

SFÂNȚA MÂNĂȘTIRE PUTNA, volum monografic realizat de Centrul de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare” și îngrijit în Editura „Mitropolit Iacov Putneanul” de pe lângă mănăstirea Putna, 2010, 555 p.

Amplul volum, publicat cu ocazia sfințirii noii picturi a bisericii principale, își propune să ofere cititorilor o imagine cât mai cuprinzătoare a mănăstirii considerate drept *monumentum unicum* al Moldovei. Conceput – chiar în mod declarat – după modelul luxoaselor volume monografice închinat marilor mănăstiri de la Sf. Munte, volumul-album al Putnei conturează viața și istoria mănăstirii de la origine până în zilele noastre, după cum reiese din sistematizarea capitolelor lucrării: o perspectivă istorică (asupra monahismului românesc, asupra epocii lui Ștefan cel Mare și evoluției mănăstirii) este urmată de prezentarea detaliată a ansamblului de la Putna, cu biserica, paraclisele, pictura – inclusiv noua și controversata pictură murală a bisericii mari –, iconostasele și construcțiile anexe din incintă, până la clădirile cele mai recente. Un capitol închinat vieții monahale de la Putna precede pe cel mai amplu, rezervat tezaurului mănăstirii (prezentat în următoarele secțiuni: tetraevangheliare, broderii și țesături, icoane, orfevrărie, sculptură în lemn) și bibliotecii-archivă. Capitolul final („Ierusalimul neamului românesc”) relevă locul mănăstirii Putna și al oamenilor săi în spiritualitatea și cultura românească. Bibliografia, indici, un glosar, o scurtă cronologie, lista stareților Putnei și rezumate în patru limbi constituie instrumentele de lucru anexate studiilor. Fiecare capitol este însoțit de o excelentă ilustrație fotografică, provenind, în cea mai mare parte, din arhiva mănăstirii. Autorii acestui volum sunt atât membri ai obștii putnene, cât și cercetători invitați din diferite domenii.

Perspectiva atât de cuprinzătoare și de adecvată unui lăcaș de importanța Putnei, relevată de structurarea materialului, prezintă însă o serie de inegalități, rezultate din deosebirile de formație ale autorilor și vizibile în special în capitolele ce privesc zestrea de odoare a Putnei, neprețuit tezaur – capitole care, de altfel, interesează cu precădere pe cititorii revistei *SCIA-AP*. Nivelul științific al acestui volum invita și pentru domeniul patrimoniului mobil la o cercetare aprofundată și prezentare care să depășească stadiul descriptiv și nivelul studiilor din anii '70-'80.

Capitolul rezervat icoanelor reprezintă o fericită excepție: aici s-au putut face numeroase clarificări și completări ale informațiilor, unele deosebit de prețioase. Este în primul rând cazul seriei de icoane cu apostoli revenite din custodia MNAR și a icoanei Înălțării, a căror redatăre în secolul al XV-lea, propusă de prof. Enghelina Smirnova, și atribuire unui atelier rusesc au îngăduit presupunerea că ar fi făcut parte din iconostasul de secol XV al bisericii, ipoteză de importanță majoră pentru istoria artei medievale. Dimpotrivă, tripticul *Deisis* și icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului, considerate, în mod tradițional, a fi aparținut zestrei din secolul al XV-lea, au fost precizate, pe baza unei

strânse analize stilistice, a proveni dintr-un atelier rusesc, respectiv rutean, de secol XVII (deși în legendele ilustrațiilor 116/p. 336 și 137/p. 356 icoana Maicii Domnului figurează cu vechea datare, în secolul al XV-lea, fapt care poate induce în eroare un cititor grăbit, ca în cazul recenziei din *SMIM* 2010).

Capitolele închinatelor celorlalte domenii artistice oferă descrieri ale obiectelor, scrupulos însoțite de textele inscripțiilor de danie, ori de informații de arhivă, dar așteaptă încă analizele iconografice și stilistice aprofundate – menite a clarifica adevărata importanță a obiectelor –, ca și actualizări bibliografice. Este cazul vâlului liturgic cu „Înălțarea Panaghiei”, identificat ca atare încă din 1971 de John Yannias („The Elevation of the Panaghia on a Romanian Textile”, în *Actes du XIVe Congrès des Études Byzantines*, II, București, 1974, p. 651-653, sau studiul tematic „The Elevation of the Panaghia”, *DOP* 26, 1972, p. 225-236), dar care în muzeul mănăstirii și în ilustrația volumului (fig. 57-58/p. 290) figurează ca „procovăț mare”; sau al așa-zisei bedernițe revenite din custodia MNIR (p. 268-269 și fig. 63-64/p. 294-295), judicios identificată de Anca Lăzărescu drept un aer („O broderie liturgică din timpul lui Ștefan cel Mare, păstrată în colecția mănăstirii Putna”, *Revista Muzeelor*, 2004, nr. 3, p. 86-88). Prezentarea așa-ziselor dvere și zavese așteaptă încă precizarea funcționalității lor, așa cum și aparenta lipsă de distincție între epitafe și aere, înregistrată în inscripțiile pieselor dăruite de Ștefan cel Mare și semnalată deja de I. D. Ștefănescu și Emil Turdeanu ar invita la un comentariu; obiectele de orfevrărie ar părea că păstrează încă taina atelierelor de proveniență și a familiei lor stilistice. O prea răspândită tară a vremii face să fie neglijate specializările, între care și istoriei artei; păruta accesibilitate a studiilor din acest domeniu poate fi, uneori, numai epura de mare simplitate a unui adânc profesionalism.

În schimb, ilustrația de excelentă calitate a albumului, cu fotografiile realizate, în cea mai mare parte, de părinții putneni, și prelucrate tot în mănăstire – performanță cu atât mai greu de realizat în cazul obiectelor aurite sau al broderiilor de mari dimensiuni – oferă nu doar imagini admirabile ale unui patrimoniu fără egal, ci și excelente instrumente de lucru pentru cercetători. Nu mai puțin prețioase sunt instantaneele din viața mănăstirii ori imaginile de arhivă, care evită volumului riscul transformării într-o lectură fastidioasă. Însă dincolo de orice detaliu, apariția însăși a acestui volum reprezintă un real folos, pentru cititori, pentru realizatori și pentru cei care îi vor urma pilda.

Ioana Iancovescu

MONUMENTUL XI, Partea 1 și a 2-a, Iași, 2010.

Apărute cu sprijinul Mitropoliei Moldovei și Bucovinei și al Direcției Județene pentru Cultură și Patrimoniu Național Iași, cele două volume ale culegerii de studii *MONUMENTUL XI* cuprind integral textele comunicărilor prezentate la ediția a XI-a a Simpozionului Național „Monumentul – Tradiție și viitor” (Iași, 2009). Ambele volume ale culegerii au fost coordonate de Mircea Ciubotaru, Lucian-Valeriu Lefter, Aurica Ichim și Sorin Iftimi. Asemenea edițiilor precedente ale simpozionului, ediția anului 2009 a păstrat cele patru obiective majore ale demersului științifico-practic formulat în subtitlu și propus participanților: Cercetare – Proiectare – Conservare – Restaurare.

Partea 1 a culegerii de studii este dedicată cu precădere problemelor cercetării patrimoniului național. Deschisă de un *Cuvânt-înainte*, semnat de Teofan, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, ea înglobează 20 de articole și studii consacrate problemelor de istoriografie, cronologie, heraldică, urbanism, recuperare și valorificare istorică a unor

monumente de patrimoniu (atât existente cât și dispărute): *Probleme ale cronologiei monumentelor epocii mușatine din Suceava* de MIRCEA D. MATEI, *Biserica Tâlpădari din Iași și ctitorii ei* de MIHAI-BOGDAN ATANASIU, *Vechi planuri privitoare la Ulița Târgului de Sus din Iași (bd. Independenței)* de SORIN IFTIMI, *Monumente de cult dispărute din orașul Pitești* de SPIRIDON CRISTOCEA și MARIUS PADURARU, *Stemele de pe mormintele criptei bisericii reformate de la Idrifaia* de SZEKERES ATTILA ISTVAN, *Schitul Gol(o)gofta din ținutul Vaslui, în anii de dinaintea secularizării averilor mănăstirești* de LUCIAN-VALERIU LEFTER (În memoria Doinei Rotaru), *Biserica „Sfânta Parascheva” din Târgu Frumos. Vechi obiecte de patrimoniu regăsite* de FLORINA-GEORGIANA GHEORGHICA, *Biserica „Nașterea Maicii Domnului” de la Bârzești-Vaslui* de MARIA POPA și DOINA ROTARU, *Proiecte edilitare în Iași prima jumătate a secolului al XIX-lea. Piața de la biserică „Sfântul Ilie”* de DAN DUMITRU IACOB, *Biserica „Mitocul Maicilor” din Iași* de AURICA ICHIM, *Biserica mănăstirii Neamț, monumentum princeps al Moldovei (Noi argumente pentru o necesară refacere a dosarului pentru înscrierea bisericii „Înălțarea Domnului” în Lista Patrimoniului Mondial – UNESCO)* de LIVIU BRATULEANU, *Orașul Dumbrăveni, jud. Sibiu. Un sit urban istoric neprotejat* de IOZEFINA POSTAVARU, *Patronajul Mitropoliei Moldovei și Sucevei asupra bisericii „Sf. Gheorghe” din Suceava, vechea catedrală a Mitropoliei, și problema restaurării acesteia (secolul al XIX-lea)* de ION I. SOLCANU, *Pictura bisericilor din nordul Moldovei ca raport între compoziția picturală și forma arhitecturală* de MARIA URMA, *Rolul marilor ierarhi moldoveni în promovarea arhitecturii neoclasice* de IOAN SASU, *O biserică și un pictor italian la Iași, în 1859* de TEREZA SINIGALIA și ANDREI VRETOS, *Biserica de la Curtea Veche din București: etape, evoluții, transformări* de NICOLETA ȘERBAN, *Reședința Principelui George Bibescu de la Paris. Componente artistice* de ALEXANDRA CHILIMAN JUVARA, *Casa Hurmuzachi – o mărturie a prezenței românești la Cernăuți* de ILIE LUCEAC, *Comori de artă religioasă la biserică „Sf. Nicolae” din Roznov* de SILVIU VACARU și IULIAN VASILE.

În Partea a 2-a a culegerii descrierea și cercetarea unor monumente (*Biserica „Sfântul Gheorghe” din Ivești* de RADU MOTOC, *Biserica „Izvorul Tămăduirii” din Valea Călugărească, jud. Prahova – o operă mai puțin cunoscută a arhitectului Ion Mincu* de MIRCEA TĂNASE, *„Mănăstirea dintr-un lemn” a aviatorilor și marinarilor români* de ION GIURCĂ, *Casele boierești din București – Calea Victoriei* de NARCIS DORIN ION, *Monumentele de for public din centrele orașelor. Studiu de caz: creațiile sculptorului Ioan Schmidt-Faur* de VIRGILIU Z. TEODORESCU, *Biserica „Sfinții Arhangheli” din Scânteia, jud. Iași* de STELA CHEPTEA, *Datarea picturii iconostasului de la biserică „Banu” din Iași* de CORNELIA BORDAȘIU) sunt urmate de comunicări ce țin de domeniul arheologiei (*Cercetarea arheologică în centrele istorice – obligație sau întâmplare?* de DANA MIHAI și *Decorul parietal al bazilicii episcopale de la Histria (sec. VI d. Chr.)* de IOAN IAȚCU), al istoriei sistematizării urbane (*Evoluția sistematizării centrului capitalei în opinia mareșalului Ion Antonescu (1942)* de ALIN SPÂNU), al protecției, consolidării, conservării, restaurării și reabilitării operelor de patrimoniu (*Protecția patrimoniului construit din zone protejate situate în București* de DAN LUNGU, *Începutul reabilitării centrului istoric al stațiunii Băile Herculane – soluții și limite* de CONSTANTIN JUAN-PETROL, *Globalizare versus restaurare. Repere istorice pierdute, recuperate, integrate sau reconstituite?* de RUXANDRA NEMȚEANU, *Pictura murală a bisericii „Sfântul Gheorghe” Hârlău. Aspecte preliminare* de CARMEN CECILIA SOLOMONEA, *Reabilitarea turnului de intrare al Mănăstirii Golia. Stare tehnică, posibilități de consolidare* de ADRIAN MIHALACHE, BOGDAN IOAN și CONSTANTIN IOAN, *Consolidare-restaurare la Muzeul Memorial „Alexandru Ioan Cuza” Ruginoasa* de ELENA MAFTEI, *Aspecte ale stării de conservare a iconostasului din biserică de lemn „Dragoș Vodă” din comuna Putna – jud. Suceava* de

STELIAN ONICA și MERISOR DOMINTE, *Consolidare, restaurare și amenajare la Școala nr. 36 „Vasile Conta” din Iași* de ADRIAN PUISORU, *Spectromicroscopul – instrument de investigare microinvazivă a operei de artă* de IOAN PETRESCU și ALEXANDRU BOKOR, *Tehnici nedistructive de analiză a patrimoniului religios* de NICOLETA VORNICU, CRISTINA BIBIRE și CORNELIU ONISCU, *Patrimoniul textil religios – între conservare și funcționalitate* de CARMEN MARIAN, *Evidențierea picturii originale – tehnici în intervențiile de îndepărtare a revenirilor ulterioare* de BOGDAN UNGUREAN, *Noi documente privitoare la restaurarea bisericii „Banu” din Iași, în a doua parte a secolului al XIX-lea* de AURICA ICHIM), al problemelor identității cultural-religioase oglindite în arhitectură (*Arhitectura bisericii – expresie a afirmării identității cultural-religioase în comunitățile multietnice. Studiu de caz: Sulina* de ANCA FILIP), al semnărilor unor surse istorice legate de soarta patrimoniului național (*Un episod din Odiseea odoarelor mănăstirești cuprinse în tezaurul de la Moscova* de IOAN OPRIS).

Constantin I. Ciobanu

VASILE PETROVICI, *Dicționarul colecționarilor de artă din România*, București, 2011, CNI, Coresi S.A., 191 p. (160 p text, 30 p. Il.)

Chiar de la început, în firavul text introductiv – de fapt, un foarte modest ghid de utilizare – Vasile Petrovici atrage atenția că lucrarea sa este „o carte deschisă, aceasta putându-se îmbogăți cu noi colecționari și noi informații despre cei existenți” și că „acest dicționar a fost alcătuit pe baza unor surse bibliografice în care s-ar putea să existe unele omisiuni”. Prudența autorului este laudabilă, însă ea nu răscumpără calitatea îndoielnică a lucrării în întregul ei. Structura nefericită, seacă și formulările stângace reprezintă doar o parte dintre neajunsuri. Redus la un număr de fișe ridicol de simplificate, din care lipsesc cu desăvârșire datele cu adevărat importante, dicționarul domnului Petrovici nu reprezintă decât un nou asalt al veleitarismului în zona istoriei artei. Dacă în unele situații pot fi invocate circumstanțe atenuante, absența datelor sau trunchierea lor în cazul unor importante colecții nu au nici o justificare. Necunoașterea bibliografiei elementare generează gafe monumentale precum citarea lui Vasile Parizescu ca unică sursă bibliografică pentru colecția sibiană a lui Samuel von Brukenthal sau omiterea din bibliografie a articolului lui Theodor Cornel¹ și a studiului lui Theodor Enescu², absolut esențiale pentru înțelegerea personalității lui Alexandru Bogdan-Pitești și a activității sale de colecționar etc. Se pare că autorul nu și-a pus nici una dintre întrebările al căror răspuns ar fi putut conferi lucrării o structură mai solidă: cum au luat naștere colecțiile, care era relația colecționarului cu artiștii colecționați (în cazul contemporanilor, desigur), ce zonă stilistică și tematică acoperă etc. Cu oricâtă indulgență am privi lucrurile, indicații de felul *colecție de pictură, grafică, sculptură* spun prea puțin, chiar dacă lista artiștilor colecționați orientează cititorul spre o zonă sau alta. O altă scăpare majoră a lucrării o constituie lipsa informației legată de destinul unor colecții, de circulația unor lucrări importante care au trecut de la un colecționar la altul. Concluzia acestei lecturi este că ambiția autorului de a crea un dicționar, și mai mult, de a lansa o lucrare „utilă atât colecționarilor de artă cât și galeriilor și caselor de licitații” se oprește, din nefericire pentru toată lumea, la nivelul intenției.

Corina Teacă

¹ Publicat în *Figuri contemporane din România*, București, 1909

² *Primul muzeu de artă românească modernă: Colecția Alexandru Bogdan-Pitești*, în *Scrieri despre artă*, II, București, 2003, ed. îngrijită de Ioana Vlasiu.

IOANA VLASIU, SZEKELY SEBESTYEN GYORGY, *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, Galeria Quadro, Cluj, 2011

Expoziția *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, organizată în perioada mai – iulie 2011, a lăsat în urmă un catalog, rezultat al unor cercetări îndelungate. Ea propunea un *close-up* asupra activității câtorva pictori și sculptori din prima generație formată la Școala de Arte Frumoase din Cluj în perioada studenției lor și imediat ulterior (prima jumătate a anilor 1930). Decuparea și rememorarea acestui fragment al trecutului devine un prilej de a interoga și reconfigura discursuri și narațiuni istoriografice. Selecția expoziției a adus împreună legende locale precum Tasso Marchini sau Szervátius Jenő, artiști deveniți cunoscuți mai degrabă în alte contexte ca Ion Vlasiu sau Eugen Gâscă, profesori de la Școala de Arte, Romul Ladea, Catul Bogdan, Szolnay Sándor, Aurel Ciupe și figuri rămase în umbră sau uitate ca Ștefan Gomboșiu, Fülöp Antal Andor, Letiția Muntean, Traian Bilțiu-Dăncuș.

Fără a constitui propriu-zis un grup artistic cu program și „carnet de membru”, legăturile dintre ei sunt multiple: nu este vorba numai de studenția petrecută sub îndrumările aceluiași profesori, ci și de prietenie și un mod de viață comun. Activitatea lor artistică se petrecea între Academia de Arte Frumoase și „Boema”, casa locuită de câțiva artiști, botezată astfel de Ștefan Gomboșiu și loc de întâlnire a întregii generații. Se poate spune așadar că titlul desemnează atât un loc concret cât și natura relațională pe care acesta o găzduia. Tocmai în virtutea celei din urmă, expoziția a încercat să identifice și să arate, fapt reluat și de discursul imaginilor din catalog, teme, maniere, stiluri, modele, genuri artistice comune.

Catalogul cuprinde introducerea lui Székely Sebestyén György, organizatorul expoziției, un studiu de Ioana Vlasiu alături de o secțiune documentară consistentă care pune la dispoziție surse de epocă textuale și fotografice. Sursele textuale constând în principiu din amintirile și corespondența protagoniștilor nu sunt inedite, au însă meritul de a fi publicate aici împreună și traduse (unde era cazul) pentru prima dată în limbile română, maghiară sau germană. În schimb, fotografiile provenite în marea majoritatea din colecțiile familiilor artiștilor sau de la colecționari – portrete singulare și colective, petreceri, expoziții, ateliere la Școala de Arte – reprezintă în mare parte noutăți care contextualizează producțiile artistice din expoziție. Poate cele mai interesante sunt cele în care lucrări cunoscute astăzi se regăsesc în expoziții improvizate în compania altor lucrări pierdute. Pe lângă surse, din cercetarea bibliografică a unei întregi echipe au rezultat o cronologie privind studiile și expozițiile protagoniștilor, cuprinsă între 1925-1940 (ea nu se pliază exact pe ceea ce se numește îndeobște perioada interbelică; limita inferioară indică anul înființării Școlii de Arte Frumoase din Cluj, iar cea superioară Dictatul de la Viena și începutul războiului și coincide cu risipirea artiștilor și cu transformarea Școlii de Arte din Timișoara – urmașa celei din Cluj – în școală de arte decorative), o bibliografie și biografiile artiștilor detaliate cu precădere pentru epoca anterioară războiului. Traducerea tuturor textelor în trei limbi (română – maghiară – germană) face catalogul disponibil mai multor comunități de cercetători, dar face și ecou, așa cum sugerează Székely Sebestyén, unui eveniment din 1930, *Expoziția artiștilor ardeleni*, al cărui afiș era de asemenea trilingv și, mai departe, se înscrie în tradiția multiculturală a Clujului.

Catalogul expoziției *Boema*, coroborându-i toate secțiunile, studii, documente, date, tematizează două mari probleme legate de viața artistică de la momentul dat însă cu un potențial ce poate depăși decupajul temporal sau selecția artiștilor.

Prima pe care o voi discuta aici este ideea specificului ardelean în arta interbelică din România. S-ar putea distinge cel puțin două ramificații care țin, pe de-o parte, de o cronologie a problematicii și, pe de alta, de niveluri de discurs diferite.

În ce fel artiștii clujeni ai anilor 1930 gândeau acest specific regional? Există indicii nenumărate că el era o preocupare importantă pentru majoritatea artiștilor din generația

„Boemei”. În 1929, Szolnay Sándor împreună cu arhitectul Kós Károly întemeiază o asociație artistică cu numele simptomatic de Breasla Barabás Miklos. De asemenea, în anii următori se organizează mai multe expoziții ale „artiștilor ardeleni” precum și un congres care afirmă același specific regional. Gomboșiu și Marchini printre alții scriu articole care contribuie și ele la dezbateri. Fără îndoială ideea specificului ardelean în artă trebuie pusă în legătură cu alte încercări de a redefini identitatea culturală regională după schimbarea statutului politic al Transilvaniei în 1918. Deși în mediul artistic pare să fi funcționat un multiculturalism de la sine-înțeles, identitatea ardeleană nu poate fi înțeleasă ca un bloc monolit.

Dezbaterea despre tradiție ca trăsătură fundamentală a scenei artistice interbelice, la care participă în egală măsură scriitori, artiști și politicieni a devenit un loc comun al istoriografiei românești. S-a spus, de asemenea, că nu avem de-a face cu un fenomen singular, ci cu unul paneuropean în care revirimentul figurativului se întrepătrunde cu ideea specificului național. Fără îndoială că artiștii ardeleni erau la curent cu ideile privind specificul „românesc” în artă căci revista *Gândirea* apărea la Cluj, iar Anastase Demian, profesor la Școala de Arte i-a fost ani îndelungați ilustrator. Nu acesta era cu exactitate specificul vizat de artiștii clujeni precum nu era nici un specific care să cultive o anume tematică. Problematizarea identității regionale ținea în acest caz și de dorința de legitimare a unui mediu artistic abia coagulat care își căuta diferențele față de alte comunități artistice. Un aspect esențial îl constituie și reconfigurarea identității maghiare din Ardeal de care se leagă și ideea unei arte cu specific. Din acest punct de vedere, Kós Károly este o figură-cheie care creează o punte cu ideile naționale/regionale din jurul lui 1900, pe care el însuși le pusese în practică în arhitectura sa. Modul în care s-a realizat acordul fin al tuturor acestor microdiscursuri în mediul artistic clujean rămâne un subiect încă deschis cercetării.

O a doua chestionare ce se impune ideii specificului ardelean se referă la reflectarea ei în istoriografie. Narațiunea generală se referă mai ales la „arta românească” și nu la „arta din România” și aceasta constituie cel puțin un motiv pentru care arta clujeană sau arta transilvană au un loc mai degrabă marginal. Chiar dacă majoritatea artiștilor din expoziție au avut parte de monografii și/sau expoziții retrospective, ei au fost arareori discutați împreună. Astfel, *Boema* propune alături de exercițiul recuperator și o nuanțare a acestei versiuni asupra istoriei care nu ia în calcul decât arta centrului. Așa cum remarca Ioana Vlasiu în studiul din catalog, Clujul avea o triplă poziție periferică: față de Occident, față de Budapesta și față de București. Relațiilor cu modelele occidentale precum Van Gogh sau Cézanne și cu cele din București cum era Ștefan Luchian li se dedică un spațiu mai amplu în timp ce schimburile cu Budapesta rămân întrucâtva în umbră, lăsând spațiu unei cercetări ulterioare.

O altă problematică deschisă de expoziție și pe care aș vrea să o menționez aici sunt mecanismele de constituire a figurii artistului modern, care la Cluj în anii 1930 îmbracă particularități interesante. Artistul modern închipuit de obicei ca rebel se naște la Cluj în preajma unei instituții și, într-un fel, nașterea lui coincide cu fondarea Școlii de Arte. Aceasta a oferit o autonomie locală care ar fi fost mai greu de construit altfel. Majoritatea profesorilor de aici, tineri la rândul lor, cu studii în Franța, ofereau prin urmare direcții pedagogice similare. De asemenea, tot școala a prilejuit întâlnirea artiștilor care s-au emulat sau inspirat reciproc și care mai apoi au organizat împreună expoziții. În prelungirea școlii se poate plasa viața lor în comun, o viață cu multe lipsuri care retrospectiv pare romantică chiar și protagoniștilor care o rememorează. Dacă nu era neapărat un rebel, artistul era fără îndoială un marginal al societății. „Boema”, numele pe jumătate ironic al casei mizere de locuit, rămâne asociat cu un avânt de tinerețe care se extinde și asupra activității artistice. Boema are totuși și un caracter contraoficial (fără a presupune însă o opoziție fie ea fățișă sau subtilă) deoarece în spațiul ei ierarhiile se dizolvau și avea capacitatea de a-și crea proprii eroi. Profesorii stăteau la masă cu studenții, iar Tasso Marchini avea autoritatea unui *leader*. După moartea lui prematură, figura sa se transformă într-un mit tutelat asemenea lui Luchian.

Expoziția *Boema* a presupus un efort de cercetare considerabil care este vizibil atât în selecția lucrărilor (provenite din mai multe muzee și colecții particulare), cât și în catalogul ei bine făcut. Ca intenție, el depășește documentarea expoziției și se dorește a fi o nouă referință în bibliografia artei moderne din România și un instrument de lucru pentru cercetări din viitor.

Irina Cărăbaș

ANTONY PENROSE, *The Boy Who Bit Picasso*, Thames & Hudson, London, 2010, 48 p. + il.

Pe lângă publicațiile de artă prin care s-a făcut cunoscută în toată lumea, Editura Thames & Hudson, ca orice firmă prestigioasă, își permite, din când în când, să se și joace ori să facă glume. Acesta este cazul cu recenta apariție semnată de Antony Penrose, fiul celebrei fotografe Lee Miller și al nu mai puțin celebrului pictor suprarealist, poet și istoric de artă Roland Penrose. Antony Penrose nu era un nume necunoscut editorilor pentru că deja semnase câteva lucrări care se bucuraseră de succes și fuseseră reeditate: *The Lives of Lee Miller* (1985) și *Lee Miller's War* (2005). Fără a exclude elementul documentar-informativ care-i caracterizează scrierile, Antony Penrose propune acum o carte-obiect, o carte-jucărie, în care dă la lumină un fragment din amintirile sale din copilărie. Pentru a-i conferi mai multă savoare o redactează în stilul colocvial al unui băiețuș de câțiva anișori care-și destăinuiește experiențele de joacă alături de un artist celebru, la fel de jucăuș ca și el: Pablo Picasso. Pentru a accentua această notă șăgalnică a vârstei întrebărilor, caracterele de literă se schimbă de la un paragraf la altul sau chiar în mijlocul cuvintelor spre a evidenția anumite nume, anumite informații și evenimente la care a asistat ori pe care le-a produs chiar el. Alternanța de italice și verzale este specifică scrisului nesigur al școlarilor din clasele primare iar autorul a ținut să atragă atenția asupra faptului că, atât compunerea cât și caligrafia aparțin unui minor. Cartea este împănată cu ilustrații de tot felul: desene de copii, imagini de la ferma familiei, Farley Farm, din East Sussex, animalele domestice pe care le creșteau acolo, jucăriile micuțului Tony – unele meșterite chiar de marele plastician –, reproduceri după opere de Picasso dăruite familiei Penrose, atelierul plin de lucrări al artistului și el însuși în timpul procesului de creație sau alături de prieteni, precum și multe fotografii ale protagoniștilor – autorul, mic și zâmbitor, Picasso aruncând cu ochii săi de cărbune o privire penetrantă spre obiectiv, Lee Miller cu aparatul fotografic în mână dar purtând un nas fals, de clown, copilul și prietenul său matur mascați cu același nas borcănăț, pe care se sprijină niște ochelari cu rame groase. Multe dintre aceste imagini, deși inițial erau alb-negru, au fost colorate în anumite zone – șoșonii de cauciuc și cățelul din prim plan sau pantofii și pălăria copilului care, aplecat în față, își ștețe capul printre picioare, trimițând spre exterior o uitătură șugubeață. Aceasta tot pentru a sublinia factorul ludic al ilustrației.

Ca orice copil bine crescut, autorul se prezintă, încă de la prima pagină, cu propoziția cea mai simplă și mai normală din lume: „My name is Tony.” Apoi intră direct în subiect: „Când eram un băiețuș, trăind într-o fermă din Sussex, în Anglia, am avut cel mai extraordinar prieten. Avea ochi negri, adânci, un surâs larg și mâini absolut uimitoare. Mâinile lui erau absolut uimitoare pentru că putea să facă picturi și desene și sculpturi și colaje și oale și farfurii și multe multe altele.” (p. 5). Repetiția, la care „memorialistul” apelează adesea, este tot o caracteristică a limbajului copilăriei.

Picasso a făcut, în 1950, o vizită familiei Penrose la fermă. Micul Tony explică faptul că artistul era din Spania dar trăia în Franța și, pentru a marca drumul parcurs până la ei acasă, autorul inserează o hartă a acestor țări, frumos colorate, pe care desenează traseul și

mijloacele de locomoție folosite (avion, automobil, vapor). Ajuns la ei la fermă, Picasso își exprimă dorința să vadă animalele, vacile și mai ales taurul – el fiind mare amator de lupte cu tauri. Dar taurul William era blând, nu agresiv ca cei spanioli. În seara respectivă, artistul, inspirat de cele văzute, a desenat niște tauri cu aripi pe care i-a dăruit gazdelor și care încă se află expuși, în ramă, la Farley Farm.

Deși Picasso nu vorbea englezește iar micul Tony nu știa francezește, cei doi se înțelegeau de minune și se jucau cu o voioșie proprie doar vârstelor mici, deși-i despărțeau multe decenii iar artistul i-ar fi putut fi bunic: îmbrăcat în haina sa aspră, de tweed, cu cravata la gât și bascul pe cap, se așeza pe jos, în patru labe, alături de copil, și imita luptele cu tauri. Se hârjoneau astfel mai toată dimineața, prin casă ori prin curte. În timpul unei astfel de zile de zbenguială, Tony, înfierbântat de joc, l-a mușcat pe maestru. Dar nici acesta nu s-a lăsat mai prejos și i-a întors această amabilitate, mușcându-l suficient de tare pentru ca micuțul să izbucnească în plâns. Peste ani, el nu-și mai amintea întâmplarea, dar mama sa a povestit-o, cu haz, la toată lumea precizând ca l-a auzit pe Picasso mormăind, în franceză: „Doamne! ăsta e primul englez pe care l-am mușcat vreodată!” Aceasta nu a umbrit cu nimic prietenia lor. Știind că și artistul are copii, atunci când tatăl său a plecat la Paris să-l întâlnească pe maestru, Tony i-a trimis lui Claude Picasso – ce era de aceeași vârstă cu el – un autobuz de jucărie specific britanic, roșu, cu etaj. Când Roland Penrose a revenit din călătorie i-a dat fiului cadoul pe care i-l destinase Claude: o femeie desenată de Picasso pe o bucată de lemn. Aceasta a devenit una dintre piesele importante ale jucăriei preferate a lui Tony, Arca lui Noe, cu animale cioplite din lemn.

Când i-au făcut, cu toții, o vizită lui Picasso, în Franța, Tony a fost în culmea fericirii că se putea juca cu copiii maestrului dar și cu sculpturile acestuia, în care mintea sa distingea, cu acurateță, jocul artistului: maimuța al cărei cap era făcut dintr-o mașinuță stricată, ce-i aparținuse lui Claude; fetița care sărea coarda era făcută din două coșuri de nuiele și sugarul în căruț, plămădit din mai multe cioburi de ceramică. Plasticianul era foarte clement cu copiii și-i lăsa să se joace printre operele sale ori chiar cu ele. Dar se supăra dacă vreun matur i le-ar fi atins măcar.

Micul Tony era șocat de dezordinea care domnea în casa și atelierul artistului și și-a întrebat mama dacă nu cumva acesta se mutase recent acolo și nu avusese timp să pună lucrurile la locul lor. A fost și mai uimit când i s-a răspuns că așa îi place lui să-și țină lucrurile. Mare iubitor de animale și de păsări, pictorul avea o căpriță, Esmeralda, care dormea într-o ladă în fața camerei sale și lăsa geamul deschis pentru ca porumbeii să-i intre și să zboare liberi prin cameră, lucru care îl fascina pe copil căci lui, la fermă, nu i se permitea să aducă animale în casă. Alt lucru încântător era că lui Picasso, plăcându-i deghizările, pe o masă avea totdeauna o mulțime de măști și de pălării din care-și îmbia oaspeții să se servească improvizând astfel un carnaval ad-hoc. Tony își schimba adesea înfățișarea și încerca să-și surprindă gazdă cu multiplele sale chipuri caraghioase.

Peste câțiva ani, când Roland Penrose merge din nou în Franța pentru a-l întâlni pe artistul despre care se pregătea să scrie o monografie – prima apărută în Anglia – și Picasso s-a interesat de prietenul său mai mic, a aflat că fusese trimis intern la o școală și este trist acolo. Spre a-i ogoi dorul de casă și singurătatea, îi trimite un desen cu un taur, un centaur și un flautist, pe care Tony l-a apreciat în mod deosebit pentru că i-a readus buna dispoziție. De atunci nu s-a despărțit de el și l-a reproduș în carte ca pe una dintre lucrările de mare valoare ce-i fusese trimisă cu dedicație.

După ce oferă câteva date concrete asupra operei artistului care, în lunga sa carieră, a realizat aproape 2000 de picturi, 7000 de desene și 1000 de sculpturi, autorul își încheie povestioara în același ton glumeț prin care încearcă să lege un dialog cu cititorii: „Astăzi [Picasso] este unul dintre cei mai faimoși artiști din lume... dar pentru mine el va fi totdeauna cel mai extraordinar prieten și sper că acum este și al vostru.”

The Boy Who Bit Picasso se constituie într-o monografie *in nuce*, atipică, zglobie, consacrată marelui plastician, o istorie a vieții cotidiene din mediul artistic văzută cu ochi de copil, un pretext glumeț de a prezenta un altfel de Picasso prin observațiile, aparent simple, dar atât de proaspete și de relevante, ale unui puști. Astfel, Tony Penrose păstrează în familie un primat, alături de acela al tatălui: el îl face cunoscut pe marele artist francez nu cu seriozitatea analitică a părintelui – care scrisese monografia *Picasso – His Life and Work* (London, 1958) – ci prin intermediul laturii afective prin care-l percepușe el la vârstă fragedă. Pe lângă informațiile anecdotice furnizate, valoarea cărții constă în felul în care a fost scrisă de un om matur care și-a păstrat inocența infantilă și s-a putut exprima exact ca un copil, fără emfază. Placheta lui Antony Penrose este o poveste duioasă pentru mici și mari, deopotrivă.

Adrian-Silvan Ionescu

SORANA GEORGESCU-GORJAN, *Așa grăit-a Brâncuși. Ainsi parlait Brancusi. Thus Spoke Brancusi*, Criterion Publishing, București, 2010, 259 p.

Dacă bibliografia brâncușiană sporește continuu, lucrările de interes științific sunt din păcate prea puțin numeroase. Domină diletantismul, dacă nu de-a dreptul impostura. Cartea Soranei Georgescu-Gorjan este o excepție fericită. Autoarea, fiica inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan (autorul proiectului tehnic al Coloanei fără sfârșit de la Târgu-Jiu, care a știut să răspundă așteptărilor lui Brâncuși în privința execuției lucrării), este filolog ca formație și s-a dedicat de ani buni punerii în valoare a documentelor din arhiva de familie și nu numai, devenind o foarte bună cunoscătoare a biografiei și operei lui Brâncuși.

Recenta sa carte este o întreprindere ambițioasă – aceea de a inventaria, cu acribie filologică, aforismele brâncușiene, atât de des citate, adeseori după ureche, în vasta literatură brâncușologică.

Aforismele brâncușiene, privite ca o cale de acces la operă, frecvent citate și comentate, au fost difuzate de elevii și apropiații sculptorului, dar și de numeroșii vizitatori ocazionali ai atelierului care au relatat experiența întâlnirii lor. Răspândite în diverse publicații încă din timpul vieții artistului, dar completate de cărți majore, surse de prim ordin, precum cea a lui Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, din 1987, New York, și cele îngrijite de Doina Lemny, *La dation Brancusi*, 2003, editată de Centrul Pompidou din Paris, și *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* din 2004 (împreună cu Cristian Velescu), identificarea aforismelor, selecția lor, stabilirea formei autentice a primei mențiuni, precum și fidelitatea traducerilor sunt operațiuni care necesită discernământ și rigoare.

Întreprinderi similare au mai existat, cu meritele lor. Constantin Zărnescu a publicat în cinci ediții o antologie a aforismelor, extinzând excesiv materialul care putea face obiectul unui astfel de demers.

Nu o dată aforismele, a căror primă mențiune a fost în românește, au fost traduse în limbi străine cu diverse prilejuri, retraduse apoi în românește, autenticitatea lor devenind cu totul îndoielnică. Tocmai de aceea autoarea a simțit nevoia alcătuirii unui corpus credibil, verificat, al spuselor brâncușiene, care să le restituie în original și să înlătore alterările pe care le-au suferit.

Cartea Soranei Georgescu-Gorjan se distinge prin cercetare și cunoaștere exhaustivă a stufoasei bibliografii brâncușiene, prin scrupul științific, prin metoda riguros urmărită de restituire a aforismelor în forma lor originală, prin respectul față de surse și utilizarea lor avizată.

Lucrarea cuprinde treisprezece mari capitole tematice, și acestea uneori cu numeroase subdiviziuni, care pun în lumină diversitatea subiectelor asupra cărora Brâncuși s-a

pronunțat, dar mai ales facilitează pentru cercetător identificarea cugetărilor, locul și data primei lor publicări. Fiecare aforism este prezentat în trei limbi, începând cu cea în care a fost inițial publicată. O introducere succintă explică cu claritate principiile care au condus această cercetare. Bibliografia și un index al surselor fac din această carte un instrument de lucru indispensabil oricărui cercetător al operei brâncușiene.

Ioana Vlasiu

GABRIEL BADEA-PĂUN, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic*, Ed. Noi Media Print, București, 2009, 212 p. + il.

Tânărul istoric de artă Gabriel Badea-Păun, unul dintre cei mai prolifici autori dedicați cercetării secolului al XIX-lea și familiei regale a României a semnat volumul *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic*, în care a adunat mai multe dintre studiile sale publicate, în limba franceză, în diverse periodice academice din țară și din străinătate. Pentru anterioarele sale lucrări – *Portraits de société* (2007) și *Le Style Second Empire* (2009) – a fost distins cu premiul Cercului Monthérlant al Academiei franceze de Belle-Arte (2008) și, respectiv, cu premiile Second Empire al Fundației Napoleon și Al. Tzigara-Samurcaș al Fundației Culturale „Magazin Istoric” (2010).

Autorul, un împătimit al documentului elocvent și al ilustrației bogate, valorifică un interesant și, de multe ori, inedit, material de arhivă. Ceva mai aridă decât anterioarele sale cărți unde făcea extinse analize plastice, aici Badea-Păun pune în circulație o bogată corespondență, acte oficiale, chitanțe și devize pentru opere de artă, multe executate pentru regalitate. O altă pasiune a sa, genealogia, se revelă aici din plin prin legăturile de familie și datele biografice ale multora dintre cei despre care vorbește în studiile sale (George Știrbey, Gheorghe Bibescu și descendenții săi) – ce-i drept, unele deja cunoscute, dar plasate în contextul istoriei artei și oferite unui alt public decât acela familiarizat cu asemenea informații. Deși utilă, însemnarea anilor de viață ori ai acelora de domnie pentru personajele la care se face referire – regi, aristocrați sau simpli civili – segmentează discursul și îngreunează textul prin nota excesiv de didactică. Mai potrivită ar fi fost o trimitere la subsol unde puteau fi oferite mult mai multe informații despre cel în cauză.

Volumul debutează cu studiul *Capela Bibescu-Brâncoveanu din cimitirul parizian Père Lachaise* unde descrie, în amănunt, acest edificiu funerar și soarta „beneficiarilor” săi. Autorul afirmă că decorul acestei capele i-ar fi fost sugerat arhitectului Antoine-Martin Garnaud de ornamentele sculptate ale bisericii episcopale de la Curtea de Argeș „cu care ar fi putut fi familiarizat studiind fotografiile monumentului argeșean realizate de Carol Popp de Szathmari, pictor de Curte al fostului domnitor, și care fuseseră expuse la Paris, în 1855” (!?) (p. 11). Această supoziție este exclusă pentru că, la Expoziția Universală din acel an, Szathmari nu expusese decât fotografii din timpul campaniei dunărene a conflictului ruso-otoman ce avea să capete proporții europene în peninsula din Marea Neagră care-i va da numele de Războiul Crimeii. Albumul consacrat Curții de Argeș avea să fie executat mult mai târziu, în 1867 și, într-adevăr, în acel an era prezentat la Paris, în cadrul unei alte Expoziții Universale. Pentru a-și susține afirmația, Badea-Păun trimite la volumul lui Ernest Lacan, redactor șef al revistei „La Lumière” și distins pionier al istoriei fotografiei, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (Paris, 1856, republicat, în 1986, într-o ediție anastatică). Dar, la paginile 153 și 160 specificate de el – și nici la următoarele –, nu există vreo referire la monumentul argeșean ci doar la imaginile luate de fotograf pe front, în jurul Silistrei. În treacăt fie spus, capitolul dedicat de Lacan lui Szathmari începe la pagina 155 iar la 153 este dezbătută tematica de gen abordată de

fotograful britanic Oscar Gustav Rejlander! Ar fi cazul ca autorul să fie mai rezervat în afirmațiile pe care nu le poate susține cu argumente irefutabile și mai atent când citează surse verificabile cu ușurință.

În al doilea material publicat în volum, *Prințul Gheorghe B. Știrbey, mecena și colecționar la lui Carpeaux*, investighează viața tumultuoasă a unui personaj din protipendadă. Fiu de domn pământean și regulamentar, ofițer de stat major în armata imperială franceză, logofăt al Dreptății și apoi ministru de Război în timpul mandatului părintesc, diplomat, dușman al domnitorului Unirii dar susținător devotat al principelui Carol I în timpul căruia a deținut portofoliul Externelor în guvernul Ion Ghica, Georges Știrbey se stabilește, pentru totdeauna, la Paris, în 1869, trăind în opulență în reședința sa din capitală sau în castelul Bécon de la Courbevoie unde își amenajase interioarele în așa fel încât să-i amintească de casele boierești din țara natală, cu un amestec de lux fanariot și utilități moderne, franțuzești. Eugen Lovinescu lasă o descriere foarte colorată a acelor interioare cu iz revolut în care era primit de protectorul său. Iubitor al artelor și colecționar pasionat, Știrbey contribuie la ameliorarea stării de sănătate a sculptorului Jean-Baptiste Carpeaux care, după ce suferise o intervenție chirurgicală, era deprimat și chinuit de gelozie pentru tânăra sa soție. Ospitalitatea prințului se pare că nu a fost total dezinteresată pentru că, în schimbul găzduirii și a îngrijirii, îi cumpără artistului toate desenele. Acesta din urmă, pentru a-și feri opera de intențiile – reale sau imaginare – ale soției de a intra în posesia lor, îi donează lui Știrbey atelierul cu tot ce se afla în el. De aici va izbucni un scandal bine alimentat de presă. Carpeaux moare în casa beizadelei iar certurile continuă chiar în jurul sicriului pe care și-l dispută soția și municipalitatea din Valenciennes, orașul unde se născuse artistul. Văduva îl dă în judecată pe Știrbey care pierde atelierul sculptorului și, pentru a nu mai rămâne nici o îndoială în privința bunelor sale intenții față de artistul defunct, donează desenele sale muzeelor franceze. De mirare că Badea-Păun, atât de sânguincios de obicei în depistarea bibliografiei, nu citează un articol important apărut în revista „Le Monde illustré” nr. 974/11 décembre 1875, *Les dessins de Carpeaux*, în care era publicată o scrisoare a prințului Știrbey către directorul revistei, Paul Dalloz, prin care-i trimitea acestuia ultimul carnet cu schițele artistului lucrate în convalescență, la Nisa.

O corespondență inedită dintre regina Elisabeta, Elena Bibescu și Emile Gallé revelă interesul suveranei României pentru rafinatele creații ale artistului decorator francez. Articolul este ilustrat cu câteva vase din fosta colecție regală, aflate acum în patrimoniul național. *Portretul la Salon – un gen între pictură și mondenitate* prezintă sintetic câteva dintre ideile ce le-am întâlnit dezvoltate în volumul premiat *Portraits de société* când l-am citit în vederea recenzării (vezi „Revista istorică”, tom XIX, nr. 5-6/septembrie-decembrie 2008, p. 595-600). Aici analizează, uneori în spirit anecdotic – apelând la cronicarii și caricaturiştii epocii –, felul cum erau percepute acele cadre de publicul expozițiilor. Sunt enumerați toți importanții portrețiști mondeneri și ilustrele lor modele. Activitatea lui Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ în slujba Casei Regale, ce varia între portrete alegorice sau de aparat și sculptură, face obiectul următorului capitol.

Pasionat de portretul monden, Badea-Păun se ocupă, în continuare, de chipurile immortalizate de unul dintre importanții autori ai genului, Philip de Laszlo. Evreu din Budapesta, pe numele adevărat Fülöp-Elek Laub, și-l va schimba, în 1912, când este înobilat de împăratul Franz Joseph I. Se căsătorise cu o irlandeză bogată și în 1900 se stabilise la Londra unde devine pictorul casei regale și al multor oficialități britanice. Dar, cu toate aceste schimbări din viața sa, el va continua să simtă și să se poarte ca un maghiar. De aceea, fiind un naționalist înfocat, artistul s-a lăsat foarte greu convins să primească o comandă din partea reginei Maria: „La început n-am vrut să accept, pentru că îi urăsc poporul și injustiția de la Trianon care a făcut nefericirea țării noastre.”, nota plasticianul în

jurnalul său (p. 110). Până la urmă se apucă de treabă și-i face mai multe portrete de mare rafinament. Stăpânind o tehnică ce-și trăgea seva din experiența școlilor naționale ale secolului al XVII-lea, de la Velasquez și Hals, Laszlo prindea cu repeziciune caracteristicile fizionomice și psihice ale modelului și executa lucrarea în timp record – unul dintre portretele suveranei a fost gata în trei zile. Regele Carol II își dorește și el să fie imortalizat de acest pictor celebru și-l invită la București. Dar și cu această ocazie, Laszlo temporizează, sub diverse pretexte, venirea pentru a escamota noua comandă. Insistențele fiind prea mari, trebuie să cedeze și acceptă solicitarea sosind în capitală în inauarie 1936, ca invitat personal al regelui, unde stă trei săptămâni, timp în care locuiește – ca un adevărat prinț de sânge – la Palatul Cotroceni. Execută un nou portret reginei Maria care-l descrie drept un om simplu deși foarte snob, care, în ciuda faptului că vorbea oribil englezește, nu contenea să pâlăvrăgească în timp ce lucra (p. 114). Face atunci portrete întregii familii regale precum și trei ale Elenei Lupescu. La finalul studiului, ca anexă, Badea-Păun inserează un util catalog al acestor portrete furnizând o fișă completă a fiecăruia. Comentând, la nota 6 (p. 142), stilul historic ce stăpânea portretistica de aparat a veacului al XIX-lea și a primului sfert al următorului, din enumerarea pictorilor ce și-au făcut un renume în materie, îi omite, în chip nedrept, pe americanul George Peter Alexander Healy și pe românii G.D. Mirea și Eustațiu Stoenescu, toți cu o bogată activitate și reputație europeană. Îi putem ierta autorului această scăpare prin faptul că, în capitolul al VII-lea, antamează un studiu monografic asupra unui artist român ce și-a desăvârșit opera în străinătate, Menelas Michel Simonidy. Prin aceasta, Badea-Păun statuează locul convenit acestui artist demult uitat în țara natală și-i urmărește evoluția și succesele carierei pariziene. În finalul studiului sunt enumerate expozițiile la care a luat parte artistul.

Ultimele două capitole țin mai mult de istoria pură decât de aceea a artelor, denotând faptul că autorul nu s-a desprins cu totul de studiile sale inițiale de la Facultatea de Istorie din București. Într-unul dintre materiale, folosind ca documentație corespondența lui Costin Petrescu, sunt aduse noi informații despre însemnele regalității și ceremoniile încoronării de la Alba Iulia, din 1922, în vreme ce în celălalt este dezbătut cultul dinastiei și formele sale de manifestare, instituite de Carol II.

Lucrarea se încheie cu o substanțială bibliografie.

Se constată oarecari neglijențe editoriale: traduceri defectuoase (lucrarea a fost tradusă din franceză de Laura Guțanu); greșeli de tipar, precum „pegolele” în loc de „pergolele” (p. 28); dezacorduri precum „Portretele sale era elegante, rafinate...” (p. 109); la nota 2, p. 181, nu este precizat anul de apariție al publicației „Dacia Trajană”; mai potrivită era folosirea titlului „Prințul de Wales” decât aceea de „Prințul Țării Galilor” preluat din franceză (p. 41, nota 58); prețul de cumpărare al unei lucrări de Simonidy ar fi fost necesar să apară tradus în română și nu scris în franceză „1500 francs” (p. 173, nota 41).

Bine ilustrată și frumos paginată, cartea lui Gabriel Badea-Păun, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic* este o contribuție meritorie la cunoașterea unor monumente, a unor opere și a unor biografii de artiști ce s-au realizat în străinătate, mai ales în Franța.

Adrian-Silvan Ionescu

SORIN IFTIMI (coord.), *Mănăstirea Golia. 350 de ani de la sfințirea ctitoriei lui Vasile Lupu (Studii și documente)*, Editura Doxologia, Iași, 2010

Intervalul domniei lui Vasile Lupu s-a bucurat cu precădere de atenția studiilor culturologice, fascinate de anvergura celui „cu hire înaltă și împărătească, mai mult decât

domnească” care, „ținând locul și luând chipul preaortodocșilor și sfinților împărați”, pare să reînvie, în forme premoderne influențate nu doar de luxul oriental ci și de modele polone, proiectele de recuperare a Romei Noi.

În mod ironic, tocmai latura artistică a acestui interval, simptom privilegiat al ambițiilor aulice, nu a constituit un domeniu de cercetare predilect în istoriografia română de artă, iar monumentul care, spre deosebire de Trei Ierarhi, reflectă cel mai fidel inițiativele ctitoricești originare, ansamblul mănăstirii Golia, rămâne încă deschis cercetărilor aprofundate. Ca de obicei, ocaziile aniversare obligă la reevaluări critice ale stadiului problemei și la încercări, uneori marcate de un caracter *ad hoc*, de a acoperi, fie și fragmentar, lacunele constatate. Este și cazul prezentului volum de studii, ocazionat de resfințirea – într-un an aniversar – a bisericii Goliei, după o campanie de intervenții de urgență care au vizat consolidarea edificiului, prilej cu care au fost efectuate și o serie de foarte limitate cercetări arheologice, precum și controversate operațiuni asupra decorului parietal. Inițiativa salutară a colectivului de cercetători angrenat în această inițiativă editorială a fost aceea de a republica (integral sau în rezumat) contribuții mai vechi care tratau monumentul în speță, alături de studii redactate special pentru această culegere.

Prin însăși natura sa, ea are o vădită deschidere multidisciplinară, alăturând informații din domeniile istoriei, studiilor culturale, prosopografiei, istoriei artei, arheologiei și arhivisticii, datorate Voicăi-Maria Pușcașu, Mariei Magdalena Székely, Elenei Gherman, Auricăi Ichim, Luciei Ionescu, Annamariei Baci, arhimandritului Vitalie Danciu, lui Constantin Bobulescu, Petre Ș. Năsturel, Dumitru Năstase, Ștefan S. Gorovei, Sorin Iftimi, Arcadie M. Bodale, Dan Floareș, Florin Marinescu, Silviu Văcaru și lui Lucian Valeriu-Lefter.

Inevitabil, din perspectiva istoriei artei, multe dintre studiile de arhivă prezintă un interes strict documentar, relevant pentru etapele istorice traversate de ansamblul mănăstiresc până în prezent. Este cazul intervențiilor lui Florin Marinescu, *Mănăstirea Golia în arhiva Vatopedului. Egumenii, privilegiile, moșiile și metoacele*, a lui Arcadie M. Bodale, *Informații documentare din Arhivele Naționale referitoare la Mănăstirea Golia din Iași*, respectiv a lui Lucian-Valeriu Lefter, *Averile Mănăstirii Golia în pragul secularizării din 1863*. Un foarte interesant și amplu studiu înrudit este cel semnat de Sorin Iftimi și Aurelia Ichim, *Cronica unei restaurări care a durat jumătate de secol (1898–1948)*, care urmărește pas cu pas arcele intervențiilor Comisiunii Monumentelor Istorice la Golia, tergiversate datorită lipsei fondurilor sau defectuoasei lor gestionări, dar și unor hiatusuri provocate de contextul istoric sau economic (Marele Război, Criza din 1929–1933 etc.).

O altă zonă de interes documentar pentru medievști o reprezintă editarea mărturiilor epigrafice din monument și a unor pomelnice ale mănăstirii, primele prin publicarea extrasului referitor la ansamblul Golia din manuscrisul părintelui Constantin Bobulescu, *Inscripțiile bisericilor din orașul Iași*, păstrat la Biblioteca Academiei Române din București sub cota A 1580, iar cele din urmă prin studiul lui Sorin Iftimi, „Pomelnicele Mănăstirii Golia” (republicat cu adăugiri față de versiunea mai veche a textului), referitor la două pomelnice, din păcate târzii, dintre care al doilea, bilingv (greco-român), nu este dat decât în versiunea română, semnalându-se însă că cea greacă pare a conține informații mai complete. Precizările preliminare referitoare la familiile domnești și boierești identificate sunt de un real folos cercetărilor ulterioare. La fel de utile sunt și semnalările publicărilor de inscripții de la Golia, anterioare repertoriului părintelui Bobulescu, într-o scurtă prefață a corpusului, care este însoțit de reproduceri anastatice ale transcrierilor materialului epigrafic din manuscrisul autorului (inițiativă laudabilă, deși trebuie spus că în unele cazuri calitatea acestor reproduceri lasă de dorit).

Venind mai aproape de specificul istoriei artei, trebuie subliniată consistența și relevanța contribuției arheoloagelor Voica-Maria Pușcașu și Elena Gherman privind

investigațiile asupra bisericii mănăstirii Golia prilejuate de intervențiile de consolidare a monumentului. Autoarele subliniază în repetate rânduri necesitatea unei campanii mai ample decât sondajele punctuale la care s-a limitat, din rațiuni pragmatice, investigația actuală, ale cărei rezultate au mai făcut parțial obiectul altor publicații. De reținut din rezultatele anunțate este faptul că prima biserică de zid, ctitorită de logofătul Ioan Golâie la o dată anterioară anului 1564, se mai păstra doar în stare de ruină în momentul intervenției lui Vasile Lupu, dusă la capăt de fiul său, Ștefăniță. Fundațiile acestui prim monument au fost surprinse sub cele ale actualului, putându-se deduce că se dezvoltă spre vest față de edificiul nou, absida altarului situându-se aproximativ în zona pronaosului bisericii de secol XVII. Materiale din vechiul lăcaș au fost intens refolosite în fundațiile noii clădiri, semnificative fiind, în mod cu totul surprinzător, nesiguranțe în trasarea acestora și inabilități în execuția lor, aspecte care probabil au cauze conjuncturale, având în vedere anvergura voievodală a ctitoriei.

În seria cercetărilor din arii intim corelate istoriei artei intră și studiile prosopografice semnate de Maria Magdalena Székely, *Ctitorii cei vechi ai Goliei*, și Sorin Iftimi, *Doamna Ecaterina Cercheza și fiul ei, Ștefăniță Lupu*. Textul dintâi este închinat, cu erudiție și acribie, familiei lui Ioan și Ana Golâie, incluzându-i pe părinții și descendenții lor, ale căror portrete mai clare sau mai sumare se desprind din varii documente istorice. Cel de-al doilea studiu pune în lumină resorturile aulice ale celei de-a doua căsătorii a lui Vasile Lupu, prin etnia doamnei Ecaterina – o circiziană, reprezentantă așadar a unui tip de frumusețe orientală rezervat, la acea vreme, haremului sultanal; natura de „accesoriu aulic” a femeii pare a transpare oarecum în textul autorului. Urmărind într-o vastă arhivă istorică portretele doamnei și al fiului său, cel care definitivează noul edificiu al Goliei, Sorin Iftimi propune și o seducătoare ipoteză, anume identificarea acestui nou lăcaș drept „mănăstire a Doamnei”, ridicată la inițiativa Ecaterinei în urma miraculoasei vindecări a bolnăviciosului fiu Ștefăniță. Dacă așa ar sta lucrurile, înseamnă că titlul volumului ar trebui totuși amendat: o sursă a ipotezei de mai sus este tocmai Paul de Alep, care precizează că mănăstirea Golia aparține Doamnei; același autor amintește însă și că pe 8 august 1653 patriarhul Macarie a slujit, la invitația noului voievod Gheorghe Ștefan, în „mănăstirea Doamnei”. Dacă noua Golie, recte „mănăstirea Doamnei” ar fi fost sfințită în 1660, când a fost desăvârșită de Ștefăniță Lupu, ce slujbă a putut oficia patriarhul Antiohiei într-un lăcaș neconsacrat încă?

Relevante pentru medievști sunt și considerațiile lui Dumitru Năstase privind presupusa manifestare la Golia a unui simbolism cu referințe imperiale generat de un cult cu modele bizantine practicat la adresa (și la comanda) voievodului Vasile Lupu. Cele două intervenții, *Coroana împărătească a lui Vasile Lupu* și *Din nou despre coroana lui Vasile Lupu*, sunt cunoscute mediului academic, fiind de fapt republicate în acest volum. Glisarea de la monument la document și înapoi, pe firul interpretării simbolice a unor elemente decorative sau heraldice, sub prezumpția de totală sinceritate și, mai ales, justă întemeiere a manifestărilor unui „cripto-imperiu” creștin tutelat de voievozii români îl conduce pe Dumitru Năstase la concluzia că proiectul de încoronare imperială a lui Vasile Lupu cu mitra patriarhului ecumenic Parthenios II, în 1645, ar fi fost unul real, și nu o falsă acuză adusă ierarhului. În atare lumină, biserica Trei Ierarhi este văzută drept catedrala ridicată pentru un plănuit scaun patriarhal (deși, poate, un „cripto-imperiu” ar avea, mai degrabă, o „cripto-Patriarhie” – pare că lasă să se înțeleagă chiar autorul, subliniind că Vasile Lupu, adresându-se țarului moscovit, a fost „nevoit” să își desemneze ctitoria drept catedrală mitropolitană). Rămâne de dovedit cum s-ar fi armonizat o asemenea ambiție a ctitorului cu atitudinea mai rezervată a Bisericii Moldovei, care, în vremea lui Ieremia Movilă, când autocefalia părea aproape dobândită, a preferat să se limiteze la înființarea episcopiei de Huși – fapt prin care alegerea mitropolitului devenea o afacere internă.

În fine, domeniul strict al istoriei artei este acoperit de câteva contribuții, din păcate de consistențe radical diferite, multe dintre ele fiind de fapt republicări. În ceea ce privește arhitectura, studiul (mai vechi) al lui Silviu Văcaru, *Contribuția lui Vasile Lupu la dezvoltarea arhitecturii moldovenești*, este o trecere în revistă, marcată de un interes mai degrabă istoric decât estetic, a edificiilor care pot fi atribuite patronajului voievodal. Evaluările stilistice sunt sporadice și, în mod ciudat, nu par a profita de bibliografia mai recentă (de pildă, *Trei Ierarhii*, edificiu căruia i se acordă o atenție sporită, nu este prezentat și prin prisma clasicei monografii a acad. Răzvan Theodorescu).

Un alt studiu de arhitectură, republicat și el, este cel al lui Dan Floareș, *Câteva observații referitoare la incinta fortificată a Mănăstirii Golia*. Expunând multiplele ipoteze referitoare la datarea și atribuirea ctitoricească a acesteia, autorul pune în lumină fragilitatea informațiilor și avansează interesanta propunere de a vedea în figura lui Ioan Vodă Armeanul („cel Cumplit”) pe inițiatorul acestui complex defensiv, fapt care ar inversa raportul cronologic dintre acesta și cele de la Moldovița și Dragomirna care ar deveni astfel din modele, copii.

Trei alte cercetări republicate vizează patrimoniul artistic mobil al Goliei. Primele două au ca puncte de pornire piese brodate, un orar și un epitrahil; Ștefan S. Gorovei, plecând de la orarul păstrat în colecția Putnei, donat de Ana Golâie bisericii familiei, trece în revistă tezaurul acestui lăcaș, răspândit prin diverse colecții din țară și străinătate. Petre Ș. Năsturel prezintă, din colecția Vatopedului (mănăstire căreia Golia îi era încă din 1606 sau chiar 1604 închinată), un epitrahil dăruit de o fiică a lui Vasile Lupu unui fost egumen grec al mănăstirii ieșene cu o ulterioară ascensiune clericală, făcând cu acest prilej și un portret sumar al donatoarei. În fine, Lucia Ionescu atribuie, prin conjecturi de ordin documentar, icoanele împărătești de la 1754 păstrate în iconostasul mai recent (1838), donat de mitropolitul Grigorie Irinupoleos zugravului grec Ioasaf de la Vatoped. Din păcate, spre deosebire de discuția atribuirii, care pare plauzibilă, comentariile iconografice ridică semne de întrebare; despre Ioan Botezătorul se afirmă că apare în ipostaza „fără aripi”, ca și când varianta „Înger al pustiei” ar reprezenta norma; despre Maica Domnului în scena Înălțării se spune că poartă un „maforism (sic, subl. autoarei) roșu-granață, simbolizând iubirea dumnezeiască”; despre îngerii care ridică slava lui Hristos spre cer aflăm că simbolizează Cuvântul și Duhul... Niciuna dintre aceste captivante interpretări nu este susținută cu referințe bibliografice.

Am lăsat intenționat la urmă aspectele cele mai problematice ale cărții. Înainte de toate, este vorba despre contribuția doamnei Annamaria Baci, a cărei reputație se leagă îndeosebi de caracterul extrem de controversat – în opinia specialiștilor – al intervențiilor pe care le-a operat asupra picturilor murale ale Goliei. Doamna Baci intervine în acest volum cu studiul *Pictura murală interioară de la biserica Înălțarea Domnului a Mănăstirii Golia din Iași, la anul 2010*, care ar trebui să fie un sumar raport al operațiunilor întreprinse și al informațiilor obținute. Ceea ce ni se oferă este însă mai degrabă o globală descriere a intervențiilor de urgență și – în limitele lizibilității unui ansamblu desfigurat de repictări și degradări – o lectură a programului iconografic (și aceasta atipică, de la vest spre est, ca într-un ghid pentru pelerini). Autoarea emite ipoteza că în pridvor, cafas și zona inferioară a pronaosului am avea de-a face cu fresce ale primei biserici, ctitoria soților Golâie – asta după ce, în același volum, cititorul află că părerea, ce e drept acreditată anterior, că noul edificiu l-ar fi înglobat parțial pe cel vechi a fost definitiv infirmată de investigațiile arheologice. Este ciudat că editorul și lectorul culegerii de studii au permis publicarea laolaltă a unor informații contradictorii, dar mai ciudat este faptul că un conservator al picturilor murale pare a nu fi comunicat deloc cu arheologii implicați într-un proiect comun.

Cât privește însă aspectele imputabile editorului și lectorului, trebuie subliniat, cu regret, faptul că nu au fost suficient uniformizate unele aspecte, mai ales onomastica primilor

ctitori. Întâlnim atât *Golâie*, *Golâi* cât și *Golia*, deși această ultimă formă a numelui logofătului, târzie, dintr-o fază „slavofobă” a filologiei române, este adecvată doar numelui monumentului (cu marca genitivului slavon, „mănăstirea lui *Golâie*”). O soartă asemănătoare o are și mitropolitul Grigorie *Irinopoleos* / *Irinopoleos*. Ctitorița apare cel mai adesea drept *Anna*, un mic răsfăț ortografic – oare chiar necesar? – calchiat după forma slavă a numelui. Alt aspect tulburător îl reprezintă erorile de frapă, relativ frecvente; Vasile Lupu înalță o biserică la Șerbești în 1837 (p. 34), „Phartenios II” (citește Parthenios II, p. 91), „șăVasile Lupu” (p. 112), „act șromânesct” (p. 121) etc. *Last but not least*, ar fi fost de un real folos alcătuirea unei bibliografii generale pentru întregul volum, un instrument de lucru atât de necesar oricui s-ar fi interesat, în viitor, de mănăstirea Golia.

Făcând însă bilanțul acestei apariții editoriale, este neîndoielnic meritul deosebit al majorității autorilor, al coordonatorului și al editorului, care readuc în atenția celor interesați un monument care încă își așteaptă cercetătorii, oferind în egală măsură unele deschideri spre cercetări ulterioare (de ordin istoric, epigrafic, arheologic etc.). Raportul (cantitativ dar, din păcate, și calitativ) dintre cercetările de istoria artei și celelalte atrage atenția asupra urgenței reactivării unui mai serios interes pentru studiile medievale și pre-moderne în domeniul disciplinei noastre.

Vlad Bedros

Silvan. Portretistul. The Portrait Artist. Introducere, cronologie și selecția lucrărilor de Adrian-Silvan Ionescu, Institutul Cultural Român, București, 2011, 190 p., ilustrat.

În prestigioasa serie de albume, editată de Institutul Cultural Român, a apărut recent volumul dedicat graficianului Silvan (Dumitru-Silvan Ionescu, 1909-1999), cunoscut în lumea artelor mai cu seamă prin numeroasele portrete ale contemporanilor săi, răspândite cu generozitate timp de decenii în presă.

Fără a fi absolvit o academie de artă, Silvan urmează în anii '30 ai secolului trecut, în paralel cu studiile sale de arhitectură de la Technische Hochschule din Berlin-Charlottenburg, și cursuri la Academia de Artă berlineză, unde se familiarizează cu desenul după antic, cu modelajul, crochiurile după model și culoarea. O vocație timpurie pentru desen și caricatură – Silvan publicase deja caricaturi în reviste umoristice din România – este desigur răspunzătoare de acest interes reînnoit. Desenul a devenit apoi pentru Silvan o pasiune acaparatoare, oferindu-i chiar și posibilitatea de a se întreține într-o perioadă (1956-1966) în care simplul fapt de a fi făcut studii în Occident putea fi o vină. Din 1964 devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici și participările sale la expozițiile anuale sau republicane de grafică sunt constante. Se succed și expozițiile personale, îi apar albume, ilustrează cărți, numeroase volume de literatură sunt însoțite de portretele sale.

Reprezentarea chipului uman a dominat preocupările de grafician ale lui Silvan. Ce trebuie să fie un portret, cât de „încărcat”, șarjat, poate fi, care este frontiera dintre caricatură și portretul expresiv, cum poate un portret să surprindă nu numai psihologia personajului, dar și, mult mai ambițios, nota definitorie a literaturii, muzicii, artei pe care cel portretizat o practica, cum să diferențiezi din punct de vedere al limbajului plastic un portret de altul și în funcție de ce – sunt întrebări pe care Silvan și le-a pus mereu și cărora le-a dat mereu alte răspunsuri ce țin de intuiția sa de artist.

În arta românească interbelică, atunci când Silvan și-a început activitatea de portretist, exista o tradiție bogată și puternică a portretului grafic șarjat, și amintesc aici doar câteva nume mari – Ressu, Steriadi, Iser, Pallady, de unde Silvan a putut să deprindă principii ale acestui tip

de reprezentare a figurii umane. Simplificarea, dar și amplificarea unor elemente, intuirea acelor accente definitorii pentru o anume fizionomie și o anume psihologie, în fine echilibrul, sinteza dintre aceste două operațiuni opuse în esența lor, dozajul lor inefabil formează etapele unui proces creator pe care orice grafician interesat de captarea unei individualități trebuie să le parcurgă. Silvan a dus mai departe această tradiție, cu pasiune și har.

Prin întâmplările vieții sale, Silvan s-a împrietenit încă din timpul studenției sale berlineze cu viitoare celebrități ale vieții culturale europene precum Herbert von Karajan sau cu actrița Brigitte Helm. A fost prieten cu filozoful Petre Țuțea, Iorga i-a solicitat un proiect pentru un teatru de vară la Vălenii-de-Munte, a restaurat casa de la Mărțișor a lui Arghezi, cel care i-a și sugerat, de altfel, să semneze Silvan, a fost apropiat de lumea teatrului și filmului, interpretând chiar câteva roluri. Nu au lipsit din cariera sa nici încercările literare. Modelele nu i-au lipsit lui Silvan. Scriitori ca Bacovia, Barbu, Arghezi, Rebreanu, Voiculescu, Preda au fost portretizați în serii întregi de variante, reveniri și reluări, ceea ce sugerează scrupulul verist care stă la baza unei viziuni sintetice. O întreagă epocă se poate reconstitui grație acestor portrete, surprinse cu acuitate, cu spirit de sinteză și cu virtuozitate incontestabile. Deși reproduce o infimă parte din opera grafică a lui Silvan, albumul readuce în prezent figuri marcante din cele mai diverse domenii ale culturii românești și nu numai.

Introducerea, semnată de fiul artistului, istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu, este un omagiu cald, sensibil, adus memoriei tatălui său, dar și o privire avizată asupra operei, care beneficiază de competența specialistului. Evocând amănunte biografice revelatorii, la care se adaugă detalii interesante privind modul de lucru al artistului, autorul conturează un portret viu al personajului și graficianului Silvan. O cronologie foarte bogată și amănunțită completează acest album de rafinată ținută grafică.

Ioana Vlasiu

ZAMFIRA PUNGĂ, CĂTĂLIN PUNGĂ, IRINA JUNCU, *Catalogul colecției de fotografie din patromoniul Muzeului de Istorie a Moldovei Iași. Ateliere și artiști fotografi*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2009, 180 p. + il.

Apariția unui asemenea catalog nu poate decât bucura pe orice iubitor al istoriei naționale și al fotografiei. Prima impresie la vederea elegantului volum, elaborat în condiții grafice de excepție, cartonat, cu supracopertă și coli de calc inserate între planșe, este de un nețărmurit entuziasm. Îți vine să exclami: „Iată o carte frumoasă!” Și chiar așa este. Dar ea rămâne... doar o carte frumoasă! Pentru că, prin concepție – sau, mai corect, prin lipsa de concepție – și prin marile erori din studiul introductiv, nu va fi niciodată un util instrument de lucru. Autorii nu oferă, așa cum se obișnuiește la asemenea lucrări, nici un indiciu serios asupra criteriilor care au stat la baza repertoriului fotografiilor, eschivându-se prin explicații neconcludente: „Diversitatea tematică a colecției, portrete individuale și de grup, peisaje sau fotografii reportaj, au făcut dificilă găsirea celui mai bun criteriu de organizare a unui catalog de colecție cu atât mai mult cu cât este cunoscut faptul că «fotografia este inclasabilă»...” (p. 5). Cercetând fișele de la finalul volumului se poate observa că această catalogare s-a făcut în ordine alfabetică. Dar această opțiune a autorilor trebuia precizată într-o notă plasată la începutul cărții sau, în cel mai rău caz, al catalogului. Această alegere, la minima rezistență, a inserării în ordine alfabetică este cea mai simplistă și revelă incapacitatea colectivului redacțional de a stabili alte metode, mai folositoare, de grupare a imaginilor în funcție de: autori locali, autori străini, fotografii originale, cărți poștale de serie mare, portrete (bărbați – civili și militari –, femei, copii, cupluri), scene de gen, tablouri vivante, fotografii documentare

(tematică etnografică, rurală și urbană), peisaje, imagini cu mesaj/cu cheie etc. De aceea, în planșe se vor întâlni, fără nici o ordine, cadre cu tiraj limitat – duzina oferită de studioul fotografic solicitantului – alături de cadre de serie foarte mare (portrete de domnitori și regi, de miniștri, militari iluștri sau cărturari) și de cărți poștale ilustrate, multiplicare prin procedee industriale și nu în laboratorul fotografic. Așa sunt portretul lui Gheorghe Asachi (p. 32, cat. nr. 31), al principesei Elena Cuza la senectute (p. 82, cat. nr. 140) – poză mult retușată –, al domnitorului Alexandru Iona I (p. 114, cat. nr. 211), al principesei Elisabeta de Wied (p. 31, cat. nr. 29) sau cărțile poștale cu familia regală a României, tipărite în tiraj popular (p. 26-30). Orice specialist în fotografie știe că, portretul unui particular oarecare era livrat doar în 12 exemplare, în vreme ce pentru capetele încoronate și oamenii politici ai momentului erau difuzate serii mari ce, uneori, după îndelungata folosire a clișeului de sticlă acoperit cu colodiu umed, copiile ieșeau spălăcite și detaliile neclare. Neexistând încă o legislație care să apere operele de artă, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea erau anumiți meșteri fotografi, fără operă și lipsiți de caracter, care fie reproduceau imaginile de pe piață, fie cumpărau clișeele originale, dar deja depășite moral, pe care le multiplicau și le vindeau în beneficiu propriu. De aici apariția de copii slabe calitativ, lipsite de valoare, care, chiar din perspectiva timpului și din prezența lor în colecțiile muzeale, nu pot fi apreciate la același nivel cu originalele de serie mică.

La fel, în repertoriu sunt incluși, de-a valma, fotografi străini, activi în orașele Europei, cu fotografi locali (chiar dacă și ei supuși străini dar stabiliți în ținuturile noastre), moldoveni cu munteni, ceea ce intrigă și încurcă.

Cel puțin se face precizarea că acest catalog nu este exhaustiv ci se ocupă doar de imaginile din perioada 1839-1916 – deși, în selecție, nu există nici un dagherotip sau calotip care să motiveze o dată atât de timpurie. Mai corect ar fi fost să fie dați anii 1859-1860 ca punct de începere a repertoriului căci, între reproduceri, nu există vreo fotografie mai veche.

Fișele fotografiilor sunt văduvite de informații esențiale: la „Material” este trecut, stereotip, „hârtie fotografică lipită pe carton” fără a se preciza ce fel de hârtie a fost folosită – cu sare, cu albumină, cu gelatină, carbon, platină (platinotipie) – detalii absolut esențiale pentru identificarea tehnicii folosite și pentru încadrarea în epocă a imaginii. Nici în privința periodizării, repertorierea nu strălucește: atunci când imaginile nu sunt datate de beneficiari sau de donatori, este notat, în chip invariabil „secolul al XIX-lea” fără alte indicii, cum ar fi, spre pildă, mijlocul sau finele veacului, deceniul al 6-lea, al 7-lea sau al 9-lea. Secolul al XIX-lea este destul de lung, iar dacă îl considerăm nu în limitele sale strict calendaristice, ci în acelea ale apariției și dezvoltării epocii moderne – adică varianta „secolului al XIX-lea lung” – atunci el debutează în 1789 și se încheie în 1914, la izbucnirea Războiului cel Mare, ceea ce înseamnă o perioadă foarte lungă! Este știut că, independent de încercările mai vechi de a surprinde și a fixa o imagine pe o suprafață fotosensibilă, procedeul care a avut succes în acest sens, dagherotipia, apare în anul 1839. Așa că, periodizarea propusă de colectivul de repertoriere este puțin cam prea largă și nerelevantă.

Nu este de mirare că se fac asemenea gafe în catalog de vreme ce acestea apar încă din studiul intorductiv. Oricine are noțiuni primare despre apariția fotografiei știe că aceasta a fost adusă la cunoștința Academiei de Științe a Franței pe 7 ianuarie 1839. Așa că anul 1837 pe care îl dau autorii drept reper al nașterii noi tehnici a artelor vizuale (p. 3) – fără a face minime precizări asupra cercetărilor de până atunci – este absolut greșit. În 1837 Joseph Nicéphore Niépce era mort deja de 4 ani (1833) iar experiențele sale fuseseră continuate de fiul său, Isidore, care-i recunoștea în acel an lui Louis Jacques Mandé Daguerre superioritatea metodei pe care o descoperise față de aceea, mult mai lentă și mai laborioasă, a tatălui său. Metoda lui William Henry Fox Talbot, – care folosea suportul de hârtie și nu de metal ca al dagherotipiei –, fusese experimentată și dăduse roade încă din 1835 dar autorul,

mulțumit de rezultate, o abandonase pentru a se dedica studiilor sale, mult mai pasionante, asupra limbilor clasice. Nu o reia spre perfecționare decât după ce află de anunțarea metodei lui Daguerre și și-o face cunoscută pe a sa la Royal Society pe 31 ianuarie 1839. Așa că anul 1841, propus de autori pentru apariția calotipiei (p. 3), este greșit – acela este anul când Talbot obținuse, pentru descoperirea sa, patente în Anglia și în Franța. Nu ne surprinde că sunt făcute asemenea grave erori deoarece autorii folosesc drept sursă a informațiilor lor o lucrare demult depășită, semnată de L. Zaitman, *Din istoria fotografiei*, apărută în revista „Fotografia” editată la Iași, în 1905. Acest titlu ar fi fost potrivit de citat într-un studiu istoriografic al genului dar nu ca bibliografie de bază pentru o cercetare contemporană în care se putea apela la lucrări semnate de istorici de primă mărime ai fotografiei precum Helmut Gernsheim – care este deja un clasic în materie (iar lucrarea sa *Fotografia artistică. Tendințe estetice 1839-1960*, a fost publicată la noi, în traducere, la Ed. Meridiane, încă din 1970) –, Beaumont Newhall, Michel Frizot, Quentin Bajac, John Hannavy, Janet E. Buerger, John Szarkowski, Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, Larry J. Schaaf. De altfel, la note sau bibliografie nu se întâlnește nici un titlu într-o limbă străină, ceea ce este cam ciudat. În schimb, sunt citate diverse site-uri de internet, fapt tolerabil pentru o lucrare studentescă de seminar, dar inacceptabil pentru o publicație muzeală cu pretenții academice, destinată perenității, unde se cer titluri serioase, ușor de găsit în biblioteci și nu efemere contribuții anonime, discutabile din punct de vedere al corectitudinii informației, neverificate de specialiști recunoscuți pentru contribuțiile lor.

Erorile se țin lanț. De cel puțin trei decenii s-a stabilit că Szathmari nu folosea γ în semnătură și că această invenție i-a aparținut fiului său, Alexandru Satmary, care și-a simplificat conotarea numelui, făcându-l și pe G. Oprescu să o preia, în studiul *Pictorii din familia Sathmary*, apărut în „Analecta” 1/1943, și să o impună în istoria artei românești pentru următorii aproape 40 de ani autorilor neobișnuiți a-și face documentația la Arhive, unde s-ar fi putut edifica în privința acestei persistente incorectitudini prin studierea documentelor olografe rămase de la artist. Și totuși, autorii optează pentru această conotare greșită a numelui marelui pionier al fotografiei românești. Mai departe, ei afirmă: „Carol Popp de Szathmary, Swiatoniowski, Fanchette, Spirescu, Duschek, Fr. Mandy, M. Wandermann, primeau, în același timp, titlurile de «Pictor și fotograf al Curții Principelui Domnitor al Principatelor Unite Române», «Fotograf al Curții M.S. Regelui României», «Fotografia Curții Regale» sau «Fotograf al Curții J. Selle Domnitorului Carol I», care puteau echivala cu un titlu de noblețe pentru maeștrii fotografi ai timpului.” (p. 13). Acești fotografi nu-l puteau primi „în același timp” iar simpla alăturare a celor patru variante ale titlului le putea oferi autorilor indiciul că ele reprezentau diverse faze ale statutului deținut de capul țării, de la principe domnitor supus puterii suzerane a Imperiului Otoman la monarh suveran și independent. Dacă ar fi cercetat arhivele, autorii ar fi aflat că Szathmari primește titlul de pictor și fotograf în anul 1863, Duschek primește titlul, simplu, de fotograf al Curții în 1867, Franz Mandy și Mihai Spirescu în 1880, Felix Swiatoniowski în 1883 iar ceilalți ceva mai târziu.

Este riscant a afirma că Ludwig Angerer „a intrat sub «aripa protectoare» a lui Carol Popp de Szathmary, de la care a învățat meseria de fotograf” (p. 14) Unde ar fi putut găsi autorii această informație fără acoperire? Nu furnizează, la note, nici un titlu spre a și-o susține așa că rămâne doar ca o supoziție, deși ei îi dau greutatea unei certitudini. Umilul „asistent militar de medicamente” – acesta era postul deținut de el în armata cesaro-crăiască de ocupație a Principatelor, ce coincidea celui mai mic rang în branșa medicinei militare – era deja un fotograf experimentat, la 25 august 1854, când immortaliza ceremonia primirii la București a lui Derviș Pașa, comisarul Porții. Nu ar fi putut fi atât de stăpân în practicare a procedurii colodiului umed dacă l-ar fi deprins doar cu câteva zile mai înainte de la

Szathmari. Și nici nu ar fi putut lucra, ca novice, cu un aparat de împrumut ci își adusese cu el propria cameră atunci când sosise în capitala Valahiei, în avangarda trupelor imperiale austriece al căror efectiv complet avea să ajungă aici abia pe 6 septembrie. Aceste chestiuni sunt definitiv lămurite într-un studiu fundamental al lui Anton Holzer despre suita de imagini realizată de fotograf la noi – *În umbra Războiului Crimeii. Expediția fotografică a lui Ludwig Angerer la București (1854-1856)* – apărut, în traducere românească, după versiunea germană din „Fotogeschichte” (Jonas Verlag, 2004, Heft 93), în „Revista istorică” serie nouă, tom XVI, nr. 1-2/2005, p. 117-128 și apoi, în volumul coordonat de noi, *Războiul Crimeii. 150 de ani de la încheiere* (Ed. Istros, Brăila, 2006, p. 239-266). Nu este păstrată unitatea de conotație a numelui acestui fotograf care apărea și drept Angeree (p. 11), și drept I. Angerer (p. 13). La fel pentru Disderi, care apare când corect – dar fără accent (p. 13) – când drept Disdery (p. 4). Și nu este singurul caz, căci într-o parte, Mandy este scris corect, cu y final, iar în altă parte apare drept Mandi (p. 15, nota 42). Prenumele lui Deiner era Johann și nu John (p. 13), ce-i drept și-l abrevia „Joh.” când îl tipărea pe marginea cartoanelor de fotografii. Nu existau doi fotografi „Alfred și Brand” (p. 13), ci era vorba de unul singur, Alfred Brand. După trimiterea la o notă de subsol (p. 15) menită a aduce clarificări în privința operei lui Bernhard Brand dar care face, de fapt, referire la portretele familiei regale executate de Alfred Brand, reiese că autorii nu știu că existau doi artiști fotografi cu numele de Brand, primul, Bernhard, activ la Iași între 1865 și 1885 (asociat cu Josef Eder înainte de 1865), al doilea, Alfred, activ la Sinaia și Ploiești între 1880 și 1900, distins cu titlul de fotograf al Curții. Prenumele lui Reiser nu avea doar inițiala D. în componență – cum o dau autorii (p. 14) – ci și A., de la Andreas. Prenumele fotografului francez care a călătorit împreună cu romancierul Gustave Flaubert în Egipt și Țara Sfântă nu era Maxine Du Camp (p. 10) ci Maxime... Să considerăm aceasta o greșeală de tipar! Dar de ce nu a fost corectată înainte de a fi dat volumului „bun de tipar”?!? La majoritatea numelor de fotografi francezi lipsesc accentele necesare, așa cum s-a menționat mai sus (Niépce, Disdéri), iar la cei germani tremele (Lowy în loc de Lövy). În schimb, sunt puse accente la cuvinte... românești: „Acestea sunt doar câteva nume ale unor **célèbri** artiști fotografi” (p. 18).

Se strecoară greșeli chiar și la ilustrații: la pagina 10 este dat portretul unei doamne – regăsită în catalog la nr. 241, drept Clemance Ghica – dar care, în legendă, apare drept... Leon Ghica (nr. inv. 9630)! Fișele imaginilor de la p. 130 (cat. nr. 248 și 249) sunt inversate: la 249 se află generalul Nicolae Golescu împreună cu Al. Lapedatu și Scarlat Rosetti și la 248 Scarlat Rosetti singur. Este uimitor cum, sub trăsăturile impunătoarei doamne în rochie de catifea neagră, cu crinolină, fotografiată de Nestor Heck și dată drept „personaj feminin din familia Mancaș” (cat. nr. 92, p. 158) nu a fost recunoscută Doamna Elena Cuza – cu atât mai mult cu cât acest exemplar face parte din colecția Muzeului „Al. I. Cuza” de la Ruginoasa, după cum specifică fișa. Este neîndoielnic că imaginea nu fusese executată de Heck ci a fost preluată după un clișeu de Szathmari, care i-a făcut mai multe portrete oficiale doamnei Unirii. O variantă a acestuia a fost folosită de Theodor Aman, în 1863, pentru pictarea tabloului destinat Azilului Elena Doamna, a cărei fondatoare și patroană era principesa Cuza. O altă confuzie de persoană se întâlnește la p. 106, cat. nr. 194, unde în fața obiectivului lui Szathmari nu a pozat „un personaj feminin din Familia Catargi” – așa cum e precizat la catalog (p. 170), ci eleganta și bogata Ecaterina Ghica. Textul fișelor pentru portretele generalului dr. Carol Davila și al soției sale Ana (cat. nr. 277 și 278) se repetă (p. 180).

Toate acestea denotă neglijența în editare ceea ce, la o lucrare atât de elegantă, nu s-ar fi convenit a se întâmpla. Iar la doar 18 pagini de text sunt cam prea multe greșeli, de toate felurile!

După un lung pasaj dedicat operei variate și bogate a lui Gustave Le Gray este făcută o trimitere la subsol dar nu la un titlu care să arate sursa acestor bogate informații ci la numărul

de inventar deținut de o fotografie din colecția muzeului. Căutând în catalog acea imagine am găsit că o reprezintă pe Frosa Catargi (cat. nr. 250). Dar poza nu este luată de Le Gray – așa cum reiese din context (p. 16) – ci de succesorul acestuia de după 1859, Adolphe Alophe. Dacă autorii ar fi citit cu mai mare atenție textul de pe spatele cartonului ar fi observat aceasta. Acolo scrie foarte clar, deși cu abrevieri: „A-ne M-on G. Le Gray & C-ie, photographie de S.M. L'Empereur, Alophe Succ-r” (p. 176), adică „Ancienne Maison G. Le Gray & Compagnie, photographie de Sa Majesté L'Empereur, Alophe Successeur”. Portretul a fost făcut, ce-i drept, în atelierul lui Le Gray dar nu de Le Gray!

Szathmari este, într-adevăr, primul fotoreporter de front dar acest primat nu se concretizează în 1853 – cum arată autorii (p. 13), ci în 1854. În timpul Războiului de Independență, Franz Duschek nu ar fi putut immortaliza „explozii”, așa cum pretind semnatarii studiului introductiv (p. 14), pentru că tehnica era încă insuficient de înceată și nu puteau fi surprinse instantanee. Nu este de mirare că este făcută o asemenea greșeală de vreme ce autorii nu au nici măcar cunoștințe teoretice primare asupra tehnicii fotografice, lucru demonstrat de stâlcirea unor termeni de specialitate, precum „planotipie” (p. 15) în loc de „platinotipie”.

Este exagerat a se spune că „fotografia avea să substituie, încet dar sigur, pasiunea publicului pentru literatură” (p. 5). Unele aprecieri sunt de-a dreptul hilare, precum

„Portretul masculin inspiră inteligență, eleganță și forță, în timp ce fotografiile de grup sunt delicate și decorative” (p. 12).

Decât să se compromită cu un asemenea text șchiop care le revelă carențele în domeniul tehnicii și al operei pionierilor fotografiei naționale și universale, autorii mai bine s-ar fi limitat doar la selecția și fișarea imaginilor și la inserarea unei note privind felul cum au făcut această fișare, abținându-se de la redactarea unui studiu care nu aduce vreo contribuție în materie, este confuz și plin de erori grosiere.

Adrian-Silvan Ionescu

CRISTINA CONSTANTIN, *Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”*, Ed. Alpha MDN, București, 2010, 189 p. + il.

Un alt catalog de colecție muzeală este și acest volum bilingv (română/engleză) de care s-a ocupat Cristina Constantin. Titlul este atractiv dar... induce în eroare: cititorul s-ar putea aștepta să găsească fotografii semnate exclusiv de Angerer, Abdullah, Nadar, Disdéri, Pierson, Numa Blanc, Hahn, Haase, Graf, Bernoud, etc. adică de artiști cu studiouri celebre în Viena, Constantinopol, Paris, Dresda, Berlin sau Neapole. Dar situația este cu totul alta căci, alături de cei deja amintiți, se află inserați fotografi ce au activat în ținuturile românești – majoritatea străini, ce-i drept dar, printre ei și câțiva români. Incontestabil, valoarea operei unora dintre ei îi ridică, fără putință de tăgadă, la nivelul confrăților europeni. Dar, a-i eticheta, cu atâta mărinimie și în masă drept „europeni” este hazardat. Szathmari, Duschek, Heck, Glatz, Mandy și Spirescu au fost, într-adevăr, de talie continentală, iar posteritatea operei lor a beneficiat de aprecieri universale, dar este nedrept a fi incluși aici mânuitori neinspirati ai obiectivului, autori de imagini defectuos compuse și slabe din punct de vedere tehnic, precum Letzter, Medl, Piltz, Fuchs, Korn, Kozmata, Kneller, Cavallar, Czollak sau un mărunț copist ca Hermann Leon (care nu-și făcea scrupule din a prelua clișee sau a reproduce fotografiile altora pe care le vindea sub nume propriu) și alții de același nivel. Autoarea, în dorința de a supraevalua colecția muzeului – importantă, nimic de zis – a optat

pentru acest titlu ambiguu. Ar fi trebuit să mediteze mai mult la alegerea lui spre a nu produce confuzii în rândul publicului și a oferi o idee exactă asupra conținutului.

Chiar dacă autoarea și-a obținut titlul academic, nu era nevoie să-și adauge la nume calitatea de „dr.” (sau „Ph. D.” în versiunea englezească, plasat în mod total greșit înaintea numelui, după tipicul european, și nu după nume, cum se procedează în spațiul anglo-saxon). Aceasta se potrivea la o lucrare de medicină unde autorul ține să arate că și-a luat mult râvnitul și greu-acordatul doctorat, dar nu în mediul științelor istorice. Sau, ar fi fost acceptabil și chiar recomandabil să-și specifice gradul academic într-o revistă de vulgarizare, citită de un public larg, care nu o cunoaște, însă nu pe un volum destinat mai mult specialiștilor. În acest fel, Cristina Constantin dă dovadă de o excesivă și inexplicabilă fatuitate. Dacă ținea atât de mult la titlurile și activitatea sa, ar fi fost mai potrivit ca, pe o pagină finală ori pe coperta a IV-a, să insereze o succintă notă autobiografică în care să-și enumere meritele și realizările.

Textul introductiv, subțirel, de doar două pagini, conține generalități. Este imediat urmat de un dicționar al fotografiilor prezenți cu lucrări în patrimoniul muzeului ce urmărește traiectele pe care ne-am constituit noi lucrarea *Photographers in Romania 1840-1940. A Dictionary* („Muzeul Național” XX/2008, p. 49-106) – citată, de altfel, după cuviință. La acesta au mai fost adăugate note biografice pentru autorii străini de care noi nu ne ocupasem. Urmează o bibliografie selectivă compusă din 23 de titluri și ilustrația.

Dat fiind că motivele sunt aproape exclusiv militare, catalogarea s-a făcut în ordine alfabetică. Cam la fiecare imagine și, certamente, pentru fiecare autor, este reprodus și spatele cartonului pe care era lipită. Acest element este deosebit de important pentru informațiile ce le conține privind adresa maestrului fotograf, titlurile și medaliile obținute de acesta precum și pentru inscripțiile beneficiarului – toate fiind indicii de primă valoare în analiza și plasarea în epocă a fotografiei. Prin decizia luată de a insera și cartoanele ce erau, ele însele, opere de artă grafică cu valoare de reclamă comercială, autoarea a contribuit în cel mai înalt grad la prezentarea completă a exponatelor ce arar părăsesc depozitul iar atunci văd, doar parțial, lumina simezei, căci este expusă doar fața.

Dicționarul se prezintă, pentru anumiți fotografi, incomplet, căci nu sunt trecute decât numele acestora și orașul în care au activat, fără precizarea perioadei sau minime informații biografice. Dacă pentru unii fotografi de peste hotare această situație este, să zicem, scuzabilă din cauza lipsei surselor primare de documentare – ca în cazul lui Kohn din Karlsbad, Strauss din Vilna, Sternitzky din Ems și Wiesbaden, Steffens și Wiegand, ambii din Berlin – nu același lucru se poate spune despre unii dintre cei care au avut ateliere la noi și despre care puteau fi făcute cercetări în arhive sau în alte colecții muzeale, așa cum sunt Karrocchetti din Focșani, Smietanowicz din Roman, Vastag din Ploiești, Theodorovitz din București, Theodoru & Ichalski tot din București, Steiner sau frații König din Cernăuți. Prenumele lui Korn era Samuel și a fost activ, la București, la cumpăna dintre veacuri. Prenumele lui Brand din Iași era conotat Bernhard și nu Bernard (p. 9). Conotarea anumitor nume nu este făcută unitar: Fachiroff, Theodor și nu Theodor Fachiroff (p. 11). La numele lui Disdéri accentul este pus în mod greșit – è (p. 10). Autoarei i-au scăpat unele dezacorduri precum „(Luckhardt) în 1867 și-a deschide propriul atelier (...)” (p. 14). La nota 1 (p. 22) ar fi trebuit făcute mai multe precizări privind etapele comunicării procedurii lui Daguerre: data de 19 august 1839 pe care o dă autoarea reprezintă faza finală a acestora, când părintele fotografiei dă la lumină o broșură, ce a cunoscut după aceea 26 de ediții și a fost tradusă în șase limbi. Dar metodele sale a fost făcute cunoscute, încă din 7 ianuarie 1839, de academicianul François Arago într-o ședință a forului savant al Franței, revenind cu detalii, pe 3 iulie același an, în Camera Deputaților. La această campanie promoțională s-a angrenat și chimistul Gay-Lussac, făcând o prezentare a dagherotipului la Înalta Cameră a Pairilor.

Ilustrațiile sunt de bună calitate și dau întreaga măsură a rafinamentului tonalităților de sepia ale originalelor. Identificarea personajelor este, în general, corectă. Dar se strecoară și unele erori: într-una dintre fotografiile lui Szathmari, căpitanul de lăncieri nu este, cu certitudine, Pavel Cernovodeanu (p. 161) – o comparație cu portretul adevăratului Cernovodeanu, luat la Posdam, în atelierul lui Hermann Selle (p. 150) ar fi edificat-o pe autoare și s-ar fi evitat inadvertența. Civilul portretizat la Mayer & Pierson din Paris (p. 130) nu este un „civil” oarecare ci omul politic P.P. Carp. Neidentificatul colonel de artilerie, fotografiat la Graf, în Berlin (p. 94), nu este altul decât Gheorghe Manu, viitorul general, al cărui portret este inserat puțin mai înainte (p. 87).

Se strecoară mai multe incongruențe la analizarea vestimentației modelelor: „civilul cu pușcă” ce și-a făcut portretul la Duschek (p. 77) era un membru al Societății de Dare la Semn „București”, așa cum o arată pălăria ce o ține în mână și care poartă, în față, insigna organizației – dacă autoarea ar fi cercetat albumul de la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, *Schützen-Gesellschaft Bucarest*, în care sunt reunite portretele tuturor amatorilor de tir care erau membri acolo, nu ar mai fi avut dubii și, mai mult, ar fi aflat că era vorba despre un personaj cunoscut al Capitalei, farmacistul Friedrich Bruss; dar așa, pentru ea, „civilul cu pușcă” rămâne, din păcate, un ins fără identitate... Analizând fizionomia modelului, coafura și barbișonul îngrijite precum și finețea cizmelor „Țăranului oltean” immortalizat de Diel din Craiova (p. 73) se poate, cu ușurință, concluziona că nu este vorba de un sătean, fie el și chiabur, ci de un domn din înalta societate ce a îmbrăcat straie populare pentru vreun bal costumat sau întrunire politică; când identifică, cam ambiguu, drept „costum balcanic” portul civilului fotografiat la Moraites, în Atena (p. 134), ar fi trebuit să fie mai la obiect și să precizeze că este vorba despre un costum tradițional grecesc; „ofițerul otoman” fotografiat la Abdullah Frères, în Constantinopol (p. 46), face, într-adevăr, parte din armata sultanului – care l-a și distins cu ordinul Medjidie ce-l are pe piept – dar este, cu siguranță, creștin pentru că, dacă ar fi fost musulman, ar fi pozat cu fesul pe cap, ca orice drept-credincios, nu cu el așezat pe masa de care își sprijină cotul; cel etichetat drept „sergent de artilerie” (p. 106) este, după cum o arată tresele de deasupra manșetei și treflele de pe umeri, locotenent – lucrând de ceva timp într-un muzeu militar, ar fi fost de așteptat ca autoarea să fie familiarizată cu gradele militare... Pe lângă însemnele evidente ale rangului, mai este un amănunt care ar fi putut oferi, fără greș, statutul și poziția modelului: un subofițer nu și-ar fi permis să poarte cizme fantezi, mult mai înalte decât cele reglementare, de foarte bună calitate, din piele fină, lucrate pe comandă, ce nu puteau proveni din stocurile oștirii.

Când, pe câte o întreagă pagină sunt concentrate, spre comparație, cartoanele fotografiilor folosite în diverse faze ale existenței studiourilor unor fotografi de marcă precum Szathmari (p. 166), Duschek (p. 88), Bethier (p. 54), Heck (p. 105), Mandy (p. 126) și Spirescu (p. 157), autoarea nu ar fi trebuit să se lase în voia tehnoredactorului care simțea, probabil, nevoia unei variații și a procedat la încadrarea, stereotipă, a acestor cartoane într-un oval, chiar dacă ele aveau o compunere pe dreptunghi. Astfel, unele detalii, de la extremități, dispar și cadrul pare înghesuit, meschin. Nu este admisibil să se intervină pe imaginile istorice modificându-le, la reproducere, forma sau tonalitatea inițială, doar de dragul unor licențe grafice sau îmbătați de multiplele posibilități oferite de *photoshop*.

Și la traducerea efectuată de o colegă a autoarei – Ana Carla Duță – se strecoară greșeli de topică și lexic. În loc de „Michale Bisenius arrived from Vienna and established at Iași.” (p. 27), corect ar fi fost „Michale Bisenius came from Vienna and settled in Jassy.” Iar exemplele ar putea continua dar ne limităm doar la acesta pentru a nu îngreuna lectura.

Din fișele catalogului lipsesc specificările privind tehnica și hârtia utilizată la executarea imaginilor. Căci nu toate sunt lucrate cu procedeul colodiului umed, iar după 1880 acesta ieșise din uz și se foloseau clișeele uscate, cu gelatină, mult mai eficiente și cu

sensibilitate sporită. Altfel, imaginea luată de Alfred Brand la Sinaia (p. 63), cu echipajul regal în mișcare, surprinzând picioarele ridicate ale cailor, nu ar fi fost posibilă.

Lucrarea se încheie cu un indice. Pentru a marca diferența dintre referirile din text și trimerile la ilustrație, ar fi fost necesar ca numărul paginilor cu imagini să fie tipărite cu caractere cursive, așa cum se procedează în asemenea cazuri în volumele ilustrate din străinătate.

Fără a putea fi considerat un indispensabil instrument de lucru – cum s-ar fi convenit a fi – volumul *Artiști fotografi europeni din secolul al XIX-lea în patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”*, de Cristina Constantin, este o lucrare atractivă pentru cei interesați de iconografia istoriei militare și de istoria fotografiei în general.

Adrian-Silvan Ionescu



GHEORGHE MACARIE, *Trăire și reprezentare. Barocul în artele vizuale ale Moldovei secolului al XVII-lea*, Editura Tehnopress, Iași, 2008, 302 p., ilustrații în text, alb-negru și color

Este destul de incomod să recenzezi o carte care a fost deja premiată de Academia Română și ne referim în acest sens la lucrarea lui Gheorghe Macarie, distinsă *ex aequo* în 2010 (pentru anul 2008) cu premiul „George Oprescu”. Și este cu atât mai dificil să te situezi pe o poziție critică, cu cât vorbim despre o carte recomandată de doi reputați istorici de artă, susținători și comentatori ai tezei existenței unui „baroc autohton”: acad. Răzvan Theodorescu, semnatarul „Cuvântului înainte”, și prof. Nicolae Sabău, autorul unei entuziaste prezentări în revista clujeană *Ars Transsilvaniae* (2010).

Gheorghe Macarie reiterează, în *Trăire și reprezentare*, capitolele cărții *Barocul. Artă și mentalitate în Moldova epocii lui Vasile Lupu. Vol. I*, publicată la Editura Cronica din Iași, în 2005, adăugând capitolele „Simboluri și numere”, „Pictura”, „Grafica de carte” și „Între Orient și Occident – influențe estetice și interferențe spirituale”¹. În cele ce urmează, fără a mai prezenta conținutul cărții, intrată deja în circuit public, vom expune un punct de vedere critic nu numai la adresa unora dintre ideile comentate de Gheorghe Macarie, dar și cu privire la calitatea redactării cărții premiate de Academie.

Atenția acordată, în deceniile al optulea și al nouălea ale secolului trecut, impactului pe care umanismul și barocul le-au avut asupra spiritualității românești din veacul al XVII-lea, manifestată îndeosebi în studiile lui Alexandru Dușu², Dan Horia Mazilu³, Virgil Căndea⁴, Edgar Papu⁵ și Răzvan Theodorescu⁶, a înregistrat o revigorare în primul deceniu al acestui

¹ Celelalte capitole, comune celor două lucrări publicate de Gheorghe Macarie în 2005 și 2008, sunt: „Preliminarii la baroc”, „Un posibil baroc românesc al artelor vizuale”, „Arhitectura”, „Sculptura decorativă în piatră”, „Orfevrăria” și „Broderia religioasă”.

² *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974.

³ *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976.

⁴ *Rațiunea dominantă*, Ed. Dacia, 1979.

⁵ *Barocul ca tip de existență*, vol. I–II, București, 1977.

⁶ *Goûts et attitudes baroques chez les Roumains au XVII-e siècle*, în *Baroque* (Montauban), 11, 1983; *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. I–II, București, 1987, etc.

secol, în articolele unor tineri cercetători⁷, dar și în studiile mai vârstnicului profesor de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Gheorghe Macarie. Acesta preia, în cartea pe care o recenzăm, tezele și comentariile acad. Răzvan Theodorescu, exprimate prin sintagma „baroc ortodox postbizantin”⁸. Este vorba despre *atitudini* de tip baroc identificate la nivel aulic, dar și la boieri și prelați din anturajul domnilor din Moldova și Țara Românească, principate care evoluaseră istoric în zona de influență a civilizației și culturii bizantine și care, în veacul al XVII-lea, treceau printr-o criză de identitate determinată de lipsa prelungită a unui centru de spiritualitate ortodoxă – ceea ce fusese cândva Bizanțul – asociată atracției spre valorile umanismului occidental, infiltrat progresiv dinspre Occident.

O abordare responsabilă a acestei teme se dorea a ține seama de realitatea istorică proprie celor două principate românești care nu traversaseră epocile și stilurile artistice premergătoare barocului, precum Renașterea și manierismul. În plus, în aceste principate, Biserica oficială creștin-ortodoxă nu fusese atinsă doctrinar de urmările Reformei și Contrareformei, ceea ce a făcut să lipsească motivația teologică pe care, în Occident, s-a construit structural curentul artistic numit „Baroc”. Din pricina acestei realități istorice, pledoaria distinsului istoric de artă Răzvan Theodorescu nuanța analiza monumentelor la care se referea în context, acordând atenția cuvenită proprietății termenilor folosiți: astfel, decorul turlei Dragomirnei era „un *semn* manierist distinctiv a cărui dezvoltare într-o autentică *expresie* barocă va izbucni... pe fațadele bisericii ieșene a mănăstirii Trei Ierarhi” (s.n.)⁹, iar biserica mănăstirii Golia reprezenta un „*semn* al împământenirii unei arhitecturi de *expresie* occidentală, *amintind* de barocul roman clasicizant...” (s.n.)¹⁰.

La Gheorghe Macarie, însă, întâlnim de la bun început etichetări de genul „Trei Ierarhii este o primă capodoperă integrală a barocului românesc” (p. 21) sau „Trei Ierarhi ca edificiu ecleziastic devine în posteritate un prototip al barocului «răsăritean»” (p. 55), care, de fapt, sunt dezmințite chiar de autor, în debutul capitolului „Arhitectura”, printr-o afirmație extrasă parcă din pledoaria adversarilor tezei pe care o susține: „Dincolo de excepțiile știute – bisericile mănăstirilor Golia (1660) și Cașin (1655) – nu putem vorbi de o arhitectură barocă în Moldova primei jumătăți a sec. XVII, fie ea și subsumată unui baroc sui-generis – răsăritean” (p. 41). Trecând totuși peste această contradicție, aflăm că la Trei Ierarhi caracterul baroc rezidă în preeminența decorului sculptat al fațadelor față de arhitectura propriu-zisă a construcției. Astfel, „... arhitectura bisericii este copleșită practic de decorul sculptat... Este un dezzechilibru tipic barocului în care ornamentele își neglijează o funcție mai veche în raport cu arhitectura pe care o împodobește [sic!], manifestând un fel de independență față de aceasta” (p. 43). Este oare adevărată această afirmație? Poate că, la o cercetare de aproape, atenția să fie acaparată de excepționalul decor sculptat care acoperă în întregime fațadele bisericii, ornamentație care atrage prin și pentru ea însăși, dar, la o privire de ansamblu, de la distanță, a monumentului (*Fig. 1*), decorul fațadelor se estompează, iar elementele constructive se citesc cu claritate, evidențiindu-se tipologia tradițională moldovenească a planului și elevației, inclusiv contraforturile care confirmă influența goticului până la această dată târzie.

Capitolul care ne-a nedumerit cel mai mult în cartea lui Gheorghe Macarie a fost, însă, cel rezervat „Picturii”, un capitol mai anevoios de abordat, dovadă că el nu se regăsește în prima lucrare din 2005 dedicată de autor barocului moldovenesc. Acesta își construiește

⁷ Daniel Pavăl, *Barocul românesc în prima jumătate a secolului XVII* și Bogdan Moșneagu, *Barocul postbizantin. Realități istorice și culturale*, publicate în *Xenopoliana*, X, 2002. Constantin Hostiuc, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici și ecouri*, București, 2010.

⁸ *Civilizația românilor*, vol. I, p. 115.

⁹ *Ibidem*, p. 103.

¹⁰ *Ibidem*, p. 114.

demonstrația plecând de la cele câteva fragmente de frescă de la Trei Ierarhi, rămase în urma defectuoasei restaurări din secolul al XIX-lea, prea puține pentru a fi relevante în ansamblul pierdut, de la corespondența lui Vasile Lupu cu cancelaria țarului pentru trimiterea pictorilor care urmau să decoreze ctitoria sa din 1639, de la relatările cu caracter subiectiv ale călătorilor străini și de la pictura „reînnoită” de la Golia. Din păcate, Gheorghe Macarie pare să nu aibă cunoștință de icoanele și iconostasele pictate de zugravi galițieni, precum cel provenind probabil de la paraclisul Cetății Neamțului, azi în muzeul Mănăstirii Neamț, ori de tâmpla comandată de Gheorghe Ștefan pentru biserica din Rădeana, piese care, în opinia noastră, i-ar fi putut oferi argumente pentru susținerea tezei referitoare la pătrunderea, dacă nu a barocului, măcar a elementelor de limbaj artistic occidental – ținând preponderent de Renaștere – în pictura din Moldova¹¹.

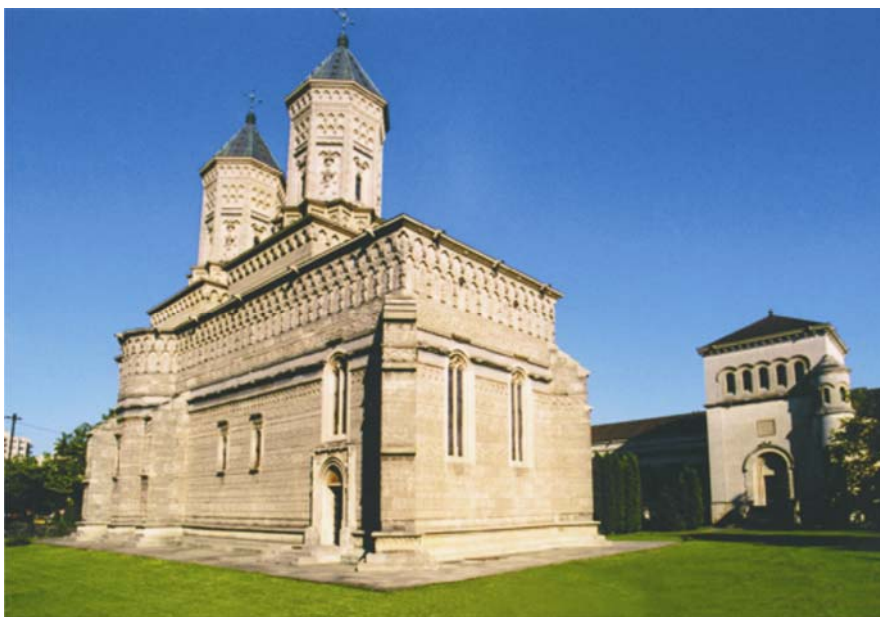


Fig. 1.

Revenind însă la demonstrația cu privire la prezența barocului în pictura din Moldova în secolul al XVII-lea, trebuie să observăm că pledoaria autorului se constituie pe seama unor considerații generale fără acoperire științifică și care generează o serie de premise false. Aflăm astfel că „frescele realizate de Isidor Pospeev și companiile săi de la Moscova la ctitoria ieșeană a voievodului Vasile Lupu corespund, pe planul picturii ruse, perioadei de înnoire a acestuia sub directă sau indirectă înrâurire european-occidentală” (p. 133). Considerațiile aparțin lui Gheorghe Macarie și sunt inspirate, probabil, dintr-o publicație românească de popularizare¹². Nici o referință din literatura rusă de specialitate nu este invocată. Insistând pe aceeași notă, autorul consideră că „... Isidor Pospeev apare drept cap într-o serie valorică a zugravilor frescelor ruse dar și în una a înnoitorilor acestuia” (p. 133). De aici și până la alăturarea numelui lui Pospeev – în sensul asimilării elementelor de limbaj de sorginte occidentală – de numele lui Simon Ușakov, adevăratul reformator al picturii ruse,

¹¹ Autorul a ignorat informațiile oferite de cercetările noastre din cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din București, publicate în studiul *Influences occidentales dans la peinture roumaine d'icônes du XVII^e siècle*, în *RRHA-BA*, tomes XXXIX–XL, 2002–2003, p. 33–67.

¹² Vasile Florea, *Pictura rusă*, București, 1973, lucrare menționată în n. 173, p. 132.

care și-a desfășurat activitatea în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, n-a mai fost decât un pas (p. 132). De fapt, Sidor Pospeev, proaspăt întors de la Iași, începea să picteze catedrala Adormirii Maicii Domnului din Kremlinul Moscovei, împreună cu Ivan Paisein – ambii fiind activi încă din 1620 – având obligația să respecte nu numai iconografia picturilor anterioare, din anii 1513–1515, dar chiar structura compozițională a scenelor. Vera Briusova, care a cercetat pictura rusă din veacul al XVII-lea, arăta că pictura catedralei Adormirii era pătrunsă de spiritul Ortodoxiei, iar păstrarea tradiției trebuia să constituie o replică tacită la adresa învățăturilor eretice răspândite în Rusia aceluși timp¹³. Dimpotrivă, într-o frazeologie care amintește de literatura ideologizantă a anilor '50–'80 ai veacului trecut, Gheorghe Macarie perorează despre „laicizarea artei” sau despre „laicizarea picturii religioase” în Rusia (!) (p. 132), identificând un „evident proces de desacralizare a artei, în particular a frescei medievale” într-un demers în care „divinul face loc umanului” determinând „procesul unei implacabile laicizări” (p. 138). Și autorul încheie triumfalist, dar neconvincător: „... arta epocii lui V. Lupu [sic!] și-a intensificat la modul spectaculos procesul de desacralizare” (p. 139). Nu este oare prea mult pentru spiritualitatea ortodoxă din secolul al XVII-lea?

Din păcate, analiza fragmentului de frescă de la Trei Ierarhi, *Cavalcada magilor*, și comentariul descrierii *Judecării de apoi* aparținând călătorului turc Evlia Celebi nu depășesc stadiul unor eseuri literare. Cine este familiarizat cu modalitățile de expresie ale stilului baroc va fi uimit să afle că pictorii de la Trei Ierarhi cultivau „iluzionismul”, scena de gen și apelau la *trompe l'œil* (p. 138–139). De fapt, *Cavalcada magilor* depășește cu greu nivelul artistic atins de pictorul/pictorii care decoraseră în a doua jumătate a secolului al XVI-lea biserica Sfânta Paraschiva de la Roman, căci și acolo – în pridvor și pronaos, unde s-au păstrat frescele originare – întâlnim noul tip de integrare a personajelor în câmpul vizual, eșalonat spre fundal într-o „perspectivă” *sui-generis*. Este adevărat că pictorii școlii Stroganov începuseră să practice, încă de la sfârșitul veacului al XVI-lea, un model mai apropiat de „anvelopa” descoperită de artiștii Renașterii, iar pictorii ruteni, îndeosebi galițienii, asimilaseră, în aceeași perioadă, tehnica picturii renascentiste, folosind modele apusene prin intermediul gravurilor. Figurile apostolilor din iconostasul pictat de Malar Baraski (azi la Mănăstirea Neamț) sau perspectiva liniară redată empiric în prăznicarele din tâmpla de la Rădeana stau mărturie în acest sens¹⁴. Dar de aici și până la compararea tehnicii și stilului zugravilor de la Trei Ierarhi cu pictura barocă este un drum lung pe care îl vor parcurge abia pictorii români din secolul al XIX-lea. Interpretările și afirmațiile de acest gen, întâlnite în cartea lui Gheorghe Macarie, sunt mai curând exerciții literare fără relevanță pentru istoria artei.

Este de apreciat efortul lui Gheorghe Macarie de a contura un profil stilistic al artei din vremea lui Vasile Lupu, dar lucrarea sa nu aduce informații, comentarii și interpretări noi față de ideile și comentariile înaintașului său, acad. Răzvan Theodorescu. Redactarea este greoaie, nu rareori redundantă, sufocând lectura cu interminabile repetiții, în timp ce lungile descrieri de ornamente din capitolul „Sculptura decorativă în piatră...” încarcă irelevant textul și par extrase dintr-un curs de facultate. Bibliografia, etalată pe numeroase pagini, este săracă în titluri din literatura recentă de istoria artei, ignorând revistele românești de specialitate din ultimele două decenii (*Ars Transsilvaniae*, *Studii și Cercetări de Istoria Artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Beaux-arts*).

* * *

¹³ Вера Григорьевна Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва, "Искусство", 1984, p. 22.

¹⁴ A se vedea ilustrația studiilor *Influences occidentales...* și *L'iconostase de Rădeana-Bacău*, în *RRHA-BA*, tome XLVII, 2010, p. 31–53.

Nu mai puțin supărătoare în cartea la care ne referim este redactarea. Întrucât nu putem să credem că un redactor a tratat cu atâta neglijență prezentarea textului, nu ne rămâne să înțelegem decât că acesta nu a existat.

Menționăm câteva dintre defectele cel mai des întâlnite în cartea *Trăire și reprezentare...*: prescurtări insolite, jenant de frecvente, precum „V. Lupu” (*passim*), „Al. Lăpușneanu”, „I. Movilă” (p. 152–153) sau prescurtarea datelor în manieră jurnalistică: „10.VII.1641”, „13.XI.1638”, „29.XII.1639” (p. 134), „dec. 3–6 ale sec. XVI” (p. 131); prezentarea eronată a unor nume: „Irimia Movilă” în loc de „Ieremia Movilă”, „Ioan Golia” (primul ctitor al mănăstirii Golia) în loc de „Ioan Golăi”, „I. Căpraru” în loc de „I. Caproșu” (n. 217, p. 153), profesorul Ioan Caproșu fiind unul dintre referenții cărții; cacofonii: „dacă cădelnița” (p. 167), „epoca care” (p. 185); barbarisme: „anturează” (*passim*), „anlumiuriile” (p. 170); pleonasm: „emisari artistici veniți prin via Istanbul” (p. 106), „curte imperială țaristă” (p. 134), „compozițional asistăm la o compoziție...” (p. 152); confuzii de natură omonimică: „pe baza mixturii elementelor autohtone și a celor halogene” (p. 106) și altele. Neglijență de redactare este și neconcordanța raportării la imagine, în cazul operei lui Dosoftei *Viața și petrecerea svinților* (1682), ale cărei ilustrații, în opinia autorului, „nu depășesc stângăciile și impresia de «rusticizare» a imaginii”, figura 4 la care se face trimitere fiind, de fapt, o celebră gravură a lui Ilia din *Cazania* lui Varlaam.

Toate aceste neglijențe de redactare induc impresia că lucrarea profesorului Gheorghe Macarie este un curs de facultate stenografiat și nu un text elaborat în vederea publicării, ceea ce nemulțumește pe cititorul avizat și poate reprezenta un nedorit exemplu pentru studenții săi.

Marina Sabados