sintetizând o versiune mai timpurie a planului său<sup>17</sup>, Klein dă o definiție stilului manierat care îmi pare să fi rămas valabilă în scrieri mai târzii și în particular în *ET* și să atingă ceea ce cred că rămâne sâmburele lui generator pentru Klein: „un stil este manierat atunci când se poate constata o discrepanță, ce merge uneori până la contradicție, între elementele formale și materiale ale operei în cauză”. În *ET* el scrie, părănd să confere acestei trăsături o valabilitate care depășește încadrarea stilistică: „*Artefactum* este un obiect a cărui formă, voită de o ființă inteligentă, nu e doar arbitrară la autor, ci și străină materiei care o primește – căreia ea îi este impusă «prin violență»”<sup>18</sup>. Această definiție (sau ideea care o subîntinde) e reiterată cu variații în cuprinsul *ET*, și fiecare din aceste variații este o ocazie de a introduce o nouă fațetă în înțelegerea manierismului, de a-l lumina într-un mod diferit. Și deși în *ET* el evită depășirea explicită intervalului cronologic pe care și l-a fixat, unele dintre aceste variații sugerează o cronologie mult extinsă. Discutând „caracterul contingent al artei” în capitolul despre compoziție, Klein scrie, de pildă: „Artistul e în mod fals liber [...] pentru că nu mai există nici o relație între «natura artei» și «scopul» ei; și ceea ce pictorul sau sculptorul fac este sub semnul falsei libertăți pentru că teoretic forma pe care ei o impun materiei este accidentală și arbitrară [...]. Se poate merge încă și mai departe: situația artei «arbitrare» și amenințate de hazard este dacă nu eternă, în orice caz tipică: ea

16. „Nous suivrons l'usage des historiens, surtout allemands, d'appeler maniérisme toute la seconde moitié du XVIe siècle (ou même plus, l'époque 1520-1620 selon quelques-uns), sans y voir ici autre chose qu'une convention terminologique.” *ET*, p. 60.

17. Cititorii scrisorii vor nota cu siguranță că nu e vorba de o simplă „reciclare” a unui text anterior. „Am deraiat dela expunerea lucrării, așa cum am văzut-o la început, la expunerea, în multe locuri a tezei așa cum o văd acum”, scrie el, răspunzând comentariilor lui Vianu la planul original. Nu avem, din păcate, acest schimb de scrisori care a precedat scrisoarea în discuție.

18. „L'*artefactum* est un objet dont la forme, voulue par un être intelligent, n'est pas seulement arbitraire chez l'auteur, mais étrangère à la matière qui la reçoit, – à qui elle est imposée «par violence»”. *ET*, p. 132.

revine de fiecare dată când o foarte lucidă conștiință a meșteșugului, a efectelor și structurii operei produce o confruntare între un artificialism manierist [...] și chestiunea justificării lui: Mallarmé sau, după el, Valéry încercând să integreze hazardul în necesitatea operei; pe de altă parte, printre cubiști, Juan Gris sau Georg Kaiser, care încearcă, pornind dintr-un punct deliberat arbitrar, să ajungă în inima necesității [...] art brut, arta copiilor, arta alienaților și, suprarealismul' [...]"<sup>19</sup>.

Deși e un document de numai câteva pagini, și într-un anume sens un document al timpului său, reflectând starea cercetării privind manierismul în anii 1940 și poziționarea autorului față de ea, scrisoarea lui Klein către Vianu este, în percepția mea, un text extrem de dens, care deschide multe piste de reflecție. E un text care merită cu siguranță un comentariu atent și detaliat, cu atât mai mult după publicarea *ET*; nu pot propune aici decât o modestă și incompletă contribuție privind contextul în care el a fost scris și câteva indicii privind relația dintre acest text de tinerețe și *ET*. Cum spuneam deja mai sus, citind această scrisoare am fost intrigată să descopăr un interes extrem de informat față de manierism, un înalt grad de sofisticare în dialogul cu literatura privindu-l și un proiect care presupune analiza lui aprofundată (și oferă toate indiciile pentru capacitatea autorului de a o realiza) într-un context cultural care nu părea propice pentru un astfel de demers. M-am întrebat în ce măsură a găsit Klein în această ambianță idei care să-i ofere un punct de sprijin și/sau cu care să se fi simțit în rezonanță<sup>20</sup>. Vianu, pe care și l-a ales pentru a-i coordona doctoratul, mi-a părut un „suspect” evident, și răsfoind scrierile lui cu acest gând în minte am întâlnit idei, teme, remarci, reflecții care pot fi citite în relație cu problemele/interogările formulate de Klein în proiectul său. Acest lucru poate fi explicat până la un punct prin faptul că scrisoarea e un răspuns la comentariile lui Vianu, ca și prin faptul că un cercetător la începutul carierei n-ar neglija, concepând

19. „L'artiste est faussement libre [...] parce que la «nature de l'art» et son «but» n'ont plus rien à voir l'un avec l'autre ; et ce que font le peintre ou le sculpteur est sous le signe de la fausse liberté, parce que, théoriquement, la forme qu'ils imposent à la matière est accidentelle et arbitraire [...]. On peut aller encore plus loin: la situation de l'art «arbitraire» et menacé par le hasard est, sinon éternelle, du moins typique : elle revient chaque fois qu'une très lucide conscience du métier, des effets et de la structure de l'œuvre met aux prises un artificialisme maniériste [...] avec la question de sa justification: c'est Mallarmé ou, après lui, Valéry essayant d'intégrer le hasard dans la nécessité de l'œuvre; c'est, d'autre part, chez les cubistes Juan Gris ou Georg Kaiser, qui essaient, d'un point de départ délibérément arbitraire, d'atteindre le cœur de la nécessité. [...] l'art brut, l'art des enfants, l'art des aliénés et le «Surréalisme» [...]” *ET*, p. 133.

20. Mi-am pus, în această ordine de idei, întrebarea dacă nu cumva Klein s-a încrucișat în anii dinaintea plecării cu Eugen Schileru, apropiat ca vârstă, în parte ca preocupări și frecventând cercuri care se intersectează. Schileru urmase ceva mai devreme cursurile Universității din București; în 1938 își susținea teza de licență în estetică, sub coordonarea lui Vianu. Începând cu 1936, el participă la întâlnirile Frontului Studenților Democrați și continuă să fie legat de cercurile și activitățile de stânga și în anii următori, ceea ce este cazul și pentru Klein, în orice caz după întoarcerea sa din război. La începutul scrisorii către Vianu, Klein menționează „munca pentru F.D.U. [Frontul Democrat Universitar]” ca pe unul din impedimentele în concentrarea asupra lucrului la teză. Impresia mea este că cei doi ar fi putut rezona și îl văd pe Schileru ca fiind cel mai apropiat „structural” de Klein între istoricii de artă activi în România acelor ani. În perioada studenției mele, Schileru a fost cel care ne-a trezit interesul pentru manierism, care mi-a părut catalizat de călătoria sa la Paris, în 1967. Nu am găsit nici o urmă concretă a unui contact între cei doi, dar nu exclud posibilitatea ca astfel de urme să existe și ele să-mi fi scăpat. A se vedea, de exemplu, prefața lui Miron Constantinescu la Eugen Schileru, *Scrisoarea de dragoste*, Culegere de texte, bibliografie și tabel cronologic de Mihaela Schileru-Chiose, București, Meridiane, 1971, p. 5-6 și cronologia din Eugen Schileru, *Viața ca o carte*, *Memorii*, selecția textelor și cronologie de Mihaela Schileru, Brăila, Editura Istros, Muzeul Brăilei Carol I, 2016, p. 271-280.

un astfel de text, ideile mentorului său. Unele pasaje din scrisoarea lui Klein pot fi percepute în lumina acestui gen de „diplomație academică”. Acesta este, poate, cazul, când Klein acceptă o critică pe care i-o adresează Vianu și scrie ca răspuns: „Îmi recomandați apoi să revizuiesc cele spuse asupra raportului dintre manieră, pasișe, parodie și burlesc. Am recitat pasajul respectiv din cursul de stilistică și am găsit în el indicațiile necesare”. Vianu discută în repetate rânduri forme precum pasișea, parodia și burlescul, deși pasajele din cursul său de stilistică nu sunt în mod necesar cele mai interesante sau sugestive, iar caracterizarea în acest curs a manierismului și manierei e mai degrabă expeditivă<sup>21</sup>. Klein adoptă însă ca atare o sugestie din *Curs*, pe care o încorporează în definiția pe care o dă stilului manierat chiar la începutul planului său și pe care pare s-o fi păstrat în minte în expunerea planului și în adaosurile care urmează. În continuarea paragrafului citat mai sus, în care el definește stilul manierat ca pe o discrepanță între elementele formale și materiale ale operei, el spune: „Înțeleg aici prin elemente formale aproximativ ceea ce Dvs. numiți «etapele de individualizare ale operei de artă»: conținut, motiv, formă și stil, – fiecare etapă fiind «forma» celei precedente”<sup>22</sup>.

Tonul general al scrisorii sugerează că Klein i se adresează lui Vianu ca unui interlocutor demn de toată prețuirea, cu care își poate testa ideile. Dar în timp ce pentru Vianu manierism și manieră înseamnă „degradare”, un stil „complet lipsit de originalitate”, Klein îmi pare să fi plasat manierismul într-un registru cu mult mai grav și mai semnificativ și să fi avut, la această dată timpurie, intuiția faptului că există în manierism trăsături potențial prezente în orice artă (și nu doar în episoade manieriste recurente) și că abordarea și analiza lui ne-ar putea duce mai aproape de nucleul însuși al producției artistice, de înțelegerea și dezvoltarea condiției ei precare. În pofida acestor diferențe de perspectivă dintre ei, Klein a fost după toate probabilitățile sensibil și atent la numeroasele ocazii în care Vianu a atins problema relației dintre formă și conținut, formă și materie etc. În *Estetica* sa, de exemplu, Vianu scrie (cu referire la Leonardo și Rafael): „Am spus că forma operei există în unitate indisolubilă cu conținutul ei. [...]. Împrejurarea devine însă mai sensibilă tocmai în acele opere în care disociația forțată între formă și conținut înseamnă o degradare estetică. Așa se întâmplă cu operele și artiștii care își asumă o formă străină, în absența conținutului corespunzător, sau care o asociază cu un conținut care pentru ei este nefiresc și afectat. [...] Operele de artă realizate nu

21. Această impresie s-ar putea datora, măcar în parte, faptului că e vorba de notele de curs ale lui Valentin Lipatti, studentul lui Vianu la acea vreme. A se vedea Tudor Vianu, *Curs de stilistică*, note rezumative alcătuite de Valentin Lipatti, vol. I, 1942-1943, Facultatea de Filosofie și Litere București, cu o scurtă notă explicativă semnată de Valentin Lipatti, datată noiembrie 1944. Vianu definește aici manierismul ca pe „un fel de bovarism – provine din acumularea unui material eterogen din cultura umană, pe care scriitorul și-l însușește. E un fel de bovarism pentru că autorul se arată altfel decât este. El impune o imagine alta decât aceea care i se potrivește. [...] Scriitorii care lucrează pe motive tipice, cristalizate au întotdeauna această tendință spre stilul manierat”. [p. 24]. Mai încolo se poate citi: „Condamnarea ce este adusă stilului manierist e că este complet lipsit de originalitate. Și, din păcate, cea mai mare parte din literatură e literatura manierată”. [p. 25]. Cu toate acestea, „Dacă manierismul e detestabil, condamnable, nu tot așa e cu pasișul”. Vianu continuă prin menționarea și analiza unor exemple de pasișă (Proust pasișându-l pe Balzac, de exemplu), parodie și burlesc, capabile să reabiliteze manierismul și *maniera* [p. 26 și urm.]. Sublinierile sunt în text și îi aparțin, fără îndoială, lui Lipatti (a se vedea și mai jos).

22. Vianu, *Curs de stilistică*, p. 32: „Orice operă literară trece printr-un proces de individualizare [...] care prezintă patru etape distincte: motivul, conținutul, forma și stilul”. Urmează considerații privind fiecare din aceste etape.

sunt, așadar, nici acelea pe care le-am numit mai sus «interesante», nici acelea «pure», nici acelea de «virtuozitate», nici una din acelea care distrug unitatea organică a formei cu conținutul, prin accentuarea unuia sau altuia dintre acești factori. Realizate deplin sunt numai operele în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor concretă, adică operele *simbolice*<sup>23</sup>. Cu alt prilej, scriind despre ceea ce el numește „paradoxul poeziei”, Vianu adoptă o poziție întrucâtva polemică față de „[o] afirmație moștenită din vremea luptelor purtate în veacul trecut de către idealismul estetic, [care] ne asigură că deosebirea dintre forma și materia unei opere de artă este cu totul ilegitimă” și menționează „obiecțiile destul de temeinice care i se pot aduce”, arătând în ce măsură o astfel de abordare poate fi inadecvată sau insuficientă în cazul poeziei, în care „materia” cu care are de lucrat autorul este limbajul, fără a se dispensa, însă, de un excurs preliminar în relația între formă și materie în artele vizuale, și în particular în sculptură. „Se poate spune deci – concludă Vianu – că arta nu întrebuițează o materie informă și că prelucrările ei nu fac decât să continue, cu mijloace omenești, o acțiune începută de energiile firii. Materia poate avea deci o realitate estetică chiar mai înainte de a se înălța în planul artei”<sup>24</sup>. Klein trebuie să fi acordat atenție, de asemenea, numeroaselor ocazii în care Vianu discută convenția în artă, un concept care joacă un rol atât de important în propriile sale reflecții privind manierismul în proiectul timpuriu. El pare, apoi, să-l fi urmat pe Vianu în distincția pe care acesta o face între uzul „tranzitiv” și „reflexiv” al limbajului<sup>25</sup>, la care recurge în considerațiile sale privind concettismul (în secțiunea „Alte observații”, II, unde încearcă o clasificare a artei manieriste). Sunt și alte ocazii în care se pot recunoaște în scrisoarea lui Klein ecouri ale unui concept sau ale unei teme prezente la Vianu; și deși un inventar al acestor ocurențe ar fi inutil, impresia mea citindu-i scrisoarea este că el nu s-a uitat numai – cum a fost explicit îndemnat – la pasajele în care Vianu discută probleme precum pastișa, parodia și burlescul, ci și la cele în care el s-a ocupat de chestiuni precum obscuritatea în poezie<sup>26</sup> (unde punctul său de plecare era soarta viitoare a poeziei hermetice, și unde exemplele sale merg de la trobar clus la alegorism, Petrarca și petrarchism – o ocazie de a stabili conexiuni, pe această traiectorie, între Maurice Scève, Shakespeare și Michelangelo –, Marino și Marinismul, Gongorismul, E.T.A. Hoffmann, apoi Nerval, Valéry și Mallarmé, mergând mai departe la suprarealiști); sau la acele texte în care Vianu analiza cazuri

23. Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 84. Această ediție o reproduce pe cea de a treia, din 1945, cu unele corecții pornind de la cea de a doua, din 1939. Ambele aceste ediții mai timpurii i-ar fi fost accesibile lui Klein.

24. „Paradoxul poeziei”, în *Studii de filosofie și estetică*, București, Casa Școalelor, 1939, p. 157-163, republicat în *Studii de stilistică*, volum îngrijit de Sorin Alexandrescu, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 21-22.

25. Tudor Vianu, „Dubla intenție a limbajului și problema stilului”, în *Arta prozatorilor români*, București, Editura Contemporană, 1941, p. 15-21, republicat în *Studii de stilistică*, p. 32-35, din care mi s-au părut sugestive pasaje ca acestea, p. 33-34: „Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găsește în aceeași situație [...]?” Ceva mai încolo, referindu-se la suprarealiști, care ar exemplifica o tranzitivitate mult atenuată, el adaugă: „Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adâncimii care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. De altfel, în mod foarte general, se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei [...]. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite, îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.”

26. „Note asupra obscurității poetice”, în *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946, p. 156-167.

de artiști (și în special scriitori) tratând „în răspăr” locurile comune, sinonimele sau echivocurile, cu exemple din Lautréamont, André Breton, Lewis Carroll și proto-dadaistul român Urmuz<sup>27</sup>. Dincolo de referințe lesne reperabile la astfel de personaje și teme în proiectul doctoral al lui Klein, cel din urmă text pomenit mă aduce la interesul său pentru calambur. În planul său inițial, Klein discută la punctul VI ceea ce el numește manierismul neconvențional, în care include pe de o parte cazurile în care „discrepanța manieristă e căutată, prin toate mijloacele, ca expresie a unei disarmonii interioare. E ceea ce fac marii artiști, la care manierismul nu e un defect, ci un rezultat al conformației lor sufletești, – nu rareori al arbitrarului superior cu care ei trec peste tot ce este obișnuit, pentru că descoperă un gol sub orice formă tradițională” (și al său *excursus* despre Michelangelo în *ET* ar putea fi văzut ca o destul de directă continuare a acestor reflecții<sup>28</sup>); și pe de alta, cazuri în care „opozitia formei cu conținutul ia forma unei discordanțe între simbolul sau semnul artistic ca semn și simbolul sau semnul ca obiect în sine”, pentru care propune denumirea „stil calamburist”. Referindu-mă rapid la această componentă a planului său pentru doctorat, aș vrea să menționez, la fel de rapid, un text publicat de Klein cu circa un an mai devreme, intitulat „Filosofia calamburului”, întrucât cele două texte se intersectează în acest punct (și de asemenea, întrucât nici un alt text din acești ani nu pare să fi ieșit deocamdată la lumină<sup>29</sup>); el începe aici prin a propune să conferim un înțeles mai cuprinzător cuvântului „calambur”, ca indicând „orice discrepanță, cu efect de șoc, dintre o expresie și ceea ce ea trebuie să exprime”, dă apoi exemple care merg de la Bernini la suprarealiști sau Picasso și sfârșește prin a vorbi despre „cunoașterea calamburistă”, arătând că ea nu este numai „rezultatul unei decrepitudini a inteligenței, – facultatea formelor, – ci și efectul unei anumite metafizici a obiectului” și adăugând că s-ar putea spune că „această metafizică a obiectului a ajuns să fie stilul de viață al unei pături și epoci nu de mult dispărute. Această metafizică a impregnat filosofia lui Husserl, arhitectura lui Le Corbusier sau Loos, pictura lui Dix” și Klein i-a găsit formularea cea mai izbitoare („ideea platonice a calamburului”) într-un desen animat cu Mickey Mouse<sup>30</sup>.

„Lovitura de maestru” a lui Klein în conceperea *ET* – care nu are precedent în proiectul timpuriu, și care ancorează dintru început manierismul în epoca sa, lăsând în același timp deschisă posibilitatea de a face vizibilă prezența „structurii” lui în alte epoci – este de a fi luat drept punct de pornire un pasaj din Benedetto Varchi inspirat de unul din *Etica nicomahică* a lui Aristotel, pe care îl plasează la începutul scrierii

27. „Locuri comune, sinonime și echivocuri”, în *Figuri și forme literare*, pp. 177-182, republicat în *Studii de stilistică*, p. 108-110.

28. În capitolul 6, „L'action”, 2. „Action et contemplation chez Michel-Ange”, *ET*, p. 233-245.

29. Tentativele mele de a găsi astfel de texte în ziarele și revistele timpului luând ca punct de pornire unele sugestii din prefața lui Frunzetti și o aluzie la un text publicat într-o scrisoare adresată de un prieten al lui Klein, Emil Stein, lui Chastel în 1970, după publicarea volumului *La forme et l'intelligible* – scrisoare la care am avut acces grație lui Jérémie Koering – n-au fost, pentru moment, încununat de succes. Frunzetti menționează în prefața sa mai multe pseudonime sub care Klein își publica textele în periodice în intervalul 1945-1947, după întoarcerea sa de pe front, și include în prefața sa reproducerea (ilizibilă) a manuscrisului „miraculos prezervat” al unui articol publicat de Klein sub unul din aceste pseudonime în 1945, aflat în posesia sa. A se vedea Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 13-14.

30. „Filosofia calamburului”, *Studentul român*. Săptămânal de cultură, nr. 3 (serie nouă), miercuri, 25 dec. 1946. Îi sunt recunoscătoare lui Dominic-Alain Boariu pentru a fi împărtășit cu mine această descoperire. Adaug că între timp dl. Boariu a descoperit și un alt articol, mai târziu, „Lucru”, publicat într-o revistă a emigrației, *Ființa Românească*, nr. 4, 1966, p. 65-69, pe care a avut bunăvoința să mi-l trimită.

sale, așezând astfel textul în întregul său sub semnul acestei definiții aristotelice a artei<sup>31</sup>. Acest punct de pornire este cel care conferă scrierii lui, neterminată (și poate de neîncheiat), unitate și coerență și determină o structură generală care diferă de cea timpurie, chiar dacă prezervă unele dintre temele și preocupările formulate acolo. Caracterul arbitrar al artei afirmat în ambele aceste pasaje (deși poate neconștientizat de Varchi) colorează multe dintre aserțiunile lui Klein în *ET* și ele ne conduc, la capătul lecturii, dincolo de ocoluri și digresii, către reflecțiile finale mai degrabă sumbre, în ecou cu alte scrieri ale sale despre arta modernă: „A ști că valoarea artei rezidă în manieră, adică într-un *cum* de două ori detașat de al său *ce*, că necesitatea ei este ideală, edificată pe o gratuitate, că scopul ei nu mai este, în realitate, utilul sau agreabilul, ci șocul și ‚minunarea’ – a ști, în fond, că arta nu are alt criteriu și alt sistem de referință decât actul prin care se creează, înseamnă a te resemna la o izolare completă: arta nu se integrează cu nimic, nu servește la nimic altfel decât prin accident, prin decizia arbitrară a propagandistului sau curteanului”. Toate acestea, spune el mai departe, „ucid calma siguranță a artistului și îi dau, împreună cu sentimentul relativității «manierei» sale, o falsă libertate cu care nu știe ce să facă – de aici naște reflecția cu privire la artă și de aceea dă ea rezultate provizoriu atât de dezolante pentru artist [...] Iar arta astfel făcută agravează și face iremediabilă izolarea, falsul prestigiu și «inutilitatea» autorului ei”<sup>32</sup>. Privind scrierile lui Klein prin acest *cannocchiale aristotelico*<sup>33</sup>, am ajuns să înțeleg preocuparea sa pentru manierism ca fiind mai mult decât un interes de durată față de o problemă complexă a artei și istoriografiei artistice, și s-o văd mai curând ca pe un interes care s-a întrețesut cu propria lui existență<sup>34</sup>. Am găsit într-una din scrierile sale un pasaj care mi-a părut dacă nu iluminant, în orice caz sugestiv în acest sens. El scrie (comentându-l pe Husserl): „De altfel, trecutul, ca posedat în sine, este în aceeași măsură trecutul viitorului meu: căci existența lui deja aici constă în faptul că voi putea să revin la el, așadar în prospekția care îl angajează”<sup>35</sup>. Am ajuns, cu alte

31. Iată pasajul din Benedetto Varchi prin care debutează *ET*: „L’arte è uno abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa”. [„Arta este o dispoziție/un habitus de a face, în conformitate cu regula, acele lucruri care nu sunt necesare și al căror principiu nu se află în lucrurile care se fac, ci în cel care le face.”] Benedetto Varchi, *Della maggioranza delle arti*, Paola Barocchi (ed.), *Trattati d’arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960, p. 9.

32. „Savoir que la valeur de l’art réside dans la manière, c’est à-dire dans un *comment* deux fois détaché de son *quoi*, que sa nécessité est idéale, édiflée sur une gratuité, que son but n’est plus, en réalité, l’utile ou l’agréable, mais le choc de « l’émerveillement », – savoir, au fond, que l’art n’a d’autre critère et d’autre système de référence que l’acte par lequel il se crée, c’est se résigner à un isolement complet : l’art ne s’intègre à rien, ne sert à rien sauf par accident, par la décision arbitraire du propagandiste ou du courtisan. [...] tuent la tranquille assurance de l’artiste, et lui donnent, avec le sentiment de la relativité de sa « manière », une fausse liberté dont il ne sait que faire – c’est à cause de tout cela que la réflexion sur l’art naît et qu’elle donne des résultats provisoirement si désolants pour l’artiste. [...] Et l’art ainsi fait aggrave et rend irrémédiable l’isolement, le faux prestige et l’« inutilité » de son auteur”. *ET*, p. 275.

33. Preiau această expresie din titlul tratatului lui Emanuele Tesauro. *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell’Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l’Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co’ Principij del divino Aristotile*, 1654, o scriere la care Klein se referă, de altfel, nu o dată.

34. Am sentimentul că pășesc pe căi deja parcurse de Jérémie Koering când discută, în prezentarea sa introductivă la *ET*, dimensiunea etică pe care o atribuie Klein artei. *ET*, p. 28-31.

35. „D’ailleurs le passé, en tant qu’en-soi possédé, est aussi bien le passé de mon futur: car son existence déjà-là consiste dans le fait que je pourrai y revenir, donc dans la prospekcion qui l’engage”. „Appropriation et aliénation”, în *La forme et l’intelligible*, p. 461. „Apropriere și alienare”, în *Forma și*

cuvinte, să mă întreb (oricât de riscant ar fi un asemenea salt) dacă astfel de idei nu i-au colorat și atitudinea față de viață. Binecunoscutul pasaj din *Etica nicomahică* a lui Aristotel sună astfel: „orice artă are ca obiect devenirea unui lucru, iar a te dedica unei arte înseamnă a cerceta modalitățile de a produce unul dintre lucrurile ce pot exista sau nu”<sup>36</sup>. Caracterizându-l pe Klein, Chastel îl plasează într-o constelație de figuri – între care Kafka – din care dă acest citat: „concluzia este întotdeauna aceasta: aș putea să trăiesc și nu trăiesc”<sup>37</sup>.

---

*inteligibilul*, vol. 2, p. 286. Am operat ușoare modificări la traducerea în română.

36. Aristotel, *Etica nicomahică*, VI, 4, 1140a, traducere de Stella Petecel, București, Editura didactică și enciclopedică, 1988, p. 137.

37. Chastel, „«Présentation» : « La conclusion est toujours celle-ci: je pourrai vivre et je ne vis pas»”, în *La forme et l'intelligible*, p. 8. „Prezentare”, *Forma și inteligibilul*, p. 32.

Stimate Domnule Profesor<sup>38</sup>,

sunt fericit să Vă pot anunța că recomandăția către Institutul Francez, pe care ați avut bunătatea să mi-o trimiteți, a avut efect. Vă mulțumesc cu toată căldura și sinceritatea pentru sprijinul Dvs. hotărâtor într-o chestiune atât de importantă pentru dezvoltarea mea și Vă rog să primiți asigurarea recunoștinței mele profunde.

Am întârziat până acum cu răspunsul la scrisoarea care a însoțit recomandarea Dvs., nu numai pentru că așteptam hotărârea Institutului Francez (care mi-a fost comunicată abia ieri), ci fiindcă voiam să Vă pot ține la curent și cu progresele lucrării mele de doctorat, în urma sugestiilor și observațiilor pe care ați binevoit să mi le comunicați. Acest lucru nu era însă posibil până acum, căci în timpul anului universitar n'am avut timpul să învăț, fiind ocupat cu meditații și cu munca pentru F.D.U.; iar după aceasta, în timpul vacanței, când am avut răgazul să citesc, impresiile și cunoștințele noi m'au împiedicat să-mi limpezesc problemele și ideile așa cum trebuia. Mă tem că lungimea scrisorii care urmează Vă va demonstra că nu am trecut nici acum complet de această fază.

#### Planul lucrării

(Rezum aici deocamdată ideile tezei așa cum au fost în momentul primei mele scrisori).

**I.** Spuneam că un stil este manierat atunci când se poate constata o discrepanță, ce merge uneori până la contradicție, între elementele formale și materiale ale operei în cauză. Înțeleg aici prin elemente formale aproximativ ceea ce Dvs. numiți „etapele de individualizare ale operei de artă”: conținut, motiv, formă și stil, - fiecare etapă fiind „formă” celei precedente.\* Se pot intercala desigur o mulțime de etape intermediare. Concret, mai putem afla ce este forma în sensul acesta, cercetând pastișele și parodiile: căci ceea ce ele preiau și imită sunt tocmai formele în sensul nostru, adică elementele de prezentare, de stil sau de conținut, al căror caracter „formal” în opera parodiată este evidențiat tocmai prin această preluare.

Modul cel mai comun, dar nu și unicul, pentru a obține discrepanța dintre elementele formale și materiale ale operei, este convenționalizarea formei: căci convenția, pe care o defineam ca o sumă de procedee imitabile, este prin definiție aplicabilă de jure oriunde și de aceea, chiar dacă e aplicată *just, nu „face corp”* cu conținutul.

**II.** Cercetarea manierismului ca artă convenționalizată permitea, întâiu, abordarea unei probleme de interes general estetic (în sensul opus lui *Kunstwissenschaft*): rolul estetizator al convenției ca atare: îmi propuneam să-l urmăresc în unele domenii învecinate cu esteticul (rolul convenției în joc, în sport, în modă), apoi în domeniul artisticului nemanierist (în basm, în poezie, în condițiile fundamentale ale tuturor artelor în genere; „stilul literar este o convenție” ați notat Dvs. în cursul de stilistică), și în sfârșit în domeniul propriu al manierei. Convenția devine caracteristică manierei în momentul în care, încetând de a mai fi o condiție a operei de artă, un obstacol necesar, ea devine un fel de adaus la operă. (Parodia și pastișul au tocmai efectul de a dezvălui că ceea ce părea, în opera pastișată, condiție, este de fapt un element subiectiv, un minus, un mecanism).

Explicația efectului estetizator al convenției, al regulei arbitrare o regăsesc într-o concepție a

**\* De ex.: Motivul aubadei e forma unui conținut lirico-erotic cavaleresc.**

38. Notă privind transcrierea: este vorba de un text dactilografiat. Am păstrat în transcriere ortografia lui Klein. Am menținut această ortografie și în citatele din această scrisoare în textul meu. Cuvintele sau pasajele în bold apar în text și în note ca inserții de mână, înlocuind uneori în text un cuvânt/un nume tăiat. Transcrierea menține, pe cât este posibil, formatul scrisorii lui Klein.

frumosului, desigur numai parțial valabilă, înrudită cu sensul schillerian al teoriei jocului, și cu unele teze ale lui Valéry și Dessoir.

**III.** Abordând latura de *Kunstwissenschaft* a problemei, adică descrierea și explicarea manierismului propriuzis, concepția lui ca artă convenționalizată ne ajută să înțelegem:

- a) sensul obișnuit peiorativ al cuvântului: lipsa de „suflet” și de originalitate reală.
- b) comunitatea strânsă între artistul manierist și publicul său, necesită prin cunoașterea și acceptarea, de către ambele părți, a convenției folosite; de unde, odată cu rafinarea manierei, restrângerea publicului până la un grupuleț de „inițiați” și dincolo, până la arta pentru artiști.
- c) frecvența surogatelor individualizării vii a formei (decurge din a): virtuozitatea, adică accentul pus pe procedeu (convenția e un „procedeu imitabil”), erudiția, falsă originalitate, surpriza, etc.: eteronomia manierismului.
- d) succesul mare al manieriştilor la contemporanii lor (mult mai mare decât al oricărui artist clasic), și uitarea rapidă după moarte, odată cu dispariția grupului social care accepta și aprecia jocul cu convenția aleasă.

**IV.** Dezvoltarea punctului b) de sus necesită un istoric sau quasi-istoric al principalelor maniere, al cărui rezultat trebuie să fie o analiză amănunțită a legăturii dintre o societate și arta manierată corespunzătoare. Exemplu tipic: maniera de decadență a liricei cavalești și decadența cavalerismului însuși: Ulrich von Lichtenstein, etc. Acelaș manierism ca în artă, se manifestă în moravurile și în conduita oamenilor societății respective. – Nu insist aici asupra acestui punct.

**V.** Punctul c) al expunerii trebuie dezvoltat printr-o descriere amănunțită a formelor generale ale artei manierate, insistându-se asupra caracterelor identice și a paralelismelor dintre epocile manieriste și dându-se pe cât posibil la fiecare caracter o explicare a fenomenului prin prisma vederilor dezvoltate în capitolul I și IV.

**VI.** În cap. I am definit manierismul ca un stil prezentând o discrepanță între formă și materie (în sensurile specificate acolo); convenția nu era decât un caz special, deși cel mai frecvent, al acestei discrepanțe. Cercetând cazurile de manierism neconvențional, descoperim două grupuri mai importante:

- a) cazul în care discrepanța manieristă e căutată, prin toate mijloacele, ca expresie a unei disarmonii interioare. E ceea ce fac marii artiști, la care manierismul nu e un defect, ci un rezultat al conformației lor sufletești, - nu rareori al arbitrarului superior cu care ei trec peste tot ce este obișnuit, pentru că descoperă un gol sub orice formă tradițională. E cazul lui Michelangelo, Tintoretto, Greco, uneori Tasso, a bătrânului Plato, Goethe, Rembrandt, Goya: toți au „maniere. Michelangelo folosește la Porta Pia toate formele arhitectonice în contrasens; e limpede că în acest fel forma se autonomizează, opunându-se conținutului ei.

- b) în cazul în care opoziția formei cu conținutul ia forma unei discordanțe între simbolul sau semnul artistic ca semn și simbolul sau semnul ca obiect în sine; se speculează de ex. discrepanțele dintre cuvântul-sunet și cuvântul simbol lingvistic, dintre linia-contur și linia-element decorativ, dintre litera-linie și litera-literă (din tablourile cubiste) etc. Este ceea ce aș numi stilul calamburistici, cu reprezentanții mai ales în arta modernă: Juan Gris, Christian Morgenstern, Lewis Carroll, etc.

**VII.** Ultimul capitol, despre succesul și discreditul postum al manieriştilor, bazat pe dezvoltările din cap. III și pe materialul istoric din cap. IV, discută problema dreptății sau nedreptății, succesului și uitării manieriştilor, ceea ce revine la întrebarea: este sau nu este excesul de convenție dăunător valorii artistice? Mă voi sili să arăt că artiștii de tip manierist suferă prin îngustimea viziunii realității, ceea ce face ca ei să fie apreciați numai de cei care au o viziune cât mai apropiată de a lor. Homer apare altfel fiecărui secol; dar Gongora este univoc în privința conținutului (sărac) de realitate pe care implică opera sa, de aceea va putea trece prin epoci de uitare, și va găsi „renașteri” numai atunci când va da de un public cu un gust asemănător (cu o poziție socială asemănătoare); Gongora nu e

mare, fiindcă nu spune mult multora; și nu spune mult, nu e polivalent, fiindcă nu vede mult. Cu cât o societate are o viziune mai îngustă, cu atât artistul care o exprimă va fi mai manierat. (Manieristul nu are rezistență față de spiritul „timpului”).

Voi trece în revistă cu această ocazie câteva cazuri de renașteri, arătând cum maniera se întâlnește cu maniera: moda Klopstock în expresionismul german, etc. Dacă lectura îmi va întări impresia, cred că voi putea arăta o curioasă reînviere a evului mediu decadent în Adone al lui Marino: asemănările cu Roman de la Rose sunt evidente. Poemul pare a fi de altfel în același timp și o Divină Comedie răsturnată: perechea Dante-Beatrice dă, cu semnul schimbat, perechea Venus-Adonis (cer și pământ).

Planul lucrării este deci următorul:

I. Definiția (inclusiv discuțiile definițiilor date până acum).

Problema formă – materie în manierism. Parodia.

II. Valoarea estetică a convenției.

III. Manierismul din punctul de vedere al științei artei. Descriere.

Consecințele definiției.

IV. Scurt istoric. Baza socială a manierismului.

V. Unele trăsături esențiale ale manierei.

VI. Manierismul neconvențional: marii manieriști și stilul calamburistici.

VII. Succesul și renașterile manieristilor. Concluzii despre îngustimea de vedere a manieristilor și a societății lor.

#### Observațiile Dvs.

Rezumatul lucrării a ajuns, cum văd, să depășească mult limitele pe care îmi propusesem să le respect și în același timp, mă tem, limitele bunăvoinței Dvs. Am deraiat dela expunerea lucrării, așa cum am văzut-o la început, la expunerea, în multe locuri a tezei așa cum o văd acum. Nu Vă pot totuși dispensa de a adăuga rezultatul pe care l-au avut pentru lucrare cele 8 observații pe care ați binevoit să mi le comunicați.

A trebuit să-mi interzic dela început numai urmarea unuia singur dintre sfaturile Dvs.: de a trata într'un capitol special despre manierismul contemporan. Nu pentru că aş nega existența lui, ci dimpotrivă pentru că materialul este prea mult. Cu cât cunosc mai mult pe manieristii trecutului (și sunt încă departe de a-i cunoaște) cu atât descopăr mai mult la ei, elemente caracteristice multor scriitori moderni foarte respectabili. Cu toată onestitatea, ar trebui să calific ca manierist nu numai pe Cocteau sau Valéry Larbaud, sau pe Arghezi (al cărui Blesteme au fost anticipate de Euphorion), ci scriitori clasici ca Thomas Mann. – Prefer să mă abțin, bine înțeles cu dreptul de a invoca, de câte ori e cazul, exemple sau paralele din arta timpului nostru.

Alte două observații ale Dvs conțin indicații bibliografice pe care desigur le voi folosi.

Îmi recomandați apoi să revizuiesc cele spuse asupra raportului dintre manieră, pastişe, parodie și burlesc. Am recitat pasajul respectiv din cursul de stilistică și am găsit în el indicațiile necesare.

Îmi reproșați afirmația că parodia ar reproduce „mai ales” elemente de conținut ale operei parodiate. Cred că numai din eroare puteam să mă exprim în felul acesta; în nici un caz nu voi susține asemenea lucruri.

Trei observații ale Dvs se ocupă de cauzalitatea convenției: că maniera apare deseori după un mare succes artistic; că ideea de convenție implică o adeziune, un fel de contract; și că trebuie să studiez originea convenției, și deci raportul dintre creație și manieră.

Încep cu ultima remarcă. Mi se pare că originea convenției e multiplă și anume: a) „voința materialului” (exemple nenumărate) b) necesități tehnice și practice (stilul literaturii populare influențat de nevoile mnemotehnice și de facilitarea improvizației; înflorirea genului epistolar în

vremea când nu existau reviste culturale; etc.) c) condiții istorice, tradiții: vizibil îndeosebi când un gen artistic schimbă destinația, dar păstrează formele vechi: ele devin atunci „convenții”, aprobate pe plan social, dar deseori jenante pe plan artistic d) cazuri de prestigiu al unui stil (remarca Dvs despre maniera născută după un succes) e) particularități psihologice ale artistului: tipul senzitiv din care face parte (vizual, auditiv, etc.) idei sau imagini favorite, imagini-cheie ale căror explicație ca simboluri preferate o dă cine știe ce experiență trecută sau vreun proces de sublimare în sensul psihoanalizei (voi întreprinde poate, în acest loc, analiza psihologică a unei maniere foarte bine caracterizate, anume petrarchismul; lucrul nu pare însă prea util deoarece s'a lucrat atâta în materie de psihologie a stilului).

Aceste dezvoltări care-și vor găsi locul la începutul cap. IV vor putea fi desigur mult îmbogățite; în special merită insistență fenomenul tipic manierist de exagerare a trăsăturilor maestrului de către elevii săi, care cred că în felul acesta îl întrec. (Cazul michelangelistilor). De unde rezultă o curioasă falsificare a istoriei, al cărei reprezentant tipic mi se pare a fi Vasari (e crezul „und wie wir es zuletzt so herrlich weit gebracht”).

Cred că cele de sus constituie un răspuns nu numai la problema originii convenției, dar și la întrebarea, ce rol are acceptarea ei: ea nu trebuie neapărat judecată pozitiv de către artist; dar ea implică o aprobare socială cel puțin în măsura necesară pentru a o impune: „convenție” este ceea ce „convenim” să facem; și înfățișat ea implică o acceptare a publicului, o bunăvoință suficientă pentru a o admite, a o trece cu vederea: „nu mă supără” faptul că cineva vorbește singur, și încă în versuri, pe scenă, fiindcă odată admisă convenția monologului, ea nu mai e resimțită ca atare. În arta manieristă, acceptarea convenției de către public e mai accentuată, dar are un rol diferit: ea e regula de joc valabilă între artist și public.

#### Alte observații

I. Lectura mi-a arătat că în Kunstwissenschaft cuvântul de manierism și-a pierdut aproape complet sensul de categorie de stil, ajungând să însemne stilul epocii dintre 1520 – 1620 în artele plastice. (O evoluție asemănătoare au parcurs cuvintele baroc și romantic.) Astfel/În acest sens vorbesc despre manierism Dvořak, apoi Kehler, Michalski, Lossow, Hoerner, etc. Bineînțeles acestui manierism i se dau apoi cele mai variate definiții. E destul să spun că pentru Dvořak Shakespeare e manierist! – Hoerner caută să extindă manierismul la mai multe epoci înrudite stilistic, așa cum a făcut-o Wölfflin pentru baroc, dar ajunge să includă în manierism stilul gotic! – În cap. I voi discuta aceste chestiuni, redând manierismului sensul de categorie de stil, definit nu prin particularitățile stilistice concrete (cum e la Hoerner curba) ci printr'o anumită structură a stilului. Aceasta permite desemnarea unor „maniere” care nu au formal nimic comun între ele, ci reprezintă doar devieri analoage dela stiluri diferite: există un manierism al clasicismului, așa cum există maniere baroce, etc.

Stilul „manierist” al epocii 1520-1620 își merită dealtfel numele, fiindcă e vorba de o epocă neliniștită, fără unitate și siguranță în domeniul social politic și ideologic, ceea ce se traduce prin discrepanțe manieriste în artă și prin numărul marilor artiști, la cari maniera e expresia propriilor desarmonii: Michelangelo, Tasso, Tintoretto, Greco. -

II. Materialul istoric al artei manieriste cere o clasificare. Definiția dată mai sus permite alegerea mai multor criterii.

Manierismul fiind o discrepanță între elementele formale și materiale, noi vom găsi, după accentul separației:

1) maniere conținutiste:

a) conținut realist: stilul burlesc, parodia, naturalismul protestatar

(Caravaggio, Ribera, Scarron, Tassoni; **Beuckelaer**, etc.) – mai mult un fenomen însoțitor al manierismului, decât un element constitutiv

b) spiritualismul deformativ, manierismul mistic deseori neglijent în stil: Greco, Goya/Plato la bătrânețe, etc.

2) maniera formalistă: prețiozitatea.

- După gradul discrepantei, deosebim:

1) maniera (nu manierismul): particularități mici de stil, ca de ex. cuvintele compuse la Eschil, sau stihomia în tragedia greacă.

2) manierismul propriu-zis: prețiozitatea, virtuozitatea, erudiția, concettismul etc.

3) stilul calamburist (v. cap. VI.)

- După rolul convenției:

1) concettismul (dau termenului un sens larg care include alături de mariniști pe Callimachos, Cocteau, etc.): convenția are un rol tranzitiv, e o bază comună presupusă între artist și public; maniera este un joc executat pe canavaa ei.

2) culteranismul (într-un sens care include alături de gongoriști și pe Lykophron, Mallarmé sau alții): convenția are un rol reflexiv, trebuie căutată și descifrată.

Însfârșit, o ultimă clasificare va fi permisă printr-o a doua definiție a manierismului, pe care o voi folosi incidental. Plecând de la admirabila propoziție a lui Goethe: „am căutat toată viața mea legea, dela care nu există decât excepții (lucrul a fost spus și de alții, dar formula lui Goethe e deosebit de pregnantă\*) definesc ca manieră tot ce se abate dela această „lege”, și obțin astfel, după obiectul negației,

1) maniera care neagă excepția: stilul tipizat, sărăcit, ca de exemplu al sculpturii sub Constantin cel Mare

2) maniera care neagă „legea”: naturalismul cu prețiozitate, ca de exemplu sculptura spaniolă barocă\*

3) maniera care nu „găsește” ci impune „legea”: stilul personal (al lui Greco, etc.).

Nu-mi pot permite să lungesc scrisoarea și Vă rog din nou să mă scuzați că V'am pus răbdarea la încercare și să acceptați expresia recunoștinței mele celei mai adânci pentru sprijinul pe care mi l-ați acordat atât în privința pregătirii mele estetice cât și pentru obținerea bursei pe care am solicitat-o.

Cu deosebită stimă,

**Klein Robert**

29. VII. 1947

**PS: Pentru cazul că aveți răgazul de a răspunde, Vă rog să folosiți adresa părinților mei:**

**? Timișoara III, Bv. Mihai Viteazul 32.**

\* și mai puțin impregnată de idealism filosofic decât, de ex. la Schopenhauer

# Un artist al intervalului: Mihai Olos<sup>1</sup>

MAGDA PREDESCU

## Comunismul național & întoarcerea la tradiție

În deceniul șapte, în demersul de distanțare față de Moscova, regimul politic din România a integrat – în mod voit sau forțat, părerile sunt împărțite – ideologia națională<sup>2</sup>. Pentru a sublinia coeziunea dintre societatea tradițională, premodernă și cea modernă, comunistă<sup>3</sup>, regimul politic de la București a apelat la etnosimbolism, folosind cu precădere acele elemente care aveau rolul de a sublinia continuitatea identității naționale: mituri, tradiții, simboluri<sup>4</sup>. Au fost organizate nenumărate expoziții de artă populară și au reintrat în canon, pe temeiul apropierii de folclor, creatori culti ignorați sau blamați în deceniul anterior.

A doua jumătate a deceniului șapte a fost marcată de manifestări culturale dedicate lui Ion Țuculescu și Constantin Brâncuși<sup>5</sup>, iar prin expozițiile de artă contemporană a fost promovată inspirația arhaizantă și folclorică, aceasta contribuind din plin la dislocarea din canon a formelor academizante specifice realismului socialist și la diminuarea conținutului ideologic din creația plastică. Prin programul cultural de întoarcere la tradiție statul comunist a reușit să obțină capital de simpatie în plan intern, câștigând adepți în rândul unor elite culturale care aveau ca model perioada

---

1. O versiune a acestui text a fost publicată în catalogul care a însoțit expoziția *Efemeristul. O retrospectivă Mihai Olos* (MNAC, noiembrie 2016 – octombrie 2017), Editura Kerber, 2021.

2. Katherine Verdery afirmă că discursul național despre unitate și continuitate elaborat de elitele interbelice ar fi contribuit la distrugerea legitimității partidului unic, motiv pentru care regimul politic comunist ar fi fost obligat să îl adopte. Vezi *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994, p. 103. În ciuda acestui punct de vedere avizat, e mai verosimil să presupunem că a existat un proces de ajustări reciproce între intelectuali și puterea politică, așa cum sugerează Mihai Botez, de pildă, care descrie „procese simultane de comunizare a naționalismului și de naționalizare a comunismului: „Ca rezultat al acestor două procese, o nouă formă de comunism îmi pare a prinde rădăcini în Europa de Est: național-comunismul”. Mihai Botez, *Intelectualii din Europa de Est. Intelectualii est-europeni și statul național-comunist: un punct de vedere românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993, p. 42.

3. Există istorici care susțin că, prin ideea de temporalitate nouă, de eră calitativ nouă, comunismul a fost o variantă a modernității: „în mod indubitabil, sistemul socialist de tip sovietic aplicat în economie și în societate a fost o variantă de modernizare. [...] Tocmai lacunele modernizării capitaliste românești antebelice au permis pseudomodernizării comuniste să pară, începând cu anii 1960, ca fiind un dat al istoriei, valid, legitim și ireversibil”. Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, București, Editura Curtea Veche, 2005, p. 77.

4. Pentru teoria etnosimbolismului vezi Anthony D. Smith, *Nationalism and modernism*, Londra-New York, Routledge, 1998. Smith descrie etnosimbolismul ca formă de naționalism în care determinante sunt elementele de continuitate culturală, sistemele de gândire împărtășite de un grup etnic, credințele, miturile. În deceniul șapte, regimul comunist din România a trecut de la control coercitiv la control simbolic-ideologic, fapt care a determinat dezvoltarea acestei forme de naționalism. Peste încă un deceniu, exarcerbarea resorturilor mitice a determinat transformarea etnosimbolismului în naționalism organic, esențialist, care a degenerat în protocronism.

5. Retrospectivele Țuculescu au debutat în 1965. În 1967 a fost organizată prima manifestare de amploare dedicată lui Brâncuși, cu participarea unor personalități marcante ale vieții culturale internaționale.

interbelică. Prezentul comunist a ajuns, astfel, să se legitimeze prin ancorare în trecutul național, iar întoarcerea la surse a definit modernitatea comunistă, așa cum definise și modernitatea interbelică. În plan extern România a reușit deschiderea culoarelor de comunicare cu Occidentul, transmițând, prin cultură, un mesaj privind ieșirea sa de sub sfera de influență sovietică.

La fel ca în teoria clasică a etnosimbolismului, intelectualii români au jucat rolul principal în acest proces, datorită lor fiind aceea de a reinterpretă trecutul național și sursele culturale locale pentru a crea o identitate coerentă și pentru a legitima – intern și extern – programul regimului politic. Noul context i-a adus într-o poziție privilegiată nu doar pe cei proveniți din rândul elitelor interbelice, ci și pe cei formați în perioada postbelică, pe acei tineri care au reușit bransarea simultană la vernacular și contemporan, găsind un raport just între tradiție și noutate. Dintre artiștii tineri care au tratat materialul etnografic cu atitudinea moderniştilor, critica de artă l-a remarcat în mod special pe Mihai Olos. Artistul a fost descoperit și promovat de Petru Comarnescu, exeget al lui Brâncuși și Țuculescu, el însuși revenit în prim planul vieții culturale din România în deceniul șapte.

## O abordare antropologică a operei de artă

Particularitatea creației lui Mihai Olos este dată de locul nașterii sale, satul românesc, care, deși în anii 1960 trecea printr-un proces accelerat de intrare în istorie, încă mai trăia după vechile ritmuri. Olos a început să creeze aflându-se în această situație hibridă, de ființă a intervalului între tradiția atemporală și modernitate. Aparținând deopotrivă unei lumi premoderne și moderne, Olos a dislocat imagini specifice unei societăți tradiționale pentru a le transpune creativ pe alte suporturi materiale. De aceea creația sa poate fi abordată cu metodele de analiză utilizate de antropologia artei. Această zonă de studii istorice și comparative, dezvoltată prin transferul de concepte între istoria artei și antropologie, se ocupă nu atât de opere de artă, cât de „obiecte” și „imagini”. Conceptul de „imagine”, mai neutru din punct de vedere istoric și mai versatil decât cel de operă de artă, este, de asemenea, mai corect din punct de vedere antropologic pentru că poate fi utilizat pentru a analiza o varietate de culturi, nu doar pe cele occidentale<sup>6</sup>. Ne raportăm în primul rând la demersul teoretic dezvoltat de Hans Belting, care operează cu trei concepte: imagine, medium și corp<sup>7</sup>. Oamenii au acces la imagini prin intermediul unui medium, suportul material și tehnic prin care acestea se materializează și se transmit. În același timp, accesul la imagini este mediat de un cadru simbolic specific modului de viață dintr-o anumită perioadă. Memoria și imaginația sunt cele care stochează, interpretează și transmit imagini, chiar dacă oamenii utilizează în acest scop suporturi tehnice. Ca moștenitori ai unui patrimoniu iconic, oamenii sunt angajați într-un proces dinamic de transformare și interpretare a imaginilor. Acestea sunt activate printr-un act de

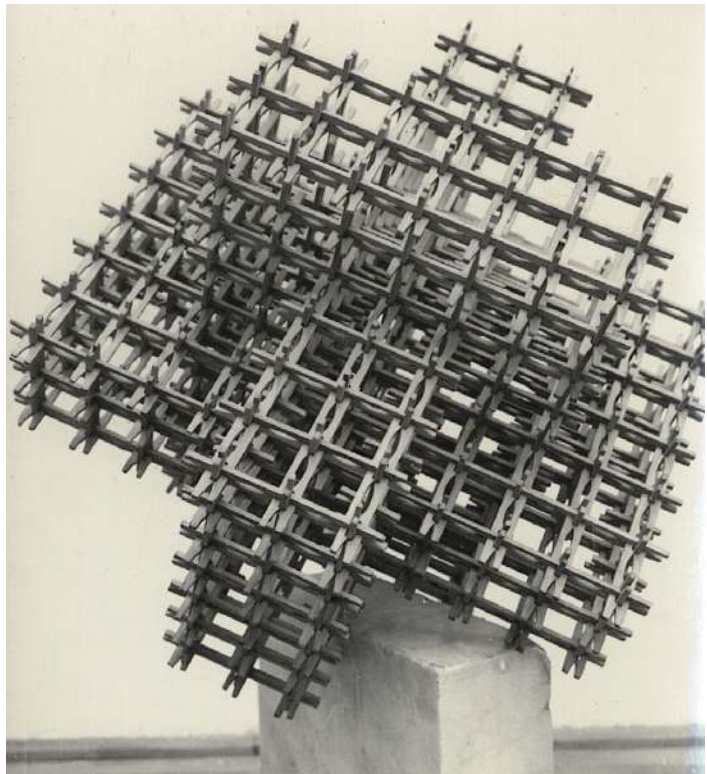
6. Conceptul de „imagine” ajută la surmontarea opoziției dintre cele două discipline care, până la urmă, studiază cultura materială a unei societăți. Demersul antropologic a deschis „imaginea” spre discipline multiple, spre diverse tipuri de discurs și analiză. A fost inițiat în universitățile americane, departamente de *visual culture* fiind create ulterior în Franța (École des hautes études en sciences sociales, Paris VII) și Germania (studiile lui Hans Belting și Horst Bredekamp).

7. Vezi Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (*Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink, 2001).

amintire și, la fiecare nouă percepție a lumii, imaginile actuale se suprapun celor memorate. Lectura lui Hans Belting este utilă în cazul Olos pentru că insistă pe relația care îl leagă pe artist de mediul său, descriind opera de artă ca produs al unei acțiuni care se situează deopotrivă în planul activităților materiale și al activităților imaginare ale unui anumit grup social.

Un alt antropolog al imaginilor, Aby Warburg, consideră că acestea au o temporalitate proprie, fiind independente de ritmul schimbărilor prin care trece o societate. Imaginile au capacitatea de a supraviețui („Nachleben”) și de a reveni ca simptom într-un context cultural diferit, reprezintă un fenomen antropologic total, o condensare a tensiunilor spirituale dintr-o cultură. Imaginile conțin latențe și crize, refulări și reveniri, repetiție și diferență. Teoriile lui Warburg se dovedesc utile în analiza creației lui Mihai Olos prin conceptele de „anacronism”, „supraviețuire”<sup>8</sup> și, de asemenea, prin apropierea pe care a realizat-o între producțiile culte ale umanității și acțiunile rituale, pe care le-a numit forme intermediare între artă și viață, întâlnite deopotrivă în societățile occidentale și neoccidentale<sup>9</sup>.

În sfârșit, în cadrul demersului metodologic de tip antropologic adăugăm numele lui Ernst Cassirer, care, prin conceptul de „formă simbolică”, deschide calea spre analiza unor moduri de reprezentare diferite de arta cultă<sup>10</sup>.



Il.1 - Mihai Olos, *Secretul inimii / Enigma inimii / Secretele iubirii / Secretul Unirii / Unirea Principatelor / Secretul lumii / Noduri / Modul*, nedat [1965], lemn de stejar, 72x62x60 cm. Fotografie de Mihai Olos din arhiva familiei

8. Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Manfred Warnke & Claudia Brink (ed.), Berlin, De Gruyter, 2000. Walter Benjamin (*Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle - Le Livre des Passages*, Paris, Editions du Cerf, 2006) este un alt autor care a descris temporalitatea multiplă a imaginilor prin conceptul de „image dialectică” sau „image-interval”, în care trecutul, deși recognoscibil, este deschis și transformabil. O teorie asemănătoare a fost dezvoltată ceva mai recent și de istoricul de artă Georges Didi-Huberman (*Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions du Minuit, 2000 și *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions du Minuit, 2002).

9. Aby Warburg, *Le Rituel du serpent, Art et Anthropologie*, Paris, Editions Macula, 2003.

10. „Par ‘forme symbolique’ il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle une signification spirituelle est attachée à un signe sensible concret et intimement appropriée à ce signe. En ce sens, le langage, le monde mythico-religieux et l'art se présentent à nous comme autant de formes symboliques particulières”. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, vol. I, Paris, Editions du Minuit, 1972, p. 175.

## „Nod” între tradiția arhaică și modernitate

Civilizațiile tradiționale teaurizează altfel, conservând rar prin scris. Cel mai adesea arhivează prin imagine și sunet, acestea având un rol important în transmiterea cunoștințelor, funcționând ca proteze pentru memoria colectivă. În aceste societăți, ritualurile activează timpul mitic, fiind în mare parte legate de solstițiu și de echinocțiu, de naștere, căsătorie sau de „marea trecere”. Imaginarul colectiv al acestei lumi are o anumită coerență și stabilitate pentru că anumite imagini au rezistat vreme de sute de ani sau poate chiar de milenii. S-au conservat acele imagini care au avut eficacitate simbolică, care au răspuns unor nevoi profund umane. Probate timp îndelungat, acestea au ajuns la un anumit grad de esențializare și abstractizare. Dar chiar și în aceste societăți, tradiția, ca totalitate semnificativă, nu este complet închisă, protejată de mișcare, de sens suplimentar. Poate să apară oricând un individ creativ și talentat, rapsod sau meșter popular, care inventă, înovează prin repetiție.

Om al satului maramureșean, Mihai Olos a cunoscut îndeaproape cultura materială și rezerva iconică a acestei societăți tradiționale – o societate aparent imuabilă, în care viața se desfășura ritualic și în care frumosul nu era separat de tehnologic, religios și magic. Ca artist al intervalului dintre timpul ciclic, repetitiv al societății arhaice și timpul istoric al modernității, artistul a operat simultan cu mai multe sisteme de sens, realizând, după propria mărturisire, un „nod” între tradiția arhaică și creația proprie<sup>11</sup>. Mai mult, a afirmat că este un artist popular în măsura în care este un artist cult<sup>12</sup>. Opera sa conține în mod asumat memoria și experiențele comunității în care s-a născut. Artistul a apelat la acest rezervor de forme pe care i l-a oferit tradiția și a reconstituit reprezentările arhetipale ale Maramureșului în forme plastice contemporane. A participat la cercetări etnofolclorice de teren alături de profesorul Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie și folclor. A participat la sesiuni de comunicări științifice și a publicat folclor<sup>13</sup>. A înființat și a coordonat Asociația „Măiastra” (Asociația Tinerilor Artiști), care în colaborare cu Asociația Folcloriștilor și Etnografilor din Maramureș a publicat revista *Măiastra* (1976) și *Calendarul Maramureșului* (1980), în scopul de a promova cultura locală.

În opera lui Mihai Olos pot fi identificate mai multe grade de preluare și interpretare a obiectelor tradiționale. Artistul a adus adesea în expoziții, alături de lucrările lui, piese autentice de artă populară, obiecte funcționale specifice gospodăriei țărănești. Artefactele lumii tradiționale au fost expuse ca atare, în 1969, la Roma și în 1976, la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției<sup>14</sup>. Prin atenția pe

11. Ștefan Bellu, „Mihai Olos: Se poate și se face o artă majoră și în Maramureș” [interviu], în *Pentru socialism, organ al Comitetului Județean Maramureș al P.C.R. și al Consiliului Popular Județean*, Baia Mare, anul XXIX, nr. 7032, 4 iunie 1978, p. 2.

12. Ion Badea, „Interviu cu Mihai Olos”, *Maramureș, supliment de cultură și artă al ziarului Pentru socialism*, Baia Mare, apr. 1969, p. 18-19.

13. Mihai Olos, (culegător), „Alte mâncăruri”, *Memoria ethnologica: revistă de patrimoniu ethnologic și memorie culturală*, Centrul Creației Populare Maramureș, anul III, nr. 6-7, ian.-iun. 2003, Baia Mare, p. 618; Mihai Olos, (culegător), „Pintea Viteazu și Dracu”, *Memoria ethnologica: revistă de patrimoniu ethnologic și memorie culturală*, Centrul Creației Populare Maramureș, Baia Mare, anul III, nr. 8-9, iul.-dec. 2003, p. 898; Mihai Olos, (culegător), „Subt d’umbruța nucului; La curțile Tevii-i ; Pe dealu cu stânenii” [versuri], *Memoria ethnologica: revistă de patrimoniu ethnologic și memorie culturală*, Centrul Creației Populare Maramureș, Baia Mare, anul III, nr. 8-9, iul.-dec. 2003, p. 916-919.

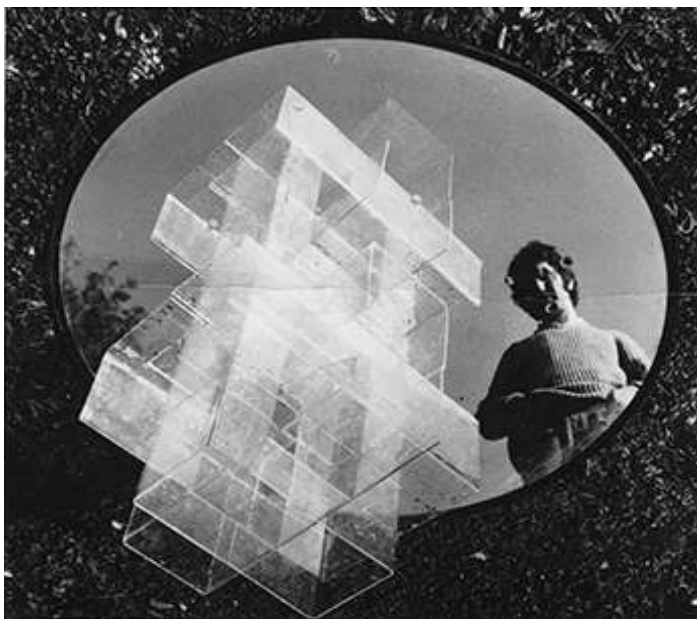
14. În expoziția personală deschisă în galeria La Feluca din Roma în februarie 1969, Mihai Olos

care a acordat-o acestei producții materiale – obiecte, cântece, veșminte – a dovedit că are privirea etnologului. Ca artist, însă, a mers un pic mai departe în punerea la distanță a familiarului: a creat obiecte hibride, care amintesc de lumea satului tradițional maramureșean și, în același timp, trimit la modele ale artei contemporane internaționale. Integrarea acestei alterități a fost posibilă prin școlire – Olos a fost un autodidact – și prin călătorii cu valențe inițiatice.

A început să expună în perioada studenției, în 1962 și, vreme de câțiva ani, a prelucrat moștenirea maramureșeană

în picturi pe sticlă sau pe lemn, cu o tematică laică (obiceiuri arhaice, gesturi cotidiene, narațiuni istorice), dar amintind prin tehnică și prin modalitatea de reprezentare de icoanele din gospodăriile țărănești. În cazul acestor lucrări, cercetările în vernacular s-au combinat cu ecouri din Picasso, Braque, Klee, Miró, Chagall, Kandinsky, Matisse, Gauguin, Rousseau, provocând admirația criticilor de artă, care au simțit înnoirea adusă de tânărul artist. S-a vorbit despre expresionism, realism magic, fabulos de baladă și neobaroc. Mihai Olos nu a reprezentat, însă, un caz izolat în epocă. La jumătatea anilor 1960 numeroși artiști tineri și-au construit opera pornind de la universul de forme plastice al artei populare, adăugând, după caz, influențe din avangarda europeană. Acești artiști receptau imagini care veneau din tradiție, dar în același timp asimilau modele tehnologice și estetice contemporane. Opera lor a permis întâlnirea celor două lumi și producerea unor realități culturale eterogene. Dacă au preluat ceva din tradiție, au făcut-o în sensul repetiției care introduce transformarea, deplasarea, suplimentul. Pentru artiștii tineri care foloseau stilizarea tradițională și explorau zona de mit sau legendă Petru Comarnescu a încercat o teoretizare sub denumirea de „noua narațiune”, integrând acestui fenomen creațiile lui Brăduț Covaliu, Virgil Almășan, Ion Gheorghiu, Lucia Ioan, Lia Szasz, Viorel Mărginean, Traian Brădean, Georgeta Năpăruș, Mihai Olos,

a expus vechi icoane țărănești, blide de Săcel, o cergă de lână mițoasă. A venit la vernisaj îmbrăcat în gubă maramureșeană și a țâpurit. În septembrie 1976, cu ocazia Colocviului Bâncuși, a fost organizată expoziția *Olos în Muzeul Maramureșului*, lucrările artistului fiind expuse fără să fie semnate printre cele ale artiștilor anonimi prezenți în mod obișnuit în Muzeul de Artă Populară din Sighetu Marmației. Acesta a fost și demersul Ancăi Vasiliu în expozițiile *Locul – faptă și metaforă* (1983) și *Vatra* (1984), organizate la Muzeul Satului din București sau demersul lui William Rubin, care în expoziția „*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Muzeul de Artă Modernă, New York, 27 sept. 1984 – 15 ian. 1985) a juxtapus lucrări aparținând unor artiști occidentali și obiecte provenind din societăți tradiționale. Expoziția *Dialog 2 cu etnografia* (Atelier 35, Oradea, 1988) a reprezentat un alt mod de abordare a tradiției, de data aceasta în manieră postmodernă, sub forma citatului ludic.



Il.2 - Mihai Olos, *Fără titlu*, nedat [1973],  
sticlă acrilică, 58,5x58,5x58,5 cm.

Fotografie de Eugeniu Lupu din arhiva familiei

Nicolae Apostol, Ion Nicodim, Mimi Podeanu, Ileana Balotă, Constantin Blendea, Cornel Badea, Florin Ciubotaru ș.a.:

„Ne bucură un fenomen artistic pe care îl constatăm la unii dintre tinerii noștri artiști plastici, mai ales în ultimii ani. Un fenomen care dezmente afirmația că nu poți fi modern dacă povestești. Ne referim la ceea ce am numi noua narațiune. [...] noua narațiune, așa cum se constituie în ultimii ani în rândurile tineretului nostru – folosește în spirit modern tradițiile spirituale și artistice ale poporului. Nu aș spune că noua narațiune [...] se diferențiază fundamental de narațiunea măștrilor sau artiștilor maturi ca vârstă și meșteșug. Nici nu s-ar putea aceasta, când izvoarele de inspirație și țelurile sunt aceleași. Dar în ultimii ani viziunea, modul de compoziție, amploarea expresiei, însăși stilistica au căpătat noi valențe. La cei mai mulți dintre tineri [...] narațiunea capătă înnoiri prin inedite sinteze între tradiție și modernitate. Acești tineri iubesc folclorul cu miturile și legendele lui, trăiesc istoria, știu bine ce-i stilizarea, participă la evenimentele vieții contemporane. De asemenea, ei își dau seama că lumea nu poate trăi numai cu abstracțiuni, știu că oamenii – și deci ei înșiși – au sentimente, amintiri puternic afective, experiențe ce le-au luminat mintea și le-au îmbogățit imaginația. Ei simt nevoia să nareze sau să povestească ce le este drag din trecut și din prezent, să adâncească folclorul și viața contemporană a poporului lor”<sup>15</sup>.

Mare admirator al lui Brâncuși, despre care a crezut toată viața că a ajuns în Maramureș, Mihai Olos a tratat materialul etnografic cu atitudinea moderniştilor. A afirmat în nenumărate rânduri că folclorul este fundamentul culturii moderne, făcând trimiteri la fauvismul icoanelor pe sticlă, suprarealismul basmelor, abstractul covoarelor și fuselor cu zurgălăi, op art-ul cojoacelor oșenești și al crucilor, cinetismul toacei, efemerul ouălor încondeiate, interferența de genuri artistice, opera colectivă și opera serială<sup>16</sup>.

Primitivismul lui Olos, exprimat la început într-o artă realist simbolică, a devenit treptat mai conceptual. În 1965 a expus pentru prima dată un capitel de lemn inspirat de arhitectura tradițională maramureșeană. Și-a numit sculptura *Secretul inimii*, provocând juriul expoziției să ghicească secretul îmbinării lemnului. Numai că sculptura s-a dovedit un adevărat nod gordian. „Nodul maramureșean”, numit și „nodul dracului” sau „steaua meșterului”, este o structură care, odată îmbinată, nu se mai poate desface decât prin distrugere. Este alcătuit din trei prisme dreptunghiulare, perpendiculare între ele, ultima piesă introducându-se prin presare, grație elasticității lemnului. Rezultatul este o formă stelată, îmbinare tensivă de elemente care se autosusțin. La cele șase capete ale celor trei axe se pot adăuga alte noduri, iar structura se poate dezvolta la infinit.

Nu se știe dacă la început a fost ideea de nod care a dobândit forma cunoscută în Maramureș prin întrupare în lemn sau dacă lemnul, prin maleabilitatea lui, a permis dezvoltarea acestei forme a nodului. Este posibil ca imaginea nodului să fi rezistat în timp datorită asocierii funcției estetice cu cea utilitară. Acest model de îmbinare a lemnului este în primul rând o soluție constructivă legată de locuire. Se regăsește în arhitectura bisericilor și a porților de lemn maramureșene, precum și în numeroase obiecte funcționale din universul domestic. Mihai Olos

15. Petru Comarnescu, „Noua narațiune în plastica românească”, *Scânteia, organ al Comitetului Central al P.C.R.*, anul XXXVIII, nr. 8069, luni, 19 mai 1969, p. 2.

16. Mihai Olos, „Glose de artă. Popular și modern”, *Contemporanul*, nr. 39 (1196), 26 sept. 1969, p. 7.

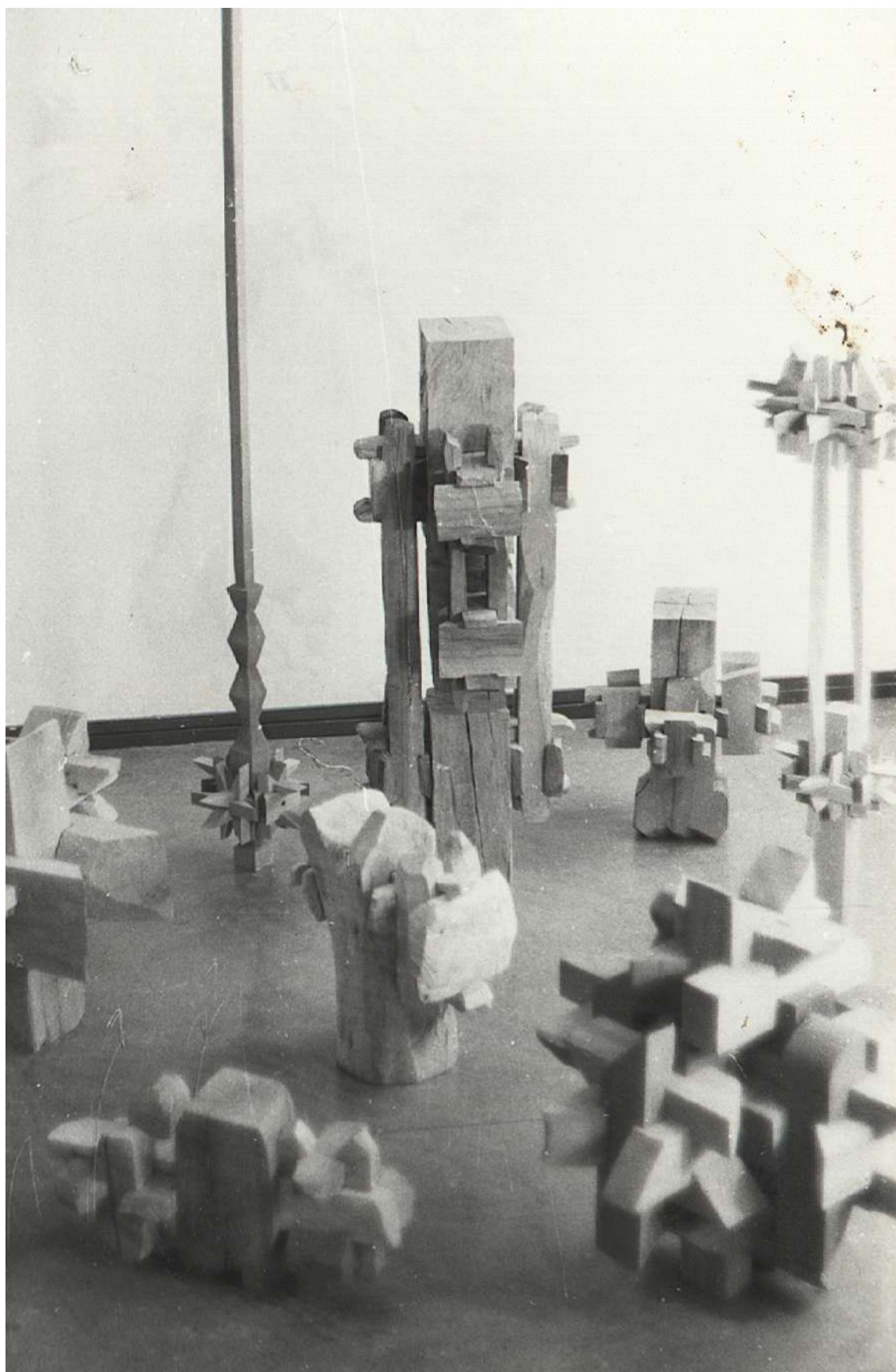


Il.3 - Mihai Olos, *Ritmuri / Nod în creștere*, nedatat [1976], lemn de salcâm, 51x51x51 cm. Fotografie de Mihai Olos din arhiva familiei

a construit prima sculptură după modelul fusului cu zdrangăne (zurgălăi). S-a întâmplat într-o perioadă în care reproducerea unui ustensil arhaic prin lucrări de artă contemporană nu era chiar o inovație. Regăsim tendința la Șerban Rusu, Rodica Stanca Pamfil, Gheorghe Iliescu-Călinești, George Apostu, Geza Vida, Horia Flămându etc. La Mihai Olos, însă, integrarea nodului a amplificat tendințele conceptuale din opera sa.

Nodul este o configurație vizuală specifică multor culturi arhaice, dar numai în cultura Maramureșului această imagine definește un anumit mod de a gândi lumea și de a reprezenta spațiul. Aici a generat nu doar o arhitectură specifică și obiecte domestice, dar a definit și un mod de a înțelege etapele vieții. Nodul joacă un rol important în ritualurile magice asociate cu riturile de trecere: cordonul ombilical se înnoadă și este păstrat pe grindă până la căsătorie, când este dezlegat. Imaginarul tehnologic al regiunii a determinat apariția nodului pe țesături: covoare cu stele maramureșene, veșminte tradiționale. Transpus în bidimensional, nodul pare un compromis între imagine și semn: o hieroglifă. Tot în Maramureș nodului i se mai spune și rost, iar rosturi se găsesc în grai și în horele locului. Așadar nodul este o imagine întâlnită în întreaga cultură materială și imaterială a Maramureșului, o chintesență a formelor, un univers comprimat. Trimite la schema de organizare a societății tradiționale, la credințe și structuri de gândire, la moduri de exprimare colectivă precum dansul și arhitectura.

Născut în lumea satului tradițional maramureșean, Mihai Olos a fost purtătorul acestei imagini despre lume. Artistul a actualizat imaginea nodului prin desen și pictură, descompunând nodul în plan pentru a crea serii morfologice, prin



Il.4 - Lucrări de Mihai Olos fotografiate de artist la Giessen, Germania, în iarna anului 1978. Arhiva familiei

sculptură, iar spre sfârșitul vieții chiar prin proiecte de artă pe calculator sau prin mici proiecte de bio-artă.

## Universul ordonat: Olospolis

În lumea satului maramureșean, nodul stelat avea deopotrivă rol în structurarea spațiului locuit și în ordonarea rațională a vieții. Pe această imagine mentală și pe proprietatea fizică a nodului stelat de a se ramifica la infinit, alcătuind construcții din ce în ce mai complexe, s-a construit marele proiect artistic al lui Mihai Olos: orașul-sat universal, Olospolis.

A visat structura acestui oraș cosmic în 27 august 1965, noaptea morții lui Le Corbusier – un țesut urban suspendat, o utopie aeriană, o structură tensivă gigantică care ar fi înconjurat Pământul precum inelul lui Saturn:

„Construcțiile ar urma să înceapă concomitent în mai multe puncte ale globului, pe mare sau pe uscat, după un standard internațional, ținându-se seama de coordonatele terestre și cerești, astfel încât întâlnirea structurilor să păstreze continuitate, realizându-se un țesut. Ar fi util să se prevadă dintru început construcția unor structuri aparte, plasarea lor fiind astfel concepută încât să nu prejudicieze comunicarea sistemului și să poată fi lesne demontate. [...] Arhitectura aceasta ar rotunji și «umfla» Pământul, o văd într-o posibilă desprindere la un moment dat de suprafața pământului, menținută aerian prin echilibrul structurilor, care, o dată încheiate, înving gravitația”<sup>17</sup>.

Imaginea nodului este o „supraviețuire” care s-a mulat perfect pe imaginarul tehnologic postbelic. Utopia urbană și arhitecturală a lui Mihai Olos nu este un proiect singular pentru acea perioadă. Imaginarul utopic a fost extrem de activ în anii 1950, ca răspuns la problema reconstrucției de după război și la demografia galopantă. Utopia ca lume stabilă, neconflictuală, fericită, organizare ideală a vieții, a luat, ca de atâtea ori în istorie, forma orașului, cu singura deosebire că, în secolul XX, orașul a fost extins la nivel planetar. Cele mai multe proiecte propuneau un urbanism unitar, integrând arta și tehnica, reprezentând modele de habitat care încercau să promoveze democrația, libertatea. În general proiectele nu doreau să sugereze ideea de loc, în sens sociologic și etnologic, adică de cultură localizată în timp și spațiu. Depășeau dimensiunea locală pentru a deveni generalizabile, universale. Le amintim pe cele mai importante. *Archigram* a fost o echipă de arhitecți englezi care în anii 1960 a imaginat primul oraș global în rețea, „Instant City”. Proiectele lor erau ludice, efemere și trimiteau la o societate hipertehnologizată. Paolo Soleri a creat „Mesa City”, pe care l-a descris prin termenul de arcologie (arhitectură + ecologie): un centru urban gigantic, dezvoltat pe verticală, cu un rol important acordat acoperișurilor vegetale. Constant Anton Nieuwenhuys, fondator al grupului *Cobra* și membru al mișcării situaționiste, a creat „New Babylon”, un proiect utopic de oraș planetar, o construcție continuă, desprinsă de sol. În 1959 un grup de urbaniști și arhitecți japonezi a fondat *Mișcarea metabolistă*. Ei au imaginat un oraș al viitorului flexibil, cu structură extensibilă, favorizând creșterea organică: orașul turn de Kiyonori Kikutake, orașul zid, orașul agricol și orașul elice de Kisho

17. *Idem*.

Kurokawa, turnul capsulă de același Kisho Kurokawa, orașul aerian al lui Arata Isozaki. Structurile tensive și membranele au apărut în proiectele lui Buckminster Fuller, Frei Otto și David Georges Emmerich. Utopii au imaginat și membrii GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective, 1965-1970), fondat de Michel Ragon și format din arhitecți, artiști, ingineri, urbanisti, fotografi, sociologi, biologi, critici, teoreticieni (Paul Maymont, Ionel Schein, Yona Friedman, Nicolas Schöffer, Victor Vasarely, Walter Jonas etc.). Grupul nu a avut niciodată un program coerent, o viziune unitară<sup>18</sup>. Michel Ragon a folosit conceptul de urbanism spațial și a crezut în posibilitatea utilizării acestor proiecte pentru planificarea Parisului. Modele de orașe spațiale au conceput și Schulze-Fielitz în Germania, Martin Pinchis în Franța și Giorgini în S.U.A. Ricardo Porro și Vittorio Giorgini au proiectat forme arhitectonice biomorfice și sculpturale, André Bloc a imaginat sculpturi locuibile. Nu era o idee nouă, și Brâncuși își imaginase Coloana locuibilă. Ionel Schein, Pascal Häusermann, Chanéac, Arthur Quarmby au conceput un tip de habitat mobil și economic, alcătuit din elemente modulare.

Problema noului urbanism a fost o tema de actualitate și în România acelor ani. Țara trecea printr-un proces accelerat de urbanizare și industrializare. Proiectele străine de arhitectură erau cunoscute la noi, iar Mihai Olos era printre cei mai informați în domeniu: „Cunosc vreo treizeci de propuneri urbanistice globale în epoca actuală întreprinse de artiști, politicieni, arhitecți, savanți, esteți, sociologi etc”<sup>19</sup>. Interesul pentru crearea de spații ambientale urbane a caracterizat activitatea grupurilor de la Timișoara. Producții de tip artă cinetică, op art, unele experimente constructiviste ale grupurilor *I.I.I.* și *Sigma* au fost create pentru spațiul public. Preocupați de integrarea operei plastice în urbanism și pasionați de lucrările și scrierile lui Nicolas Schöffer<sup>20</sup>, grupul *Sigma* a realizat proiectul „Turnului Informațional” (1970-1971), inclus în planul de sistematizare a orașului de pe Bega, a cărui machetă a fost prezentată la Edinburgh (1971) și în cadrul câtorva expoziții din țară. Tema orașului o regăsim printre temele de discuții de la congresele A.I.C.A., precum și în articole publicate în presa vremii<sup>21</sup>. Pavel Ilie a imaginat, la începutul anilor 1970, proiecte ambientale utopice. Alte proiecte de design, urbanism și artă ambientală au fost prezentate în cadrul unor expoziții organizate la începutul deceniului opt: expoziția de grafică și cinetică ambientală Diet Sayler (Tehnic Club, Pitești, octombrie-noiembrie 1972); expoziția de artă ambientală Ștefan Bertalan, Doru Tulcan, Ion Gaiță, Constatin Flondor (Galeria Sirius, Sibiu, august 1973); expoziția *Ipostaze, ambient, peisaj, artă monumentală* (Galeria Nouă, 1973). La sfârșitul anului 1974, Secția de critică a Uniunii Artiștilor Plastici a organizat la Galeria Nouă expoziția *Arta și orașul*, dedicată integrării lucrărilor de artă în mediul urban. De selecția lucrărilor s-au ocupat Dan Hăulică și Mihai Drișcu.

18. Vezi Larry Busbea, *The Urban Utopia in France 1960-1970*, Cambridge Mass., MIT Press, 2012.

19. Gheorghe Pârja, „Cinstea și munca, ochii și pruncii, aceasta ne sînt viața și opera” [interviu cu Mihai Olos], *Flacăra, săptămânal editat de Frontul Unității Socialiste*, București, XXVIII, 6 (1235), 8 febr. 1979, p. 13. Din caietele artistului știm cui aparțineau aceste proiecte: Soleri, Kenzo Tange, *Archigram*, GIAP, Michel Ragon, Yona Friedman, Marc Plumet.

20. Editura Meridiane a publicat două dintre cărțile lui Schöffer: *Noul spirit artistic* (1973) și *Orașul viitorului și cibernetica* (1980).

21. Petru Comarnescu, „Arta și orașul viitorului”, *România literară, săptămânal de literatură și artă*, anul II, nr. 40 (52), joi, 2 oct. 1969, p. 26; Giulio Carlo Argan, „Urbanistica: spațiu și ambient”, *Arta*, anul XVI, nr. 5, 1969, p. 12-21.

Din textul de catalog și din presa timpului aflăm că opțiunile artiștilor au mers de la „pictura de reprezentare” la „utopia concretă”:

„Întâlnim, astfel, lucrări de Corneliu Baba, Mihai Horia sau Ion Grigorescu, propuneri de pereți pictați [...], grafism cromatic al turnurilor de apă (Toma Roată), elemente pentru animarea spațiului urban (turnul informațional al grupului Sigma, obiectele lui Barbu Nițescu, semnele unor evenimente temporare – Ion Condiescu și Serban Epure). O categorie aparte o formează propunerile arhitecturale: spațiile de meditație ale lui Eugen Tăutu, obiectele de mobilier urban ale lui Decebal Scriba, spațiu flexibil program de modulare cu sens educativ ludic – conceput de Antonio Albici și, în sfârșit, proiectul de centru de arte vizuale al arhitecților Beldiman, Verona și Vraciu [...]”<sup>22</sup>.

Expoziția a fost deschisă timp de trei luni (noiembrie 1974 - ianuarie 1975), orașului utopic propus de Mihai Olos fiindu-i rezervată o încăpere specială și o întâlnire cu publicul. Aceste proiecte de arhitectură și de urbanism contrabalansau distopia comunistă care distrugea satul tradițional și sufoca în poluare orașul. În acei ani, în sincronie oarecum cu ceea ce se întâmpla la nivel mondial, se poate vorbi de dezvoltarea unei sensibilități ecologice în arta românească. Diferența fundamentală față de ceea ce se întâmpla în Occident, unde intrarea în postmodernitate a adus renunțarea la tehnologiile poluante, era aceea că România, aflată în plin proces de industrializare în totalitarism, nu-și permitea proteste ecologice, ci doar firave încercări de estetizare a mediului ambiant. O sensibilitate ecologistă au dezvoltat în anii 1970 Wanda Mihuleac, care a creat atunci primii moduli de peisaj, membrii grupului *Sigma* și urmașii, care în deceniile opt-nouă au folosit natura și orașul ca spații de intervenție. Două expoziții importante cu această tematică au fost *Studiul 2. Omul și natura, locul și lucrurile* (Timișoara, 1981) și *Om-oraș-natură* (Iași, 1982). Ca protest împotriva poluării Mihai Olos a organizat la Baia Mare, unul dintre cele mai poluate orașe din România din cauza tehnologiilor utilizate la extragerea și prelucrarea aurului, performanța *La măturatul grâului* (decembrie 1979). Împreună cu Laurian Cosoi artistul a măturat de pe stradă grâul amestecat cu praf de aur – cădea din camioanele care-l exportau peste graniță – și l-a adunat într-o cască de miner. Acțiunile de acest fel au culminat cu o scrisoare din 1998 adresată președintelui de atunci al României, prin care artistul cerea încetarea activităților poluante la Baia Mare. La fel ca toți ceilalți utopici, Mihai Olos a imaginat orașul universal fără granițe. Ca orice oraș ideal, Olospolisul era o concepție urbanistică vizând nu doar perfecțiunea arhitecturală, ci și perfecțiunea umană. Orașul ideal a fost un concept filozofic înainte de a intra în câmpul de lucru al arhitecților și urbaniștilor. Organizarea socială bazată pe anumite principii morale și politice apare în *Republica* lui Platon, *Politica* lui Aristotel și în descrierea cetăților ideale ale Renașterii. Cum devine această concepție vizibilă în opera lui Olos? Artistul a explicat în nenumărate rânduri că orașul său are o structură bazată pe tensegritate, se stabilizează prin raportul forțelor de tensiune și compresie din totalitatea structurii și nu prin rezistența fiecărui element constitutiv. Principiul tensegrității, care ține elementele laolaltă în absența unui liant extern, se întâlnește atât în celula de bază, nodul stelat, cât și în ansamblul structurii la scară planetară. Nodul tensiv conține în el un principiu de comunicare și de toleranță:

---

22. Simon Julman, „Expoziția Arta și orașul – repere”, *Arhitectura*, nr. 1, 1975, p. 5.

niciun element nu este constrâns, agresat de altul, toate elementele participă la structură și toate cedează ceva din individualitate pentru realizarea armoniei universale. Structura crește organic, se identifică cu spațiul și cu comunitatea. Nodul maramureșean, conținând o filozofie de viață, își păstrează sensurile și în cosmosul lui Olos. Aici cuplul este nod, comunitatea este nod.

La vernisaje, Mihai Olos avea obiceiul să provoace în mod spontan legături umane, invitând participanții la îmbinarea degetelor în structura nodului. Olospolisul este, prin urmare, departe de ideea unui eu fragmentat, modern. Este o operă de artă care trimite la modalități de locuire colectivă și la forme de sociabilitate. Deși a visat la orașul planetar, Olos nu a încetat niciodată să fie un locuitor al satului. Familiaritatea cu lucrurile și sensul sălășluirii care l-au împiedicat să trăiască senzația de deșănțare le-a găsit în Maramureșul natal. Nodul este o imagine arhetipală care aparține memoriei sociale a lumii în care s-a născut și, prin aceasta, un dat ereditar care modelează conștiința artistului și-i influențează conduita. Este ordinea simbolică, imaginea care îl constituie. Fiind o soluție constructivă cu un înalt grad de abstractizare, nodul a putut fi extras din context și imaginat la scară planetară într-o utopie extra-terestră, un peisaj artefact, un *a-topos* detașat de vreo realitate fizică și istorică. Artistul a extras din totalitatea semnificativă care este satul tradițional maramureșean acel element care îl ajută să descopere universalitatea.

Mihai Olos a prezentat proiectul *Orașului Universal* la *Documenta 6* (1977) de la Kassel, în cadrul Universității Libere Internaționale inițiate de Beuys. Înțelegerea antropologică a imaginilor, activismul social și aspirațiile umaniste ale proiectului lui Olos au fost, fără îndoială, pe placul artistului german, interesat de potențialul artei de a acționa asupra lumii și de a transforma societatea. Va fi văzut în Olospolis o ilustrare a conceptului revoluționar de sculptură socială. Tabla pe care Olos a desenat structura nodului a fost integrată ulterior în instalația *Das Kapital Raum 1970-1977*, prezentată de Beuys la *Bienala de la Veneția* din 1980, în cadrul Pavilionului Internațional.

## Haosul cucerește lumea

Tentația totalitarismului planează, însă, asupra utopiei lui Olos. Folosirea nodului ca principiu ordonator poate să conducă la apariția unui spațiu constrângător. Comunitatea creată spontan devine, odată prinsă în nod, îmbinare totală, indestructibilă, comunitate monolitică, structură rigidă, care nu mai poate fi desfăcută decât prin distrugere.

Nodul reprezintă, prin urmare, imaginea ordonatoare, dar și excesiv de raționalizată a satului maramureșean. În contrapondere, imaginarea acestei lumi a produs formule ale dezordinii și distrugerii, momente în care logica lumii este desființată, mecanismele de control sunt anulate, iar pulsunile se pot manifesta fără să fie sancționate. Satul este o lume complexă, în care ordinea și anarhia nu se opun, ci se articulează și se susțin.

Universul vizual al lui Mihai Olos funcționează după aceleași principii. Structura nodului stelat a creat ordinea perfectă în care artistul a introdus ulterior aleatoriul, accidentul, întâmplarea. În procesul de repetare a nodului – unitatea discretă a proiectelor – acesta suferă mutații, variații, intră în alcătuirii instabile care nu

respectă regula seriei, ca o genă străină într-un lanț ADN. Entropia cuprinde treptat această lume. Structurile tensive, forme geometrice perfecte, se transformă în fantastice benzi ale lui Möbius<sup>23</sup>. Planurile în torsiune spațială dau naștere unei lumi a dimensiunilor multiple. Olos a imaginat spații paradoxale, într-o tendință anti-gestaltistă, specifică post-minimalismului.

Mihai Olos s-a mișcat cu ușurință în zona științelor exacte, folosind noțiuni de topologie, dar și în zona mitului și ritului, reușind să treacă în mod coerent de la gândirea rațională la cea magică. Cei doi poli ai creației nu sunt atât de separați pe cât s-ar crede, o posibilă explicație fiind aceea că Mihai Olos, ca om al satului tradițional, funcționa coerent în mai multe niveluri de realitate, într-o logică a terțului inclus. Nu întâmplător artistul aprecia teoriile lui Ștefan Lupașcu, filozoful care a reabilitat logica nonaristotelică a contradicției, diversitatea, afectivitatea, estetica și mistica într-o paradigmă cognitivă și culturală care anunță postmodernitatea<sup>24</sup>.

Una dintre forțele care determină o creștere a entropiei în universul imaginat de Olos este Erosul. Artistul a recuperat prin forme ale artei culte ritualul erotic al mătrăgunii (mandragorei), o plantă prezentă obsesiv în imaginarul uman, cel mai probabil datorită aspectului antropomorf al rădăcinii. În Maramureș, ca de altfel pe întreg teritoriul României, mătraguna este o plantă legată de ritualurile de fertilitate, de tradiția Drăgaicelor și Rusalcelor, zâne cu puteri malefice sau benefice, supraviețuiri ale unui vechi cult solar. Ritualul Mătrăgunii a fost reelaborat figurativ, în pictură, și prezentat de Olos în expoziția deschisă în noiembrie 1983 la Muzeul Literaturii. Cele 44 (după alții 55) de piese ale instalației surprind figuri firave prinse în îmbrățișări erotice care trimit la foșgăiala formelor din „Grădina desfătărilor”, la dansul lui Matisse, la vârtejurile lui El Greco, totul pe fundalul abia schițat, dar recognoscibil, al modulului geometric. O altă serie de picturi erotice au fost realizate în 1985, în sejurul de trei luni din Germania. În unele picturi Mihai Olos se îndepărtează de figurativul geometric, ba uneori chiar de figurativul liber, ca și cum descărcarea pulsională nu se putea exprima decât prin tașism sau informal.

Un alt ritual străvechi din zona Maramureșului, de data aceasta unul agrar, cu rădăcini precreștine, în jertfele aduse zeului Mithra este Tânjaua – sărbătoarea celui mai harnic gospodar din sat. Olos – care cunoștea bine fondul arhaic, inclusiv din interpretarea unor istorici ai religiilor (avea o mare admirație pentru Mircea Eliade, pe care, de altfel, l-a întâlnit la Paris, în 1974) – a valorificat ritualul în pictură. Tot de fondul arhaic țin și obsesiile sale legate de reprezentarea calului, inclusiv în formula eroului întemeietor (Bogdan Vodă Descălecătorul), reprezentarea labirintului, a minotaurului, a dragonului.

Legătura directă cu mitologia și obiceiurile Maramureșului se observă mai ales în performanțele sale. Pentru Olos, la nivel conceptual nu există nicio diferență între ritualurile populare și performanța cultă. A afirmat acest lucru în mod explicit în articolul „Despre minune sau performanța în folclor și artele moderne”, publicat în *Calendarul Maramureșului* (1980). Important este ca artistul contemporan să regăsească forța magului din societățile primitive

23. Forma Möbius, studiată de o ramură a matematicii numită topologie, a fost descoperită de matematicianul și astronomul german A. F. Möbius. În artă a fost utilizată de Frederick Kiesler în lucrarea „Endless Theater” (1924) și de Max Bill în lucrările „Panglică nesfârșită” și „Suprafețele Bill” (1935). Dintre artiștii români care au utilizat banda Möbius o amintim pe Wanda Mihuleac.

24. Vezi Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, București, Editura Politică, 1982.

de a crea obiecte capabile să trezească imagini mentale cu putere catartică. Importantă este participarea, nu simpla prezență, la ritual sau performanță. Mihai Olos s-a dovedit creativ încă de mic, prelungind ritualurile cu performanțe personale:

„Primul happening l-a făcut în copilărie, la zece ani, când era în clasa a V-a cu rezonanța și frenezia sărbătorilor, după «Steaua», «Viflaimul!», «Capra», «Țurca», «Ursul»..., simțea nevoia unei continuări înnoitoare. Și fiindcă nu s-a mers cu Îngerașul, la Bobotează s-a luat cu vreo doi prieteni – unul din ei era Gheorghe a lu Mihaiu Oauă (cel care îi rupsesse dintele care i-a crescut a treia oară) – și și-au pus niște aripi de gâscă (dintr-acele pe care femeile le păstrau pentru curățatul sobei, al mesei sau al burlanelor) și-au început să colinde casele cu întrebarea introductivă «Sloboziți oastea noastră cu îngerășu<sup>25?</sup>»”

Mai târziu a primenit ritualul, dar ca artist cult, nu ca rapsod popular. Acțiunile sale au păstrat întotdeauna ceva din forța ritualului primitiv. La fel ca Vida Geza, un alt artist al locului, a fost fascinat de mitologiile Maramureșului legate de minerit.

Amintim, în acest sens, acțiunea aproape ritualică *Aur, grâu, oameni* de la mina Herja, în 1972. A pregătit evenimentul vreme de doi ani până a obținut toate aprobările necesare pentru aducerea în mină a lingourilor de aur pe care le-a expus pe o masă acoperită cu boabe de grâu, la 500 de metri sub pământ. Se spune că au plâns minierii-țărani, văzând rodul muncii lor, expus în mina-labirint.

În aprilie 1978 Mihai Olos a realizat în atelierul de la Giessen performanța *Gând românesc pentru Germania și dedeochiul (Omăgiu lui Rilke și lui Beuys)*. A asociat ritualul Dedeochiului cu *Eurasia* lui Beuys. Era o altă dovadă că cei doi artiști rezonau: recuperau prin performanțe mitologii și ritualuri, aveau o sensibilitate care extrăgea arta din zona de autonomie pentru a o introduce în zona utilului, socialului, magicului, transformând-o în ceea ce Aby Warburg identificase ca forme intermediare între artă și viață.

Mihai Olos a operat un transfer de imagini din mediumurile societății tradiționale către mediumuri specifice artei contemporane din societățile moderne. A dislocat imaginea din contextul tradițional, sortit pieirii sau muzeificării și a reconstruit-o în mediul artistic, pe un alt suport, oferindu-i o nouă viață, într-o nouă temporalitate și pentru un alt receptor, căruia i-ar fi fost poate dificil să o perceapă prin intermediul artefactului tradițional. Opera lui Olos dovedește că arta contemporană este un mijloc potrivit pentru a salva imaginile produse de o cultură tradițională. Trecerea imaginii pe un alt tip de suport material îi permite să supraviețuiască ca formă vie și să influențeze în continuare imaginarul colectiv și individual. Artistul a deschis tradiția către nou, potențându-i formele. A asigurat o viață postumă civilizației sătești tradiționale care, intrând în modernitate, nu dispărea, ci face nod cu noua cultură. Scoaterea unor imagini din repetitivitatea și înțepenirea lumii tradiționale și introducerea lor în configurații mult mai mobile demonstrează capacitatea artistului de a le resemantiza într-un alt context. Mihai Olos este el însuși intervalul, locul de întâlnire al unor forme care vin dintr-un timp repetitiv, premodern și se transformă în forme viabile într-un timp al inovațiilor și acumulărilor moderne, care apoi se globalizează postmodern.

25. Vezi Ana Olos, *Mihai Olos. La povești în casa de paie, visând la orașul-sat universal. Fragmente de Jurnal*, Timișoara, Fundația Triade, 2015, p.17.

# Structură, funcție, ambient. Paradigme artistice ale grupurilor 111 și Sigma (1966-1978)

ILEANA PINTILIE

La începutul anilor 1960, Timișoara devenise unul dintre cele mai dinamice centre ale artei contemporane românești, fapt datorat în bună măsură și stabilirii în oraș a unui număr considerabil de tineri artiști, animați de dorința schimbării vieții culturale prin promovarea unor noi concepte vizuale<sup>1</sup>. Aceștia alegeau Timișoara ca urmare a unui program care oferea ateliere de creație și burse anuale, conceput de oraș din necesitatea de a suplini un gol între generații. Mediul artistic local suferise o diminuare vizibilă după desființarea Școlii de Arte Frumoase, ce funcționase în perioada interbelică, eveniment care a antrenat plecarea spre alte centre artistice a artiștilor-profesori, dar și a studenților și tinerilor absolvenți<sup>2</sup>. În acest context orașul a devenit unul dinamic, receptiv față de o artă nouă, în pas cu dezvoltarea științei și tehnologiei.

Apariția celor două grupuri experimentale – grupul *111* și *Sigma* – trebuie pusă în legătură cu activitatea creatoare și dezvoltarea personală a unui nucleu restrâns de artiști: Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan și Constantin Flondor. Primul avea o formație teoretică și teologică, precum și studii libere de pictură. În 1963 a avut ocazia să stea câteva luni la Paris, de unde s-a întors cu dorința de a experimenta o artă nouă, de factură constructivist-abstractă, deschisă spre diferitele teorii științifice care începeau să fie asimilate de lumea artei. Se interesa de semiotică, de teoria informației și a jocului, de cibernetică, adusesse cu el cărți, pe care le studia și pe care le oferea și altora. Îi admira și îi studiasse pe Malevici și pe Mondrian, dar și arta constructivist-abstractă contemporană, în special grupul *Recherche d'Art Visuel* din Paris. Cotoșman a început să se frecventeze cu Bertalan și cu Flondor, iar de cele mai multe ori aceste întâlniri se petreceau în locuința lui, dar, foarte activ la acea dată, el participa și la întâlnirile literare regulate acasă la Sorin Titel, unde avea ocazia să interfereze cu mai mulți intelectuali provenind din domenii diferite<sup>3</sup>.

Ștefan Bertalan și Constantin Flondor deveniseră în același an profesori și astfel colegi la Liceul de Artă din Timișoara, motiv pentru care între ei s-a construit o relație de prietenie și de colaborare încă de tipuriu. Temele comune de cercetare și problemele vizate de ei în acei ani, au fost dezvoltarea unei modalități de înțelegere și de analiză,

1. Dintre acești tineri, descinși în oraș aproape simultan, într-un prim val, la sfârșitul anilor 1950, îi amintim pe Aurel Breilean, Adalbert Luca, Eugenia Dumitrașcu Luca, Simion Lucaciu, Romul Nuțiu, Leon Vreme, Zofia Krzyzanowska, Xenia Eraclide Vreme, Lidia Ciolac, Carola Fritz, Hildegard Fackner-Kremper, Victor Gaga. Ulterior, acest prim val a fost completat, la începutul anilor 1960, cu alți absolvenți, între care se afla Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Ion Sulea-Gorj, Friedrich Schreiber, Gabriel Popa, Zoltan Molnar, Peter Jecza, Gabriel Kazinczy, Béla Szakáts, dar și alții.

2. Între cei care au plecat din Timișoara s-au aflat Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Anastase Demian și Romul Ladea; Julius Podlipny în schimb a rămas, consecvent cu opțiunea sa pentru orașul care l-a adoptat în 1926. La acest subiect a se vedea Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate. Pedagogia artistică în secolul al XX-lea*, Brumar, Timișoara, 2006.

3. Grupul ce se întâlnea la Sorin Titel a fost intens urmărit de Securitate; pentru mai multe informații a se vedea Daniel Vighi, Viorel Marineasa, „Continental gri. Cultura în subteranele Securității”, serie de articole apărute între 2017- 2018 în *Orizont*.

apoi de conceptualizare a naturii și găsirea unor echivalențe în limbajul abstract. După ce studiaseră și asimilasera teoriile artistice ale școlii Bauhaus, ale lui Paul Klee și Wassily Kandinski în special, interesul lor comun se îndrepta spre noile probleme ale limbajului plastic, către arta permutațională, către noile tehnologii sau către domenii teoretice de cercetare (conceptul de algoritm, de bionică, cibernetică sau de logică matematică etc.)

Roman Cotoșman abandonase și el pictura figurativă dedicându-se experimentelor cu structuri bidimensionale abstracte, inițiind seria monotipurilor monocrome cu ajutorul cărora a realizat primele colaje constructiviste intitulate *Interferențe spațiale*. Dorința celor trei de a lucra împreună, justificată de valorile artistice comune și de interesul pentru autodefinire într-un context internațional, i-a determinat să alcătuiască un grup, intitulat *111*, pentru a sublinia participarea individuală într-o construcție artistică comună, nu în ultimul rând o strategie pentru a putea expune mai ușor lucrările lor cu caracter inovator. Într-o primă perioadă, între 1963-1966, cei trei artiști comentau pe larg textele lui Klee și Kandinski sau experiențele cinetice ale lui Vasarely și Nicolas Schoeffler.

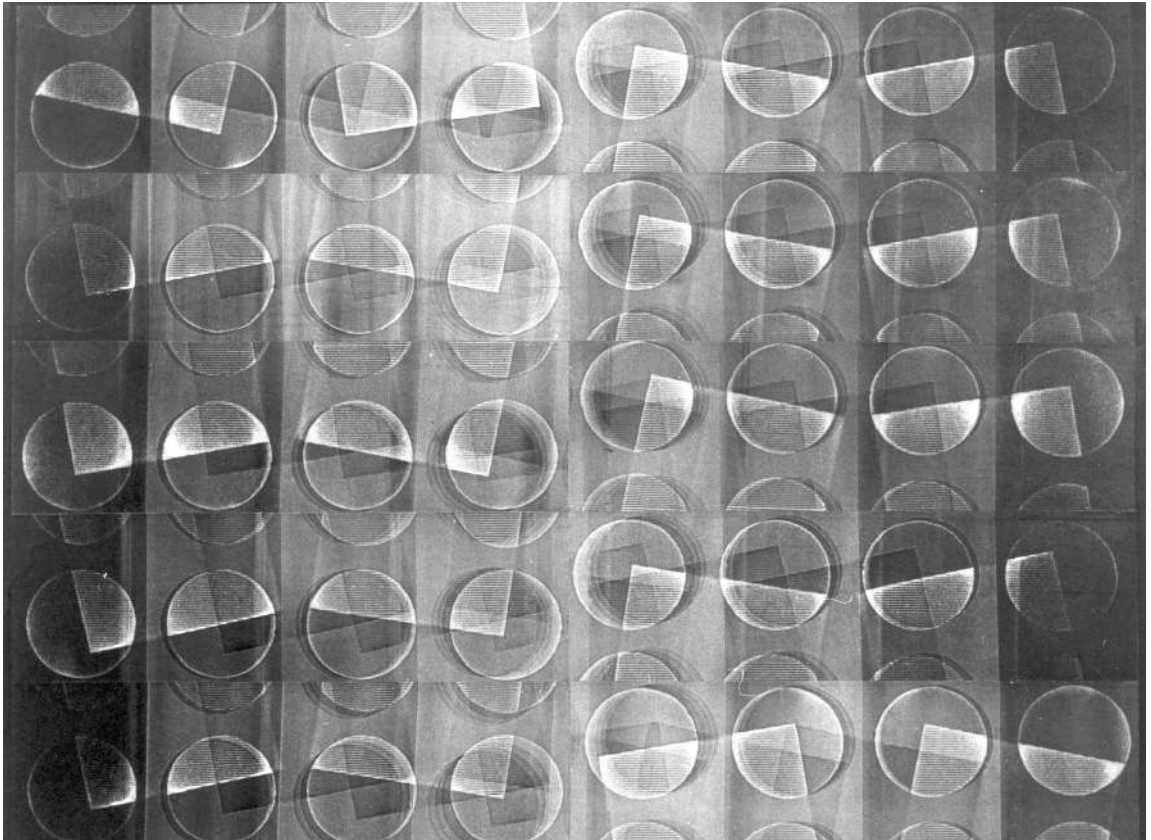
Grupul s-a constituit oficial în 1966, când au expus prima dată la o expoziție regională lucrări individuale, dar prezentate sub forma unui ambient. Cotoșman rememora momentul scriind: „Ne propuneam să urmăm principii constructive și o metoda prospectiv-experimentală, proiectele sau lucrările noastre urmând să formeze sisteme deschise de comunicare, destinate unui spațiu ambiental de integrare a artelor. În acest scop, realizăm necesitatea colaborării cu ingineri, arhitecți, oameni de știință”<sup>4</sup>. Mai puține la număr, lucrările lui Cotoșman din această expoziție erau monotipuri-colaj și făceau parte din seria *Secvențe vizuale*, din 1965 (il. 1), în care el își propunea să obțină un cinetism virtual prin repetarea unor module geometrice suprapuse și amplificate prin colaj. Ulterior el și-a extins căutările asupra mișcării chiar dincolo de suprafața tabloului, elaborând câteva proiecte de artă ambientală prevăzute cu proiecții de lumină (experimentele pentru un happening la Teatrul Mic din București)<sup>5</sup>.

În acea perioadă, Flondor și Bertalan lucrau strict geometric, în cărbune, guașe sau pastel pornind de la natură și realizând ordonări ritmice și reprezentări abstractizate ale formelor. Ei erau convinși că artistul trebuie să genereze idei prin lucrările sale, să creeze algoritmi, care să înglobeze experiențele spirituale, dar și conștiința acestor experiențe. În perioada 1966-1967, lucrările de acest fel au început să se multiplice culminând, pentru Ștefan Bertalan, cu relieful *Ecuație plastică*, o structură desenată din linii subțiri albe pe carton negru și care a realizat trecerea de la bidimensional la tridimensional, fiind executată din fire de bumbac albe și negre (il. 2). El exersase acest tip de structuri din fire mai întâi în desene fine geometrice, alcătuite din linii albe pe carton negru.

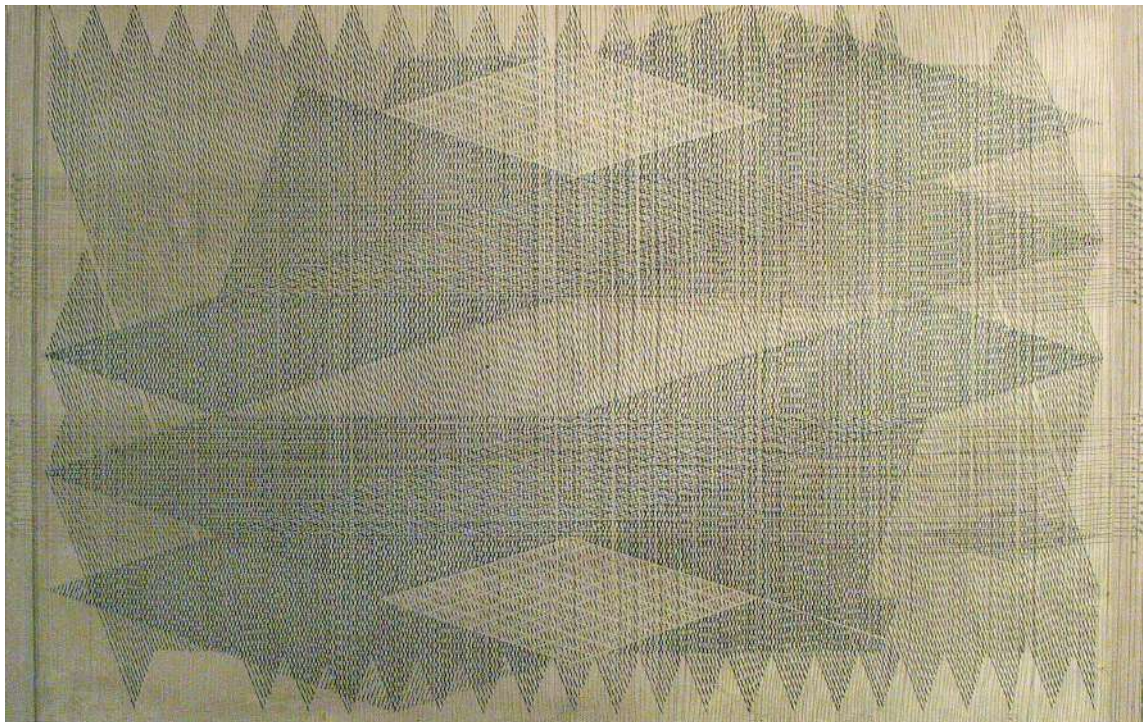
Recunoașterea națională a grupului *111* a venit după expoziția din sala Kalinderu, din 1968 la București, deschisă de istoricul și criticul de artă Eugen Schileru. Grupului i s-au alăturat cu acea ocazie încă doi artiști din Timișoara – Diet Sayler și Zoltán Molnár – angrenați și ei în cercetări constructivist-abstracte.

4. Roman Cotoșman, „Text comemorativ” în *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor 1960-70*, Ileana Pintilie (ed.), Muzeul de Artă, Timișoara, 1991, nenumărat.

5. Artistul a declarat că a lucrat la aceste proiecte împreună cu regizorul Radu Penciulescu, dar, din păcate, nu s-a păstrat nicio schiță a acestora.



Il.1 - Roman Cotoșman, *Secvențe vizuale*,  
monotip colaj, 1966



Il.2 - Ștefan Bertalan, *Ecuatie plastică*, 1967,  
relief din fire de bumbac peste desen geometric

Succesul repurtat cu această expoziție i-a recomandat pe cei trei artiști, membrii ai grupului 111, să fie selectați să reprezinte România un an mai târziu, în 1969, la Bienala Constructivistă de la Nürnberg<sup>6</sup>, moment ce le-a adus o recunoaștere internațională.

Păstrând principiul stabilit inițial, cei trei artiști timișoreni au expus lucrări individuale. Roman Cotoșman a participat cu două lucrări astăzi distruse: *Fuga cromatică* – o cutie cu o dinamică a spectrului cromatic și *Quaternar 1*, o construcție lumino-cinetică monumentală, fabricată industrial și având o expertiză inginerescă. Această lucrare de proporții, avea ca scop crearea unui spectacol sinestezic prin integrarea luminii, a mișcării și a culorilor în spațiul arhitectural. Constantin Flondor era preocupat de structuri optico-dinamice experimentând materiale noi, cum ar fi sticla riglată care producea efecte optice neașteptate (*Pionii regelui de sticlă*). Ștefan Bertalan a expus structuri plane și tridimensionale, realizate din rețele transparente de fire, care produceau o vibrație optică și o mișcare virtuală în același timp (*Polimorfism*). Odată acest important moment artistic consumat, grupul 111 s-a destrămat prin plecarea definitivă a lui Roman Cotoșman din țară.

În 1969, Bertalan și Flondor au luat hotărârea să continue ideea de grup, alimentată de dorința unor proiecte comune. Problematika constructivismului și a artei abstracte este menținută doar inițial, de o parte din lucrările realizate în comun la începutul anului 1970: *Piramida albă, proiect pentru o fântână, Structură elastică, Structură pentru holul Casei Studenților din Timișoara* și mai ales *Turnului informațional* (il. 3). Cei doi invită mai mulți tineri profesori de la Liceul de Artă să li se alătore, grupul îmbogățindu-se cu Doru Tulcan, Elisei Rusu și Ion Gai.

O trăsătură definitorie a acestui nou grup, numit *Sigma 1*<sup>7</sup>, a fost programul declarat de lucru, bazat pe principiul muncii în echipă și pe interdisciplinaritate (matematică, psihologie, cibernetică, bionică, structuri plastice), corelarea dintre artă și știință fiind principalul obiectiv urmărit în acea etapă. Această dorință de a apropia experimental cele două domenii era alimentată de participarea grupului la Cercul de Bionică, apărut la mijlocul anilor 1960, organizat și susținut de profesorul Eduard Pamfil și unde se dezbăteau cele mai recente teorii științifice, estetice<sup>8</sup> și se prezentau cărți. Participanți erau psihiatrii Doru Ogodescu, Mircea Lăzărescu, dar și alți invitați din oraș – scriitori, artiști, oameni de cultură.

Prima perioadă de activitate a grupului (1970-1974) s-a caracterizat prin lucrări realizate în comun, iar această schimbare notabilă de atitudine devine vizibilă și în sistemul participării la expoziții. Un exemplu elocvent pentru noile principii ale grupului a fost proiectul *Turnului informațional*, conceput în 1970, îmbinând arhitectura cu sculptura, informația afișată cu un spectacol de lumină și de sunet.

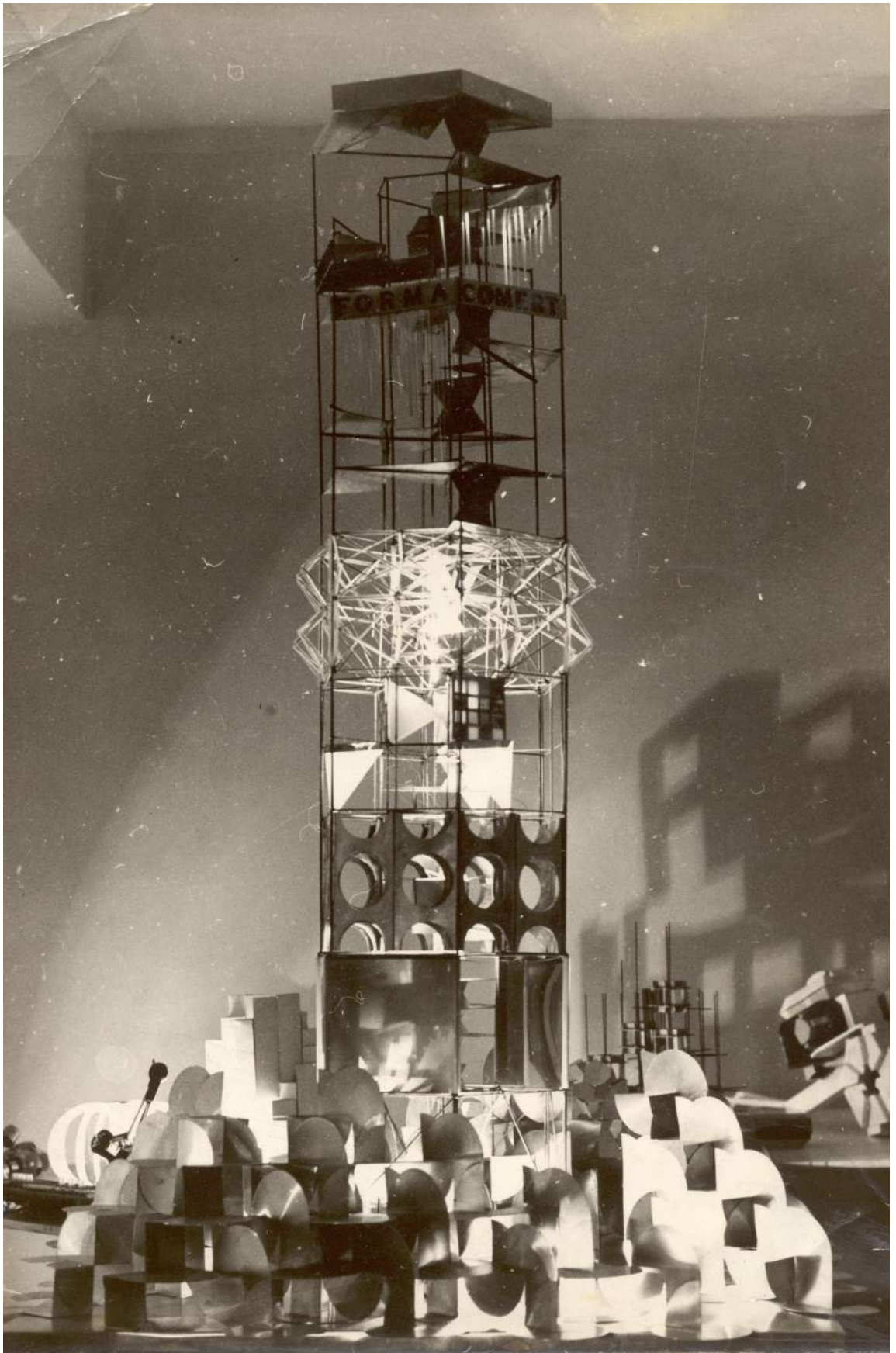
Amintind de *Turnul cibernetic* al lui N. Schoeffler, acest proiect, cuprinzând părți adoptate din mai multe proiecte lucrate în mici echipe, se prezenta ca o sumă a viziunilor artiștilor din grup. El a figurat în catalogul expoziției *Romanian Art Today* din 1971 de la Edinburgh, sub forma unei documentații fotografice, iar în 1975 a fost prezentat în cadrul expoziției *Arta și Orașul*, care a avut loc la Galeria Nouă din București.

Un alt proiect comun, acesta din urmă realizat în 1971, a fost structura geometrică

6. Alături de Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman și de Constantin Flondor au fost desemnați și alți doi artiști bucureșteni – Mihai Rusu și Pavel Ilie.

7. Numele este ales de către matematicianul Lucian Codreanu, asociat și el la un moment dat grupului.

8. Fusese, de exemplu, lansat termenul de „eco-estetică”.



Il. 3 Sigma, *Turnul informațional*,  
machetă, 1970



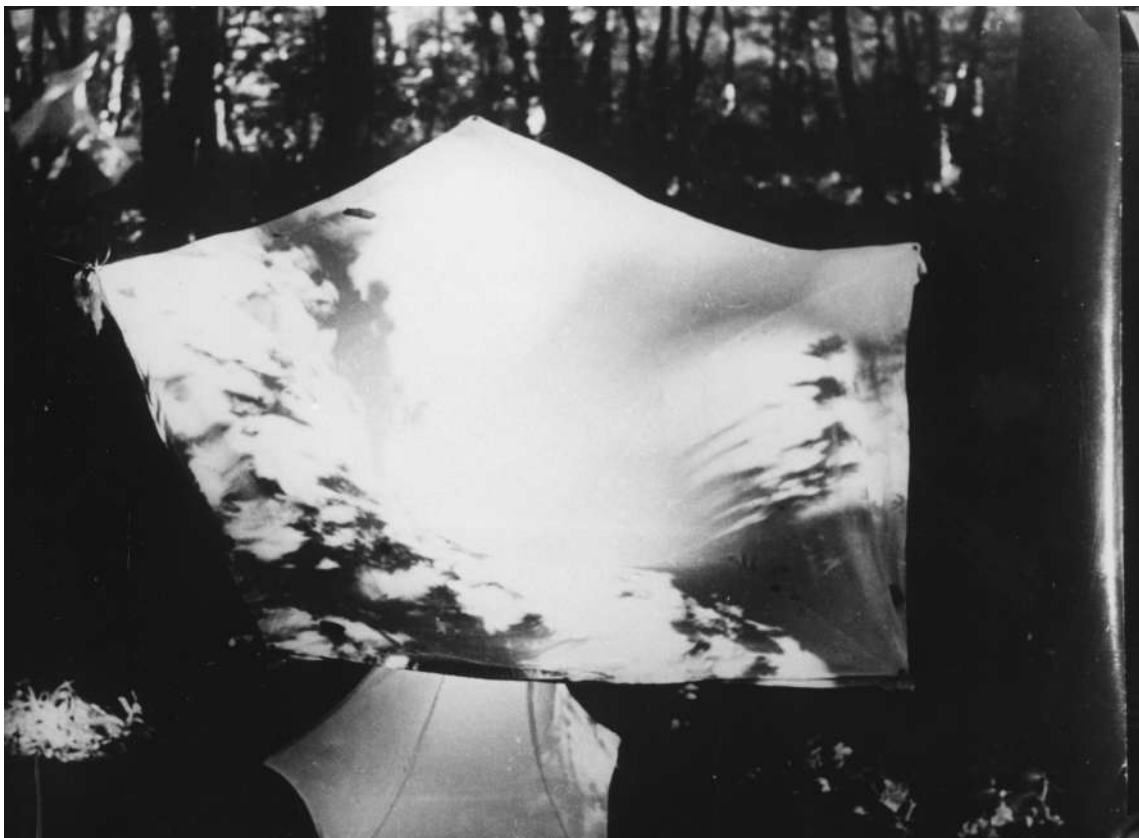
Il.4 - Sigma, *Ambient pentru expoziția Artă și energie*, București, 1974

amplasată în holul Casei Studenților din Timișoara, alcătuită dintr-o rețea de fire susținând pătrate și cercuri din plastic. Încercând să dezvolte ideea de ambient și

de happening cu publicul, în 1974 grupul *Sigma 1* a construit o lucrare intitulată *Structuri gonflabile* pe care a prezentat-o la Galeria Bastion din Timișoara, în cadrul *Săptămânii artelor plastice UNESCO*. În spațiile galeriei au fost dispuse tuburi și baloane umplute cu aer, care pluteau aleatoriu prin spațiu, conturând un ambient în mișcare. Publicul, invitat la vernisaj, putea interacționa cu aceste structuri aeriene plutitoare, iar artiștii au proiectat filme și diapozitive direct pe suprafața acestora într-un happening inedit.

Ideea de ambient a fost reluată și în expoziția *Artă și Energie* (Galeria Nouă, București, 1974), unde membrii Sigma au participat prima dată sub nume propriu (il. 4). La acest eveniment, având la dispoziție spațiul din podul galeriei, Flondor expunea concluziile cercetării sale de câțiva ani asupra îmbinării în nod a unor prisme, Bertalan realiza un ambient din fire de bumbac obținând o rețea spațială, iar Doru Tulcan și Ion Gaita participau cu structuri ambientale din benzi colorate, în timp ce Tulcan expunea și două cuburi din bare metalice, urmărind structurarea în interiorul acestui corp geometric și mișcarea repetată, imprimată de înclinația unor hexagoane de aluminiu.

Inclusă ca un punct important în programul grupului *Sigma 1*, pedagogia artistică avea în vedere educarea tinerilor într-un sistem deschis, pluridisciplinar, încercând estomparea diferențelor dintre elev și profesor. Problemele de atelier ale artiștilor-profesori erau dezbătute și studiate în clasă. Asemeni școlii Bauhaus, unul dintre punctele principale ale educației artistice în liceul timișorean era studiul formelor,



studiu realizat prin diferite experimente plastice. Natura era cercetată în cele mai neașteptate aspecte și „stări de agregare”:

cădere, ardere, spargere, rupere, deformare și transpusă cu mijloace tradiționale (desen etc.), dar și mai moderne (fotografie și film)<sup>9</sup>. Relevante pentru aceste cercetări plastice, realizate cu ajutorul filmului, au fost – *Membrane de săpun*, filmat de Flondor sau studiul unei picături de apă, filmat de Tulcan. Investirea formelor cu o componentă de util a dat naștere preocupărilor pentru proiectare și design, ca de altfel și intervenția în mediul psiho-social. Mediul orașului devine obiect de cercetare, dar și domeniu de manifestare. Influența grupului Sigma 1 asupra Liceului de Artă din Timișoara a fost hotărâtoare în acei ani pentru dezvoltarea sa ulterioară.

Odată cu anul 1974 din grup se retrag o parte dintre membrii, acesta rămânând format doar din Constantin Flondor, Ștefan Bertalan și Doru Tulcan. Cei trei artiști continuau să se întâlnească și să discute probleme de mare actualitate legate de creație, să se consulte chiar în adoptarea unor soluții vizuale, dar participările lor la expoziții vor fi de acum înainte individuale. Ștefan Bertalan se va adânci în studiul formelor din natură urmărind în special structuri ale lumii vegetale și animale prin fotografii, desene și texte cu caracter de observație, făcând adesea conexiuni cu alte dezvoltări asemănătoare din lumea vie (fasolea, conopida, floarea de soc). Studiile lui se bazau pe observația concretă, vie a naturii, prin desene cu notații incluse pe margine; după o fază de studiu prin fotografie sau desen, prin observații directe, el utiliza o mare parte din aceste materiale pentru a dezvolta instalații sau acțiuni,

Il.5 - Ștefan Bertalan, *Membrane*,  
*Pădurea Verde*, Timișoara, 1976

9. „Acum, din perspectiva timpului, refăcând traseul grupului (*111* și *Sigma*), constat prezența unui continuu referent : Natura”, scria Constantin Flondor în textul din catalogul *Creație și sincronism european*.



Il.6 - Constantin Flondor,  
*Solarograme*, Valea Pietrelor,  
 Retezat, 1976

care evidențiau caracterul experimental al demersului său și îl generalizau. Astfel, pornind de la desene-studii ale plantei de ciumăfaie (*Datura stramonium*), el a conceput o serie de obiecte din pânză albă, pe care le-a răspândit într-o zonă plină de copaci, la Pădurea Verde (*Membrane*, 1976). Suprafața albă a pânzei, imitând planta studiată, devenea asemeni unui ecran pentru proiecția luminilor strecurate prin frunziș, dar și a umbrelor lăsate de copaci (il. 5).

Bertalan a inițiat în Timișoara acțiunile de grup sau împreună cu studenții și a realizat chiar o acțiune cu public, prezentată în 1979, mai întâi la sala Kalinderu, apoi la Institutul de Arhitectură din București, intitulată *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui*, în care îmbina observația obiectivă cu interpretări personale (notații zilnice de tipul jurnalului). Conceptul acțiunii lui Bertalan era inedit, rezolvat instinctiv printr-o instalație, având central o plantă de floarea-soarelui uscată, de care a agățat desene și studii, ce îi urmăriseră creșterea și dezvoltarea, dar și texte provenind din acel jurnal. Acțiunea a împletit texte cu tentă ecologistă, citite în fața publicului, observații referitoare la sistemele vii, asociate cu mișcări corporale executate în fața publicului și muzică.

Constantin Flondor începuse deja să studieze mișcarea solară, urmărită în natură după felul în care se modificau umbrele aruncate de niște țărushi înfipti din loc în loc în pământ. Rezultatul acestor studii, desfășurate pe suprafețe concave și convexe (Făget) sau pe o vale înzăpezită din Munții Retezat, s-au materializat într-o serie de desene semănând cu niște grafice, intitulate *Solarograme*, dar și notații, pe lângă o bogată documentație fotografică (il. 6). Cercetările lui s-au îndreptat apoi către structuri spațiale aleatorii, plasate direct în natură (acțiunea *Țesătura în pădurea Deia*, Câmpulung



Moldovenesc sau pe malul Timișului, 1976), pe care le-a prelucrat cu mijloacele fotografiei și ale filmului. Artistul a început să lucreze tot mai intens cu aceste mijloace de comunicare, utilizându-le pentru caracterul lor experimental, interesul lui îndreptându-se către studii despre percepție (*Eu - Tu - Martor*, 1979, filmat în colaborare cu Doru Tulcan). Din 1979, Flondor începea să studieze expresivitatea plastică și materială a făinii, căreia îi asocia adesea un relief colinar, cu trimitere, uneori explicită, către spațiul natal, Bucovina (*Studii de percepție prin modelarea făinii*, *Lumină și relief pe dealurile Moldoviței*, 1977, *Concav - Convex*, 1977, *Cernerea și modelarea făinii*, 1980).

Il. 7 - Doru Tulcan, *Metaforă pentru o pădăie*, MUMOK, Viena, 2017 (reconstituire)

Doru Tulcan era și el interesat de natură, dar și de studiul formelor care-l conduceau la un fel de design evoluând treptat către cercetări legate de structură (acțiunile *Reconsiderări structurale - Meșterul Manole* și *Metaforă pentru o pădăie*<sup>10</sup> (il. 7), ambele realizate în vara lui 1975 la Stungari, Alba). El dezvolta, ca și Flondor, fotografia și filmul ca pe niște mijloace experimentale, oferind sugestii pentru un limbaj mai adaptat vieții moderne (*Anamorfoze*, 1979, *Lumină și umbră*, 1980 și *Pânza*, 1982). Peste ani Tulcan nota: „Datorită unor condiții de fapt, grupul se restrânge. Membrii rămași își caută o expresie proprie, dar care îi mai unește prin preocupări în aceeași zonă artistică. Eu rămân partener de lucru cu Flondor, cu care am colaborat foarte bine (...)”<sup>11</sup>.

10. Caracterul efemer al acestor acțiuni, încheiate printr-o instalație sau un ambient, l-a făcut pe artist să înceapă, de câțiva ani, un proces de reconstituire a operei sale. Aceste reconstituiri încep să țină locul operelor sale absente, într-un proces de refacere a memoriei, cu urmări peste ani. Pentru el, documentația fotografică pare că nu reușește să acopere nevoia de obiect.

11. Doru Tulcan, „Rememorări”, *Arta*, nr. 2, 1992, p. 24.

În acest context special trebuie amintit ultimul experiment de proporții al celor trei membri ai grupului *Sigma*, filmul *Multivision I și II*, precum și proiecția lui, o adevărată instalație-acțiune, prezentată în 1978 la expoziția *Studiul 1* la Timișoara. Proiecția propriu-zisă, pentru două aparate care-și intersectau la un moment dat fasciculele de lumină, a avut loc pe zece ecrane semitransparente colorate având o structură de tip raster. Ecranele au fost dispuse în sală în formă de tetraedru, iar cele două proiecții simultane erau diferite, una a filmelor alb / negru, cealaltă a filmelor color.

Astfel, această concepție cu totul aparte de amenajare a spațiului, ca și proiecția în sine, un fel de happening în fața publicului, ne îndreptățește să considerăm *Multivision* ca fiind prima instalație multimedia din România. Filmul a fost considerat o lucrare de grup, purtând semnătura celor trei artiști, pe bună dreptate privit ca rezultatul anilor de cercetare din perioada *Sigma*.

După acest moment distanța dintre cei trei membri ai grupului devine tot mai evidentă, astfel încât se poate vorbi de o netă destrămare. Dar fiecare își va continua activitatea de creație pe cont propriu, cu unele scurte colaborări ocazionale între Flondor și Tulcan, mai ales în ceea ce privește filmul. Bertalan a ales să emigreze, iar acest gest îi va produce traume greu de vindecat, estompate doar în momentul revenirii din exil, după 2012.

Cele două grupuri experimentale – *111* și *Sigma* – au rămas o excepție în arta românească contemporană, exemplul acestora n-a fost urmat cu o motivație similară, acela de stimulare reciprocă și de creare de lucrări și de proiecte colaborative.

# Situații și concepte – expoziția ca spațiu afectiv<sup>1</sup>

MAGDA RADU

Textul de față își propune o incursiune într-un cadru spațio-temporal strict delimitat, o zonă de confluente, schimburi de idei, relaționări care corespund unui prim episod a ceea ce s-ar putea numi conceptualismul românesc – sau, mai bine spus, conceptualismul practicat de artiști activi în România într-un anumit interval de timp, majoritatea emigrând ulterior în Occident. Termenul e utilizat mai degrabă ca indiciu al unei atitudini decât ca o definiție exactă, căci în sensul lui original el poate fi considerat prea lax sau, dimpotrivă, prea constrângător, însă poate include o varietate de declinări și captează articularea discursivă, uneori chiar programatică a unor preocupări artistice, precum și tentativa de lărgire a sferei artei prin utilizarea unor medii diverse – acțiune, text, obiect, fotografie, happening. Incitația pentru o astfel de investigație istorică este prilejuită de expoziția *Situație și concept*, deschisă în 1974 sub egida Cenaclului Tineretului al Uniunii Artiștilor Plastici din România, filiala București.

„Îngrijită de artistul Decebal Scriba, *Situație și concept* a fost una din primele expoziții de artă conceptuală care își propunea să exploreze o serie de atitudini artistice care se detașau de formalismul limbajului artistic convențional. Expoziția prezenta, sub forma unei documentații, demersuri conceptuale de diverse tipuri, de la desen și intervenții pe text până la experimente corporale. Dorința de racordare la efervescența contextului artistic internațional din anii 1960–70 și, în același timp, nevoia de a evita constrângerile canoanelor oficiale, conduceau inevitabil către noi teritorii și inventarea unor noi limbaje.

Colaborarea începută încă din timpul studiilor dintre Decebal Scriba și Antonio Albici, proaspeți absolvenți ai Institutului de Arte Plastice, avea să fie completată (datorită unei relații personale cu primul) de către Horia Bernea, un artist aflat deja în plină afirmare, toți trei având preocupări în zona artei conceptuale”.

Acest paragraf a fost redactat de Decebal Scriba cu prilejul unei expoziții recente, *Situații și concepte*, deschisă în februarie 2017<sup>2</sup> și poate fi privit ca un prim exercițiu de istoricizare a expoziției din 1974. Expoziția din 2017 – ca și textul de față – încearcă să lărgască spectrul de implicații pe care îl generează revizitarea expoziției inițiale. Pentru demersul actual, ancorarea în acel eveniment este determinantă, fără a fixa însă aria de interes exclusiv în acel punct. După cum se va vedea, readucerea în atenție a expoziției *Situație și concept* mobilizează un set de considerații care permit o parțială reconstituire a unei stări colective și a unui climat de lucru în care vitalitatea ideilor și dorința de a experimenta dominau conversația despre artă (il. 1).

Câteva precizări de ordin metodologic sunt însă indispensabile. Așa cum expoziția

1. Textul a fost anterior publicat sub titlul „Situații și concepte – «un spațiu cu un discurs afectiv»”, în *Cadre (in)vizibile. Retorici și practici expoziționale experimentale în arta din România în perioada 1965-1989*, Cristian Nae (ed.), Cluj, Idea Design & Print, 2019.

2. *Situații și concepte*, Salonul de proiecte, București, 22 ian. – 2 apr. 2017. Artiști: Horia Bernea, Pavel Ilie, Julian Mereuță, Paul Neagu, Mihai Olos, Decebal Scriba; curatoare: Magda Radu.



Il.1 - Decebal Scriba, din seria *Măști*, 1972,  
fotografie alb negru, prin bunăvoința  
artistului

din 1974 generează o constelație de  
subtème și conexiuni, la fel și textul de  
față urmează demersului curatorial. Se  
poate chiar afirma că cercetarea actuală

a fost înscrisă în textura expoziției *Situații și concepte*, ce s-a dorit a fi o „expoziție-cercetare”. Mai mult, expoziția ca mediu, ce cristalizează traiectorii artistice și procese istorice, ca „dispozitiv” ce face vizibil un anumit tip de cunoaștere despre și prin artă, reprezintă una din subtemele expoziției. Pe lângă lucrările propriu zise, *Situații și concepte* a prezentat un bogat material adiacent – scrisori, machete, afișe sau fotografii documentare. Această abordare a permis evocarea în filigran a mai multor expoziții, de o mai mare sau mai mică amploare, organizate în România sau în afara țării, sub aripa unor instituții sau nu, toate relevante pentru direcțiile explorate: Bienala de la Paris din 1971, expoziții organizate la Galeria Nouă din București, expoziții concepute de Paul Neagu la Galeria de Artă Generativă localizată în propriul său atelier/apartament din Londra, convertit în spațiu independent de artă contemporană, acțiuni desfășurate la Galeria Sigi Kraus din Londra sau la Galeria Demarco din Edinburgh, precum și într-un apartament privat din București. Ierarhizarea acestor expoziții (prezente în expunere prin documentarea lor fotografică) contează prea puțin; ceea ce interesează, dincolo de prețioasele informații pe care le comunică, e faptul că ele semnaleză existența unei matrice formate din relații interumane, unor rețele de comunicare, dar și condiționări, care fac ca lucrările și destinele unor artiști să devină mai profund ancorate în contextele care le-au generat.

Studiul istoriei expozițiilor a devenit în ultima vreme un domeniu care a dobândit o amploare din ce în ce mai mare, după ce ele au fost mult timp considerate un

material secundar de cercetare – dacă nu complet neglijate și nu de puține ori insuficient sau deloc documentate, însă e din ce în ce mai evident că pentru istoria artei contemporane expozițiile sunt un material de studiu de primă importanță pentru că ele au furnizat adeseori cadrul prin care procesele de gândire și acțiune artistică au putut să se articuleze. Producția de lucrări, crearea de legături și alianțe între artiști sau între artiști și curatori, coagularea unor direcții artistice nu s-ar fi putut realiza în afara sistemului expozițiilor. Istoria artei contemporane (un tip de artă care recurge în mod frecvent la gesturi reactive, contextuale) și istoria expozițiilor sunt legate indisolubil. Iar pentru demersul de față, expoziția poate fi considerată deopotrivă un instrument de cercetare – prin sintaxa ei cuprinzătoare, diversă, care permite trasarea de nenumărate corespondențe și afinități între „urmele” materiale ale unei perioade –, dar și un obiect istoric de studiu (*Situație și concept* din 1974, alături de exemplele indicate mai sus).

Mergând mai departe cu considerațiile privind metodologia, un alt aspect care merită semnalat este dimensiunea subiectivă inerentă cercetării. Așa cum am menționat deja, punctul de plecare este expoziția *Situație și concept*: rolul lui Decebal Scriba în conceperea ei, dar și corpusul de lucrări, documente, corespondență, fotografii păstrate de el în urma evenimentului. E vorba de o arhivă/colecție personală, care declanșează mai departe – prin mijlocirea deținătorului ei – un lanț de asocieri, extinzând aria de interes asupra altor artiști care nu au participat la expoziția din 1974, dar care și-au manifestat în alte moduri conexiunea lor cu Decebal Scriba: Paul Neagu, Pavel Ilie, Julian Mereuță. Prin conjugarea unui material vizual eteroclit și a unor referințe diverse devine evident că o expoziție precum *Situație și concept* nu a apărut din neant, că istoria artei este și o istorie a micronarațiunilor, că factorul personal-subiectiv este la fel de important ca analiza factuală și cercetarea obiectivă sau teoretizarea unor poziții artistice, că „spațiul afectiv” (preluând o sintagmă a lui Horia Bernea) cântărește cel puțin la fel de mult ca spațiul socio-cultural sau politic. Imposibilitatea de a izola aportul subiectiv din construcția istoriei e evidentă și în cazul altor vectori de afinitate care se revelează treptat: de la relația Decebal Scriba – Horia Bernea (participant în expoziție și partenerul privilegiat al coagulării ei) expunerea conduce la prietenia și complicitatea artistică dintre Horia Bernea și Paul Neagu, la admirația care îl leagă pe Scriba de Pavel Ilie sau la afinitățile și susținerea reciprocă ce i-au unit pe Julian Mereuță, Decebal Scriba și Paul Neagu. După cum se poate observa, relațiile între artiști nu sunt doar bidirecționale; ele pot oricând să ricoșeze în alte direcții și să atragă alte nume, să imagineze noi punți de legătură și să formeze noi traiectorii în zig-zag. Liniaritatea este contrazisă, la fel și diferențierile ierarhice între artiști.

E semnificativ că avem de-a face cu o construcție a istoriei artei care nu se rezumă să analizeze un corpus de lucrări, singularizându-i pe artiștii considerați relevanți, ci se compune ca o acumulare vie, dinamică, mereu deschisă către noi perspective.

E adevărat că o astfel de abordare e în mare măsură posibilă datorită specificității artei și perioadei aduse în discuție. Criticul și teoreticianul maghiar László Beke vorbește, de pildă, de o anumită „versatilitate” și „lejeritate” proprie artei conceptuale practicate de artiștii din Centrul și Estul Europei<sup>3</sup>, care le permite

3. László Beke, „Imagination Then and Now”, în *IMAGINATION/IDEA. The Beginning of Hungarian Conceptual Art. The László Beke Collection, 1971*, Dóra Hegyi, Zsuzsa László, Eszter Szakács (ed.), Zürich, tranzit.hu – JRP|Ringier, 2014, p. XIX.

acestora un spațiu de manevră nemaîntâlnit până atunci. Aceste caracteristici ar putea fi parțial explicate și printr-o intensă nevoie de comunicare, mai ales datorită distanțelor geografice dintre artiști atunci când aceștia călătoresc sau se stabilesc în spațiul occidental, distanțe amplificate de contextul ideologic al Războiului Rece, dar și printr-un imbold comun de a evita (sau chiar contraria) conformismul artistic și, uneori, pe cel social și politic. Artiștii depun eforturi considerabile ca ideile lor să circule, însă nu doar pentru a le direcționa către diverse platforme de vizibilitate (ca în cazul rețelelor Fluxus sau Mail-art), ci și dintr-o necesitate reală de a împărtăși preocupări comune și de a nu pierde contactul unii cu alții în condiții de viață extrem de volatile.

De asemenea, atenția îndreptată asupra unui segment relativ restrâns de timp (1968-1974), delimitat pornind de la un punct clar definit pe coordonate spațio-temporale, amintește inevitabil de metodologia „orizontală” a istoriei artei propusă de Piotr Piotrowski, propunere care imaginează conexiuni cu realități culturale și moduri de producție artistică din zone geografice diferite, dar nu pentru a omogeniza concluziile care rezultă în urma acestor exerciții comparative, ci dimpotrivă, pentru a revela diferențele, caracterul specific al fenomenelor studiate. Piotrowski atrage atenția asupra pericolului exotizării artei din Centrul și Estul Europei, tocmai pentru că „Vestul” a proiectat recurent asupra „Estului” tropii alterității și orientalizării. Metoda globală pe care el o descrie evită programatic astfel de capcane pentru că înlocuiește impulsul ordonării verticale, ierarhice, dihotomia centru-periferie, cu vectorii „orizontalizării”, în care nu mai avem de-a face cu autoritatea unor centre de putere care își diseminează cunoașterea înspre periferii, ci cu o sumă de centre sau periferii, fiecare înrădăcinate în specificul lor local. Pentru încadrarea actualei cercetări, ceea ce interesează în mod particular este felul în care poate fi înțeleasă și construită localitatea [locality], proiectând, desigur, o privire non-ierarhică asupra fenomenelor investigate, ele nefiind considerate reflexii ale unor modele occidentale „universale”. Din perspectiva proiectului unei istorii globale a artei și ținând cont de mereu necesarul efort de circumscriere a localității, metoda inaugurată de Piotrowski își dovedește în continuare utilitatea<sup>4</sup>.

Pe urmele lui Arjun Appadurai, Piotrowski vorbește despre o anumită concepție asupra localității care nu se definește „monoetnic”, ca un context static, izolat de altele. Localitatea este la rândul ei dinamică, și, potrivit lui Appadurai, e „în primul rând relațională și contextuală”. Ea poate fi înțeleasă ca o „calitate fenomenologică complexă, constituită dintr-o serie de legături ce se creează între sentimentul imediației sociale, tehnologiile interactivității și relativitatea contextelor”<sup>5</sup>. Pe urmele acestei definiții a localității, Piotrowski aduce în discuție conceptul de „geografie relațională” – o „geografie a culturii înțeleasă ca încercare de a analiza relațiile dintre subiect și locul în care acesta funcționează; în acest caz, atât primul cât și ultimul, atât arta cât și regiunea în care e produsă, nu sunt stabile și nici pe deplin formate. Dimpotrivă, ambele sunt create printr-un proces dinamic și în relație cu alte regiuni și alți subiecți, cu tradițiile locale și influențele externe”<sup>6</sup>.

Această viziune se conjugă cu specificul cercetării de față. Chiar dacă artiștii

4. Piotr Piotrowski, „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, *Umění*, LVI, nr. 5, 2008, p. 379-380.

5. Arjun Appadurai, „The Production of Locality”, în *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis-Londra, University of Minnesota Press, 1996, p. 178.

6. Piotr Piotrowski, *op. cit.*, p. 381.

invocați – Horia Bernea sau Decebal Scriba – erau stabiliți în România, orizontul lor intelectual și artistic era în permanență deschis, orientat, către alte spații culturale și geografice. Tabelul cronologic în care Paul Neagu își enumeră influențele și contactele formatoare e cât se poate de revelator în acest sens. O expoziție intitulată *Situație și concept* era în mod evident tributară unei terminologii consacrate internațional. Liberalizarea politică ce a urmat momentului 1968 a deschis parțial granițele, iar artiștii aveau ocazional șansa să participe la expoziții în afara țării, să obțină burse, petrecând scurte rezidențe în țările occidentale, atunci când nu plecau definitiv din țară. Julian Mereuță, interesat de dinamica rețelelor artistice din Centrul și Estul Europei, a fost pentru o perioadă îndelungată în contact cu criticul de artă ceh Jindřich Chaloupecký. Paul Neagu, stabilit definitiv în Marea Britanie încă din 1970, corespundea frecvent cu persoane din mediul artistic local, reușind să intermedieze pentru prietenii săi din România expoziții la Londra sau Edinburgh. Și viceversa: unul dintre cele mai cunoscute *performance*-uri ale lui Neagu, *Cake Man*, organizat în 1970 la Londra, a fost reluat și filmat, într-o manieră sensibil diferită, la București, în apartamentul lui Julian Mereuță.

Această fluiditate a comunicării – care s-a manifestat cu o atare intensitate într-un interval relativ restrâns de timp – își găsește un corespondent în fluidizarea granițelor dintre registrul instituțional și cel non-instituțional. Unele participări la expoziții internaționale se petreceau prin mijlocirea Uniunii Artiștilor Plastici, altele nu. Unele din expozițiile amintite mai sus s-au petrecut în spații administrate de UAP, altele în spații private sau galerii comerciale din Occident. În felul acesta e nuanțată distincția oficial-neoficial, care a imprimat un mod dominant de citire a artei contemporane din Centrul și Estul Europei în timpul perioadei socialiste, favorizând aproape două decenii după 1989, cel puțin în cazul României, optica „subversiunii” (exprimată prin arta underground de apartament și expozițiile desfășurate în spații neoficiale), pentru a legitima practicile considerate relevante în contextul unor narațiuni transnaționale.

Expoziția *Situație și concept* s-a deschis la Galeriile Orizont din București în mai 1974, o galerie destinată „creației tinerilor artiști”, care și-a păstrat acest rol pe toată durata anilor 1970 și 1980. Decebal Scriba s-a ocupat de organizarea expoziției: a selectat participanții și lucrările, a conceput design-ul spațiului expozițional și grafica posterului/broșură – un element deloc subsidiar, care întrește coerența vizuală a proiectului. În cazul acestei expoziții, design-ul e mai mult decât un simplu dispozitiv de amplasare a lucrărilor în spațiu, devenind parte integrantă din structura și mesajul expoziției. Nu e deloc întâmplător că Decebal Scriba avea o specializare în design și profesia în domeniu. Fidelă direcțiilor deschise de arta conceptuală, expoziția polemiza cu pretenția de originalitate a obiectului artistic, prezentând contribuțiile fiecărui artist sub forma de fotocopii<sup>7</sup>. Lucrările, concepute în serii, erau asamblate în grupaje prinse de panouri acoperite cu sticlă, iar panourile se succedau serial pe suprafața pereților. Prin consistența și sobrietatea prezentării, prin proeminența alocată textului inserat în corpul majorității lucrărilor, prin tipurile de proceduri utilizate, expoziția se compunea ca o instalație unitară, care îngloba însă o varietate considerabilă de preocupări.

7. Trebuie amintit aici precedentul expoziției *Xerox Book*, organizată de Seth Siegelaub în 1968 la New York, expoziție ce îi reunea pe Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris și Lawrence Weiner.

Decebal Scriba era în mod particular interesat de analiza sistemelor semiotice și propunea o serie de „situații”, unele înscenate în spațiul public, cărora le era testat potențialul de comunicare. Colile fotocopyate conțineau de multe ori notații și instrucțiuni care urmau să fie exersate în imaginație sau „actate” de către privitori. Propunerile – având un caracter discret, minimal – vizau destabilizarea relației convenționale subiect-obiect și încărcarea receptorului cu o mai mare responsabilitate în schimbul semiotic, finalitatea fiind aceea de a ajunge la „înțelegerea lucrării de artă ca proces deschis, ca succesiune de momente, având ca scop satisfacerea unor noi nevoi de cunoaștere, a unei noi posibilități de comunicare, printr-o continuă educare perceptivă în zona artei”<sup>8</sup>. Una dintre cele mai interesante propuneri de angajare a „receptorului” constă în acțiunea fotografiată intitulată *Darul*, ce reprezintă transpunerea în imagini a unei acțiuni în care îl privim pe Decebal Scriba umblând pe străzile din București, în diferite zone ale orașului, cu palmele apropiate una de cealaltă, ca și cum ar purta între ele un obiect imaginar. Economia acestui gest – transmiterea potențială a „darului” către oricine și-ar fi manifestat disponibilitatea să îl activeze – amintește de *performance*-urile sumare, la limita perceptibilului, ale artistului ceh Jiří Kovanda, acțiuni apte să suscite interogații despre puterea de reverberare a gestului artistic în contextul unui spațiu public controlat.

Antonio Albici pare la rândul lui interesat de modurile de lucru asociate conceptualismului. În textul de prezentare a contribuției sale, el utilizează sintagme precum „atitudini active”, „desenul ca instrument de cercetare și cunoaștere”, „maxima obiectivitate a discursului”, fără a detalia principiile lor de aplicabilitate. Unele coli reproduc un formular, o „cerere de înscriere” cu antetul Agenției Naționale pentru Turism Intern, putându-se observa imediat că artistul a completat în mod voit eronat rubricile formularului, oferind informații neconcludente despre sine; în locul fotografiei de identitate e inserată, de pildă, o fotografie cu un braț având palma întinsă. Alte pagini expuse de Albici includ fotografii cu *performance*-uri în care el se slujește de diverse obiecte (lumânări, cutii) ce îl înconjoară sau imagini cu reuniuni/întâlniri în spații închise ale unor personaje angajate în conversații. Imaginile sunt acompaniate de diverse notații și diagrame imposibil de descifrat, ceea ce face ca demersul lui Albici să fie doar parțial reconstituibil. E posibil ca adoptarea procedurii fotocopyerii ca strategie generală să fi fost motivată de o parțială nevoie de voalare a conținutului, însă informația și așa estompată din materialele originale (care sunt de fapt copii) devine aproape ilizibilă în fotografiile documentare din epocă.

În fine, Horia Bernea adoptă probabil poziția cea mai idiosincronică în raport cu arta conceptuală. Deja în 1974, sistemul „entităților” – familia de forme inventate de el care compuneau ceea ce numea „iconografia de după cunoaștere” – reprezenta o etapă aproape consumată în traiectoria sa, o etapă care însă îl înrădăcinează ferm pe Bernea în etosul experimentalist al neoavangardelor, dar și în suita eforturilor de (re)definire ontologică a obiectului artistic. „Entitățile” – numite probabil astfel pentru a evita alte posibile denumiri ale lor precum „lucru”, „obiect”, „imagine” sau „reprezentare” – sunt deopotrivă concepte și materializări sau vizualizări ale acestor concepte. Încă din 1970 Bernea inițiasse aceste explorări care conjugau arta conceptuală cu idei preluate din fizica cuantică și speculații despre natura spirituală a artei<sup>9</sup>. Bernea a oferit o articulare discursivă ideilor

8. Posterul – broșură al expoziției *Situație și concept*, Galerile Orizont, București, mai 1974.

9. Pentru o discuție extinsă despre programul „entităților” a se vedea *Horia Bernea. Caiete 1969-1976*,

lui în textul „O anume dezordine”, text parțial publicat în 1970 în revista *Arta* și republicat într-o versiune extinsă în catalogul expoziției *Probleme noi ale imaginii*, deschisă la București în același an și același spațiu ca expoziția *Situație și concept*, cu câteva luni înainte<sup>10</sup>. E posibil ca în acel moment Bernea să fi fost interesat să ofere o mai mare vizibilitate în România lucrului lui cu „entitățile”, deoarece diverse aranjamente din acest ciclu fuseseră până atunci expuse, cu precădere în afara țării. Unul din momentele cheie din acest punct de vedere a avut loc la Bienala de la Paris din 1971, când Bernea a expus o instalație parietală de mari dimensiuni intitulată *Eseu despre spațiu/Iconografie după cunoaștere*. Instalația din cadrul expoziției *Situație și concept* relua același mod de expunere, tip „tapet”, a entităților.

În broșura expoziției, Bernea a ales să publice un fragment din reflecțiile lui despre problematica „entităților”, fragment care pune în evidență conceptul de „urcă”. Pentru Bernea, lucrarea de artă – respectiv „entitățile” elaborate de el – au statutul de urmă, adică de „formă reziduală care permite doar conceperea existenței unui fenomen, fără a face posibilă reprezentarea lui”. Opera de artă poate fi cel mult o încercare de refacere a misterului lumii, o sondare a imposibilității noastre de a o cunoaște. Formele inventate de el (care poartă nume precum *Brarb*, *Mucarfă*, *Stroaeuge*, *Verg*) au capacitatea de a acționa, prin ermetismul lor și prin impresia de defamiliarizare pe care o comunică, ca niște semnale ale unor principii necunoscute – și incognoscibile – pe care se edifică existența lumii înconjurătoare și a universului.

În urma expoziției *Situație și concept*, Decebal Scriba a păstrat două scrisori primite de la Horia Bernea și Paul Neagu. Pe lângă diverse informații circumstanțiale, cele două scrisori conțin opinii interesante – formulate de la distanță, e adevărat – privind implicațiile generate de expoziție. Horia Bernea se afla într-o rezidență artistică în Franța, la Crestet, și urma să petreacă câteva luni într-o rezidență la Cité des Arts la Paris, iar scrisoarea e redactată într-o conjunctură în care el își reformula gândirea despre artă, păstrând însă câteva elemente esențiale care modelaseră traiectoria lui de până atunci, inclusiv interesul lui pentru „entități”<sup>11</sup>. Scrisoarea include în prima ei parte o referire la catalogarea de „conceptualist” făcută lui Decebal Scriba (de către persoane care văzuseră expoziția de la București, se înțelege), la care acesta din urmă nu părea să subscrie întrutotul. Manifestându-și scepticismul față tentativele de a eticheta în grabă artiștii și demersurile lor, Bernea se referă în mod ironic la sine ca la un pictor „peisagist” sau „de nuanță postimpresionistă”, făcând aluzie la faptul că utiliza mijloace de lucru care puteau fi considerate anacronice, depășite pentru epoca respectivă. Cum explică Bernea, „această judecată [despre el] o poate face nu unul care stă la Londra sau aiurea, ci unul mai apropiat mie, căruia îi lipsesc toate datele ce i-ar permite o adevărată înțelegere”. Altfel spus, înțelegerea aprofundată a intențiilor unui artist e de cele mai multe ori blocată de concluzii rapide și superficiale. Bernea încheie scrisoarea cu câteva considerații despre preocupările lui curente:

„Propriu-zis pentru mine, acum, dificultățile sunt pe plan moral (personal, bineînțeles)

---

Magda Radu, Anca Oroveanu (ed.), București, Ed. Muzeului Național de Artă Contemporană, 2016.

10. *Probleme noi ale imaginii*, Galeriile Orizont, București, febr.-mart. 1974. Expoziția a fost îngrijită de Ion Grigorescu și includea lucrări de Horia Bernea, Aurel Bulacu, Doru Covrig, Dan Dumitrescu, Ion Dumitriu, Ion Grigorescu, Florina Lăzărescu, Matei Lăzărescu, Teodor Moraru.

11. Scrisoare din 16 sept. 1974, Crestet (Franța), Arhiva Decebal Scriba.

și sufletesc, lucru care mă desparte mult (în forme, vorbe) de preocupările actuale în lumea artei, preocupări ce miros prea mult a orgoliu nesatisfăcut pentru a mă interesa. Cred și simt că lucrurile încep să se miște în altă direcție, [iar] acest fenomen se va accentua în anii următori; nimic nu va putea fi însă soluție atâta timp cât oamenii se cred atotștiutori și atotcunoscători (în fapt sau în devenire!), atâta timp cât oamenii nu vor să creadă că „adevărul” e un lucru ascuns definitiv și că singurul demers posibil e „materializarea” și nu „plăsmuirea”, „revelarea” și nu „crearea”.

Într-un interval de câțiva ani, poziția lui Bernea față de conceptualism se modulase considerabil. Dacă în 1969-70 el putea să afirme că „e mai important ce gândim despre un obiect decât realizarea lui”, deja în 1974 necesitatea materializării devenise crucială, chiar dacă orgoliul auctorial și subiectivitatea artistică erau puse în surdina. Premisa imposibilității de a ajunge la cunoaștere – ecou al principiului incertitudinii al lui Werner Heisenberg, care reprezenta o sursă importantă în gândirea lui Bernea despre „entități” – își menținea însă relevanța<sup>12</sup>.

Ca și în cazul lui Horia Bernea, contactul lui Paul Neagu cu arta contemporană occidentală trecea printr-un filtru critic. Nu e, poate, surprinzător că într-o scrisoare trimisă lui Decebal Scriba – după ce primise de la Scriba catalogul-afiș al expoziției *Situație și concept* – Neagu manifesta o atitudine polemică față arta conceptuală:

„Sincer să fiu, fără să intru în niciun detaliu, trebuie să-ți mărturisesc că arta conceptuală nu mă interesează decât în măsura în care devine „body” – corp comunicabil via percepție umană. Cred că speculațiile, metaforice, sunt gimnastica de toate zilele ale poetului, dar eu personal nu pot fi satisfăcut doar cu exercițiile lingvistice sau fizico-chimice din abecedarul oricărei școli. Artă de dragul artei nu mă interesează decât la capitolul „e bine să știți”. Mai departe, ideile și lucrurile trebuie împinse dincolo de frontiera conceput (sic). De altfel, conceptul se împlinește și hrănește din realizat. Ele vin deodată și împreună (ca și subiectiv-obiectiv)”<sup>13</sup>.

Deși Paul Neagu plecase din România în 1970, el a menținut permanent contactul cu prietenii rămași în țară. Neagu le trimitea acestora frecvent scrisori cu informații despre ultimele lui expoziții și preocupările artistice. Scrisoarea trimisă lui Scriba includea și o serigrafie intitulată *The Flying Horse* (of Kansu), purtând ștampila Grupului de Artă Generativă (GAG), un grup fictiv de artiști inventat de Paul Neagu la Londra, care avea și statutul de entitate instituțională ce marca toate materialele – lucrări, corespondență, invitații, reproduceri – generate de artist. În acest caz, silueta „calului zburător”, o reprezentare diagramatică a celebrei sculpturi chinezești din bronz, e compartimentată în „199 de celule”, un principiu esențial de lucru la Neagu, menit să redea dialectica parte-întreg, diviziune-recompunere. Corpul în mișcare, prins în vârtejul vectorilor de energie, este pentru Neagu un organism străbătut de energia internă și energia cosmică, iar *performance*-urile lui din prima jumătate a anilor 1970 glosau pe marginea acelorași idei.

De Horia Bernea îl leagă probabil pe Neagu cea mai intensă afinitate și nu e de mirare că amândoi au avut opinii convergente privind importanța acordată

12. A se vedea Anca Oroveanu în conversație cu Magda Radu în *Horia Bernea. Caiete 1969-1976*, mai ales p. 269-270.

13. Scrisoare din 3 aug. 1974, Londra, Arhiva personală Decebal Scriba.

materializării, ca replică la problema dematerializării, pe care ei o percepeau probabil ca fiind constitutivă pentru arta conceptuală. Pentru Neagu materializarea este direcționată către corp, iar corpul prins în avântul lui dinamic face vizibilă unitatea dintre material și spiritual, căci în viziunea lui arta e în primul rând un conector spiritual, având un rol transformator pentru ființa umană. Nu e locul aici pentru a insista asupra sistemului de gândire al lui Neagu. Ce merită subliniat în acest context este că el era un prolific comunicator și că își analiza constant parcursul, recontextualizând momente semnificative din trecutul său artistic. Iar în cadrul unor astfel de analize retrospective, Neagu punctează importanța conexiunii lui cu Horia Bernea. Un montaj realizat în anii 1990 plasează alături o copie-facsimil după *Manifestul Artei Palpabile*, publicat în 1969, cu copiile după invitațiile la două expoziții din 1971, în care Bernea și Neagu au expus împreună, una la Galeria Richard Demarco din Edinburgh, iar cealaltă la Galeria Sigi Kraus din Londra, ca și cum pozițiile lor artistice de atunci ar fi oferit două răspunsuri complementare acelorași probleme. Schimbul lor de idei, întins pe câteva decenii, a fost intens și profund, iar deslușirea lui merită o cercetare în sine.

Așa cum se întâmplă cu alte afinități și convergențe amintite aici, colaborarea Bernea-Neagu nu era de natură să conducă la producția de lucrări semnate împreună, ci se constituia printr-o susținere și încurajare reciprocă; așa încât, spre exemplu, Neagu i-a organizat lui Bernea o expoziție la Galeria GAG, o expunere a „entităților” care evoca într-o oarecare măsură felul în care Neagu însuși își construia propriile instalații. Alteori, actul artistic era un simplu act de viață și o emanație a prieteniei lor. Un desen cu motivul „impulșilor și vectorilor”, o semnătură-diagramă care însoțea pretutindeni sigla GAG, e multiplicat în mod spontan de Neagu pe întinderea unei coli de calc, în timp ce Bernea se afla alături de el în atelierul său de la Londra. Aflăm acest amănunt pentru că în josul colii e trecută însemnarea: „stând cu Horia în același studio, lucrându-l într-un mod foarte spectaculos, cu Horia ca martor.”

În acest punct e necesar să fie invocată extrema fragilitate a unor astfel de urme materiale și faptul că ele au supraviețuit aproape miraculos unor împrejurări complicate, fiind păstrate de artiștii înșiși, de destinatarii lor (atunci când era cazul) sau de prieteni/cunoscuți care au apucat să salveze și depoziteze câte ceva din ceea ce plecările din țară – uneori precipitate – au lăsat în urmă. Spectrul sau dilemele emigrării făceau parte din existența de zi cu zi. Așa s-a întâmplat și cu corpusul de lucrări și documente păstrate de la Julian Mereuță sau Pavel Ilie. Ambii au emigrat în anii 1970 din România, Mereuță la finalul decadei, iar Pavel Ilie în 1976. Recuperarea activității lor e inevitabil parțială.

Și Julian Mereuță a păstrat contactul cu Paul Neagu după plecarea acestuia din țară, fiind unul din protagoniștii (absenți) de la Londra ai *happening*-ului colectiv *Cake Man*. Omul-prăjitură imaginat la Galeria Sigi Kraus din Londra era compus din „celule” de wafe lipite între ele cu cremă, iar participanții la eveniment erau întâmpinați, îndată ce păseau în spațiu, de mirosul wafelor proaspăt coapte. Fiecare compartiment din silueta *cake man*-ului era destinat unei anumite persoane care își anunțase în prealabil participarea la eveniment, iar aceste corespondențe erau trasate potrivit unui cod pus la punct de Neagu. La final, *cake-man*-ului era în întregime devorat de cei prezenți. Împărtășind probabil o pasiune comună pentru strategiile de tip Fluxus, Mereuță și Neagu au convenit ca *happening*-ul să se desfășoare și la București, ideea inițială fiind aceea de a le organiza simultan (il. 2). Atât la Londra, cât și la București

– unde s-a petrecut într-un mod mult mai informal în apartamentul lui Mereuță – acțiunea a fost filmată, însă din păcate acea înregistrare nu a putut fi depistată. Horia Bernea a fost unul din martorii evenimentului, iar într-o scrisoare către Paul Neagu îi relatează acestuia:

„Am „realizat” la Lulu [Mereuță] spectacolul filmat al „cake-man-ului” Paulian. Cu toate inhibițiile noastre, materialul filmat e fain și cred că s-ar putea scoate un film bun dacă s-ar merge mult pe „ce a fost” și nu pe ce am dori să fie – pe document nu pe dorința de a face „film bun”. Nu știu bine care sunt intențiile lui Lulu! În orice caz poți fi sigur că am halit până mi s-a făcut rău (cu mult drag!) din „ideea” ta”<sup>14</sup>.

Julian Mereuță a devenit familiar cu neoavangarda din Cehoslovacia în urma vizitei sale la Praga la sfârșitul lui august 1968, imediat după invazia Cehoslovaciei de către trupele URSS și ale aliaților din regiune. O fotografie care îl înfățișează pe Mereuță alături de fochistul trenului care îl transporta de la Praga la Brno datează din timpul acelei călătorii. Cu acel prilej, Mereuță l-a cunoscut pe criticul de artă ceh, Jindřich Chalupecký, cu care a corespondat mai mulți ani. Chalupecký era promotorul unui rețele paneuropene de artă conceptuală care se revendica de la moștenirea lui Duchamp, fiind în contact și cu Ion Bitzan. Chiar dacă nu a ajuns niciodată în România, câteva din scrisorile lui Chalupecký către Mereuță s-au păstrat. Dintr-o astfel de scrisoare, datând din 1973, reiese că Chalupecký intenționa să trimită la galeria lui Arturo Schwartz din Milano o serie de desene ale lui Mereuță. Într-o scrisoare târzie, din 1979, Chalupecký îl avertizează pe Mereuță asupra vicisitudinilor condiției de imigrant, după ce acesta din urmă părăsise definitiv România la finele anilor 1970:

„Viața unui emigrant nu este deloc de invidiat. Nu-ți rămâne decât să mergi până la capăt: să-ți spui – nu mai sunt român, acum am devenit francez de origine română. Taie punțile în urma ta. Franța este xenofobă, o știi. Situația artistică de la Paris este proastă. Parisul nu mai este centrul lumii și nu vrea să se obișnuiască cu această situație. Să nu ții să te conformezi – din punct de vedere artistic. Începe cât mai curând să pictezi – dar continuă ceea ce ai făcut înainte, chiar dacă este foarte diferit de ceea ce se petrece în acest moment în jurul tău. Să nu ții să trăiești din munca ta de artist. Mulțumește-te cu puțin. Cu toate acestea, să nu rămâi izolat ca persoană. Caută contactele cu artiștii și criticii. Bucureștiul nu mai există. Nu a existat niciodată. Parisul este noua ta patrie. Este curată sinucidere să trăiești simțindu-te emigrant! Păcat că nu ai putut să iei cu tine lucrările tale. Deci, creează lucruri noi pentru a le putea prezenta”<sup>15</sup>.

În ceea ce-l privește pe Pavel Ilie, plecarea sa definitivă din țară, mai întâi în Elveția și apoi în Canada, nu a produs continuarea cu succes a traiectoriei sale artistice. Pavel Ilie – un artist prea puțin cunoscut, care a expus, de altfel, relativ puțin în România – a fost considerat un mentor de către artiști mai tineri. Pentru Decebal Scriba, întâlnirea cu Ilie a fost formatoare. Scriba l-a cunoscut pe Ilie

14. Scrisoare din 26 mai 1971, București. Arhiva Anton Neagu.

15. Scrisoare din 16 febr. 1979. Citat reprodus prin amabilitatea lui Decebal Scriba, care mi-a pus la dispoziție documentele păstrate în arhiva lui Julian Mereuță. Traducere din franceză de Cătălina Cărăbaș. După decesul lui Mereuță din 2015, arhiva se află în păstrarea lui Decebal Scriba.



în calitate de profesor la Facultatea de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din București, o instituție de învățământ superior care oferea un program de trei ani, având ca scop pregătirea profesorilor de artă în școli și licee. Era o formulă de studiu la care recurgeau cei care nu reușeau să intre – uneori din pricina „dosarului prost” – la Institutul de Arte Plastice. Ion Grigorescu îl consideră pe Pavel Ilie „aducătorul de instalație și land-art”<sup>16</sup>, arătând că în arta acestuia „obiectul nu mai poate fi muzeal; Ilie ar merge cu el în pădure, mutând pereții expoziției și trecând prin ploaie, vânt, etc., uneori arzând lucrurile, alteori recreându-le din mers, ca un meșteșugar corturar, care își desfășoară activitatea lângă căruță, pe pirostrieri”<sup>17</sup>.

Într-adevăr, Pavel Ilie utilizează materiale „de rând”<sup>18</sup> luate din natură – paie, nuiele, chirpici etc. – și din acest motiv s-a vorbit de apropierea lui de *arte povera*, însă e evident că artistul își bazează opera și pe un fundament constructivist. Obiectele și sculpturile lui sunt construite pe un solid eșafodaj structural și ar fi fost fără îndoială interesant de văzut cum s-ar fi configurat în realitate diversele proiecte la scară mare imaginate de el. În contextul artei românești a anilor 1970, Pavel Ilie a ajuns la o sinteză unică între resursele oferite de meșteșugul țărănesc – el fiind cu precădere inspirat de civilizația materială și peisajul câmpiei Bărăganului, față de

Il.2 - *Cake Man* happening conceput de Paul Neagu, organizat la București de Julian Mereuță în 1971, fotografie alb negru, prin bunăvoința lui Julian Mereuță

16. Afirmație a lui Ion Grigorescu dintr-un email către autoare, 2 oct. 2014.

17. Ion Grigorescu, text scris în 1976 și reprodus în *Pavel Ilie: Construcții lirice*, Timișoara, Fundația Interart Triade 2009, p. 72.

18. Într-un interviu cu Olga Bușneag, Ilie e circumspect în ceea ce privește apropierea lui de *arte povera*: „Recursul meu la materiale „de rând” (lemn, nuiele, fân, porumb) socotit de unii, în chip eronat, ca adeziune la „arta săracă” – are doar sensul afirmării simplității, organicului, naturalului.” Olga Bușneag în conversație cu Pavel Ilie, *Arta*, nr. 3, 1972, interviu reprodus în *Pavel Ilie: Construcții lirice*, p. 44



care nutrește o afinitate uneori mistică – și deschiderile oferite de arta post-minimalistă și conceptuală. Mai mult, Pavel Ilie pare să fi fost și un exponent al gândirii ecologice, fiind conștient de puterea distrugătoare a acțiunilor umane asupra naturii. În viziunea lui, arta are capacitatea de a transmite un îndemn de tămăduire, fără a oculta însă perspectiva reversului, a entropiei. E emblematic din acest punct de vedere semnalul pe care îl transmite Pavel Ilie, în mai multe rânduri, printr-o imagine reprodusă de el în diverse formule. E vorba de o propunere vizuală extrem de simplă: palmele împreunate, unite între ele cu baghete de lemn și ținând în interiorul acestei mini-structuri un măr. Alături, cu litere întărite, liniile de text care compun patru mesaje formate din subiect și predicat și ordonate unul sub altul: „mîinile construiesc”, „mîinile distrug”, „mîinile mîngîie”, „mîinileucid”. „Mîinile distrug” și „mîinileucid” sunt tăiate cu linii roșii, proeminente (il. 3). Pavel Ilie transmite astfel un mesaj cu relevanță universală și ne pune în fața unei alegeri pe care o contemplăm și astăzi, mai mult ca oricând.

Il.3 - Pavel Ilie, Afișul expoziției personale de la Galeria Nouă, București, Arhiva Decebal Scriba

## Lista autorilor

**Ioana Beldiman** este istorică de artă cu experiență de muzeograf / curator în cadrul Muzeului Național de artă al României (1978-2003; 2014). Este conferențiar în cadrul Universității Naționale de Arte din București, unde predă din 1995. Doctoratul său a avut ca tema *Sculptura franceză în România* (două volume, Editura Simetria, 2005). A redescoperit lucrări de Camille Claudel la București, integrate prin studiul *Les collectionneurs roumains de Camille Claudel*, în catalogul *raisonné* al operei artistei, ediția a II a, (A.Rivière, B.Gaudichon, D. Ghanassia, Ed. Adam Biro, Paris, 2000). Articole și studii publicate în *Arta*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Secolul 21*, precum și în volume colective.

**Irina Cărăbas** este lector universitar la Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte, București. Interesele ei de cercetare se axează pe avangarda istorică, realismul socialist, relații transnaționale în Blocul estic în anii 1950 și problema supraviețuirii/reinventării modernității în epoca postbelică. A publicat cartea *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România 1944-1953* (Cluj, Idea Design&Print, 2017), a co-editat mai multe volume colective și este autoarea unor studii publicate în volume sau periodice despre reviste de avangardă din România, artă și politică și realism socialist.

**Magda Cârnelci** este scriitoare și critică de artă. Ea a fost unul dintre teoreticienii postmodernismului în Europa de Est. Cartea ei *Artele plastice în România 1945-1989* (ultima ediție Iași, Polirom, 2013) a fost tradusă în franceză și engleză. Fostă directoare a Institutului Cultural Român din Paris (2006-2010), ea este actualmente redactor-șef al revistei de arte vizuale contemporane ARTA din București.

**Ruxandra Dreptu** este critică și istorică de artă, doctor în arte vizuale, expertă acreditată de Ministerul Culturii în artă românească modernă. A fost muzeografă la Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București și la Muzeul Național de Artă a României, unde a fost curatoarea unei secțiuni a expunerii permanente și a unor importante expoziții temporare însoțite de cataloage.

**Cora Fodor** este doctor în istorie, cercetătoare la Muzeul Județean Mureș – Muzeul de Artă. Membră a U.A.P.R., filiala Târgu-Mureș, la secțiunea critică. Expertă acreditată de Ministerul Culturii în artă românească modernă. Curatoare și colaboratoare la organizarea diferitelor expoziții și galerii de artă. Autoare de articole, studii și cronici dedicate artei românești moderne și contemporane.

**Katalin Gellér** este doctor în istoria artei. A absolvit Facultatea de Istoria Artei din cadrul universității Eötvös Loránd în 1971. Tot din același an și până în prezent este cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe din Budapesta. A publicat numeroase studii și a organizat expoziții consacrate simbolismului și stilului Art Nouveau în Ungaria și Europa.

a Consiliului științific al muzeului Rodin din Paris. A publicat despre Brâncuși, Picasso, Gonzalez și Chillida, explorând chestiunile de identitate și de practică artistică în diverse contexte culturale.

**Ileana Pintile** este istorică și critică de artă, profesoară universitară abilitată la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest din Timișoara, curatoare independentă, membră AICA din 2000, vicepreședinta AICA-România (2012-2020). A obținut de două ori premiul național pentru critică de artă acordat de Uniunea Artiștilor Plastici din România (1994 și 2014).

**Magda Predescu** este cercetătoare la Muzeul Național de Artă Contemporană din București și membră AICA Internațional. A primit granturi de cercetare din partea Getty-Colegiul Noua Europă, Archives de la Critique d'Art, Rennes și Maison des Sciences de l'Homme, Paris. În 2018 a publicat cartea *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950-1970. Variatiile canonului artistic* (Idea Design & Print Editură). A semnat articole în *Arta*, *RRHA*, *Studia Politica*.

**Magda Radu** este curatoare și istorică de artă, co-fondatoare a spațiului independent *Salonul de proiecte* (2011, București). A organizat numeroase expoziții în țară și în străinătate; s-a ocupat de participarea României la cea de-a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția (2017) cu proiectul *Geta Brătescu – Apariții*.

**Adriana Șotropa** este conferențiar universitar de istoria artei contemporane în cadrul Departamentului de Istoria Artei, Universitatea Bordeaux Montaigne. A publicat articole și cărți consacrate simbolismului (*La tentation du symbolisme dans l'art roumain. Promoteurs, formes, discours*, Presses Universitaires de Rennes, 2017), sculpturii de sfârșit de secol XIX (*Visuri și Himere. Eco-uri simboliste în sculptura românească modernă*, București, Ed. Compania, 2009), și lui Dimitrie Paciurea. Cercetările ei actuale se axează pe discursurile istoriei artei.

**Corina Teacă** este cercetătoare științifică în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, secția de Artă modernă. A publicat articole și studii referitoare la arta românească în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art și Studii și Cercetări de Istoria Artei*, precum și în volume colective.

a Consiliului științific al muzeului Rodin din Paris. A publicat despre Brâncuși, Picasso, Gonzalez și Chillida, explorând chestiunile de identitate și de practică artistică în diverse contexte culturale.

**Ileana Pintile** este istorică și critică de artă, profesoară universitară abilitată la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest din Timișoara, curatoare independentă, membră AICA din 2000, vicepreședinta AICA-România (2012-2020). A obținut de două ori premiul național pentru critică de artă acordat de Uniunea Artiștilor Plastici din România (1994 și 2014).

**Magda Predescu** este cercetătoare la Muzeul Național de Artă Contemporană din București și membră AICA Internațional. A primit granturi de cercetare din partea Getty-Colegiul Noua Europă, Archives de la Critique d'Art, Rennes și Maison des Sciences de l'Homme, Paris. În 2018 a publicat cartea *Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950-1970. Variatiile canonului artistic* (Idea Design & Print Editură). A semnat articole în *Arta*, *RRHA*, *Studia Politica*.

**Magda Radu** este curatoare și istorică de artă, co-fondatoare a spațiului independent *Salonul de proiecte* (2011, București). A organizat numeroase expoziții în țară și în străinătate; s-a ocupat de participarea României la cea de-a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția (2017) cu proiectul *Geta Brătescu – Apariții*.

**Adriana Șotropa** este conferențiar universitar de istoria artei contemporane în cadrul Departamentului de Istoria Artei, Universitatea Bordeaux Montaigne. A publicat articole și cărți consacrate simbolismului (*La tentation du symbolisme dans l'art roumain. Promoteurs, formes, discours*, Presses Universitaires de Rennes, 2017), sculpturii de sfârșit de secol XIX (*Visuri și Himere. Eco-uri simboliste în sculptura românească modernă*, București, Ed. Compania, 2009), și lui Dimitrie Paciurea. Cercetările ei actuale se axează pe discursurile istoriei artei.

**Corina Teacă** este cercetătoare științifică în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, secția de Artă modernă. A publicat articole și studii referitoare la arta românească în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art și Studii și Cercetări de Istoria Artei*, precum și în volume colective.



Ioana Vlasiu de Anul Nou 1976, foto Ion Grigorescu



