

ELENA POPESCU, *Mișu Popp. Reprezentant al academismului românesc. Pictura religioasă și pictura laică*, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu, 2007, 294 p. +il.

Muzeul Național Brukenthal a organizat, în cadrul manifestării, deja de referință, *Sibiu – capitală europeană 2007*, expoziția retrospectivă a pictorului academist Mișu Popp (1827-1892), primind cu această ocazie premiul „Margareta Sterian”, cea mai înaltă gratificație din țara noastră pentru creație muzeografică și plastică. Volumul monografic care a însoțit expoziția reprezintă teza de doctorat a Elenei Popescu, susținută, în 2006, la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

Autoarea a numeroase studii de specialitate, cataloage de expoziții și proiecte curatoriale, Elena Popescu s-a apropiat de opera lui Mișu Popp cu ocazia cercetărilor care au stat la baza expoziției *De la Johann Martin Stock la Mișu Popp. Academia de artă din Viena și artiști din Transilvania și Banat în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea* deschisă la muzeul sibian în 1997. Aprofundarea academismului din perspectiva lărgită a metodologiilor istoriografiei de artă recente, analiza variantelor stilului de sursă vieneză în mediul artistic românesc, mai cu seamă în zona Transilvaniei și a Banatului, precum și faptul apartenenței pictorului Mișu Popp la momentul auroral al epocii moderne din România, la mijlocul secolului al XIX-lea, au scos la lumină necesitatea reconsiderării prolificului artist transilvănean.

Mișu Popp nu a fost un novator sau un deschizător de drumuri în pictura românească, iar posteritatea critică a subliniat mai mult lipsurile operei sale decât calitățile care-l impun printre exponenții importanți ai academismului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Având ca punct de pornire cele două studii clasice dedicate lui, cel al lui Virgil Vătășianu (1932) și cel al lui Ion Frunzetti (1956)<sup>1</sup>, autoarea relansează situarea lui Mișu Popp mai presus de maestrul și colaboratorul său, Constantin Lecca, pe același plan cu Gheorghe Tattarescu, reprezentantul deplin al picturii academiste, și în proximitatea celui care face toate demarcațiile între medieval și modern în pictura românească, Theodor Aman (*Cuvânt înainte*, p. 11). Pe această teză, autoarea construiește un studiu riguros, realizând o monografie impresionantă, cu aparență definitivă.

După cercetarea îndelungată de teren a picturii religioase aflate în bisericile din Muntenia și din Ardeal, a lucrărilor existente în principalele muzee și realizarea inventarului celor aflate în colecțiile Muzeului Brukenthal (60 de tablouri), Elena Popescu prezintă gradat vastul material, în cadrul unei amănunțite cronologii care relevă, cu fidelitate, evoluția artistică și personalitatea pictorului. Volumul dezbate, în preambulul primelor două capitole, cadrul factual și teoretic al picturii românești de la 1800 până la Theodor Aman, făcând o analiză a transformărilor ideologice și estetice apărute în această perioadă, bazată pe studiul exhaustiv al cronicilor, cataloagelor, studiilor și monografiilor care au tratat subiectul în istoriografia de artă românească.

După ampla prezentare a perioadei de multiple prefaceri și interferențe din arta românească, delimitând aria noii orientări, influențată de Biedermeier-ul vienez și de un romantism difuz, în care se integrează și Mișu Popp, studiul explorează genul cel mai intens practicat din creația acestuia, pictura religioasă. Sunt prezentate selectiv 184 de ilustrații, comentate pornind de la descrierea monumentului istoric, a programului iconografic, a compoziției scenei religioase, a iconostasului și a icoanelor. Discursul se subîmparte în trei capitole: bisericile pictate în colaborare cu C. Lecca (1850-1864), frescele și iconostasele din Muntenia și Ardeal pictate individual, analiza scenelor și tablourilor cu temă religioasă. În comparația

<sup>1</sup> Studiu monografic îmbogățit de Ion Frunzetti în volumul său de sinteză *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, apărut la Editura Meridiane, în 1991.

celor doi meșteri, autoarea aprofundează opiniile înaintașilor, G. Oprescu și I. Frunzetii, și argumentează superioritatea pictorului brașovean prin contactul cu modelele mai avansate prilejuit de studiile la Academia de artă Sf. Ana din Viena. ”Deși era considerat de critica secolului XIX drept un academist sobru și calculat, prin arta sa religioasă artistul impune nu atât soluții iconografice cât mai ales stilistice preluate din pictura occidentală, reușind astfel să influențeze peren pictura românească de biserică” (p. 110).

Un capitol interesant, deși de mai mică întindere, este cel intitulat „Contingențe stilistice și tematice europene în pictura lui Mișu Popp”. Pentru relevarea principalelor surse de inspirație din arta religioasă a lui Mișu Popp sunt prezentate comparativ câteva compoziții cu teme religioase similare din arta europeană: gravurile lui Gustave Doré (cu cea mai mare pondere), ale lui Dürer, pictura lui Rubens, Rembradt, a pictorului austriac Johan Rottmayr. Maniera în care artistul abordează pictura religioasă, raportându-se la prototipuri, este aceea în care imaginea trebuia să impresioneze, „venind cu o monumentalitate și o anume retorică a gestului, un demers apropiat de baroc, bine adaptat spiritualității ortodoxe, în ansamblul scenei” (p. 212).

Cealaltă parte a creației lui Mișu Popp, pictura laică, este analizată pe larg, pornind de la portret, capitolul cel mai consistent, continuând cu peisajul, natura statică, alegoria, scena mitologică și istorică. Portretistica este genul în care și-au făcut simțite cele mai novatoare tendințe pe care pictorul le-a asimilat din mediul artistic al timpului, ca și cele mai înalte calități ale plasticii sale. Autoarea analizează, cu acuritate și caracteristicile și ponderea influențelor clasicismului, stilului Biedermeier și ale romantismului în portretele și autoportretele pictate de acesta, precum și în portretul istoric, de care artistul s-a apropiat realizând „Pantheon”-ul personalităților istorice românești. „Potretele sale, realizate sub influența stilului Biedermeier vienez și a atmosferei romantice a picturii italiene, au fost create într-o manieră personală, lăsând o profundă impresie, chiar și în zilele noastre, prin fina execuție, în timp ce idealizarea delicată a figurilor oferă o viziune completă a sentimentalismului nu departe de influențele artei engleze” (p. 216).

Studiul Elenei Popescu aduce, față de stadiul cercetărilor anterioare, date importante în cunoașterea subiectului: cronologia picturii religioase a lui Mișu Popp, identificări ale unor lucrări, stabilirea influențelor stilistice și tematice care au marcat arta acestuia, catalogarea picturii laice în acord cu standardele de specialitate (dată, dimensiune, tehnică, număr de inventar și bibliografie), considerații privind ierarhizarea unor lucrări în ansamblul operelor artistului. Temeinica cercetare pe teren, valorificarea patrimoniului și a unei bibliografii de specialitate exhaustive, scriitura îngrijită, precum și calitatea autoarei de a orchestra întregul material, fac din monografia dedicată lui Mișu Popp o realizare remarcabilă în istoriografia de artă românească.

Virginia Barbu

MINOLA IUTIȘ, *Portretul de șevalet în pictura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea în patrimoniul Muzeului de Artă Iași*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2010, 200 p. + il.

Apărut sub semnătura Minolei Iutiș, muzeograf în cadrul Muzeului de Artă Iași, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la înființarea primei pinacotece naționale (Iași, 1860) în condiții grafice excelente la Editura Palatului Culturii din Iași, acest volum nu poate decât să ne bucure. În primul rând, pentru că este un catalog exhaustiv de colecție – publicații cu un astfel de specific au apărut mai rar, post 1989, dar și pentru că „prezintă întreaga colecție a pictorilor primitivi autohtoni și străini aflați în patrimoniul Muzeului de Artă Iași” (p. 7). Din bibliografia cercetată rezultă lipsa unor astfel de cataloage dedicate galeriei de „primitivi” din muzeu.

Catalogul a fost precedat de o expoziție deschisă la Muzeul Unirii (2010), cu ocazia simpozionului organizat de Institutul de Heraldică și Genealogie „Sever Zotta” și intitulată „Portretul de șevalet în Țările Române la începutul epocii moderne”. În expoziție figura o selecție de portrete, parte dintre acestea fiind expuse pentru prima dată într-un spațiu public.

Volumul a fost conceput în două secțiuni, capitolele dedicate fiecărui artist, dispuși în ordine alfabetică, fiecare beneficiind de o fișă biografică, urmată de lucrările atribuite sau semnate de pictorul respectiv, precum și catalogul celor 62 de lucrări inventariate. Cele 16 capitole dedicate „zugravilor de subțire și pictorilor autohtoni” se deschid cu autorii anonomi, urmează în ordine Baron von Aretin, Gheorghe Asachi (1788-1869), Ion Balomir (1749-1882), Anton Chladek (1794-1882), Ienaki Ionașcu, Johann Kohler (1807-1848), Constantin Lecca (1807-1887), Gheorghe Lemeni (1813-1848), Niccolo Livaditti (1804-1860),

Gheorghe Năstăseanu (1812-1864), Constantin David Rosenthal (1820-1851), Giovanni Schiavoni (1804-1848?), Joseph-August Schoeft (1778-1860), Ludovic Stawski (1807-1887) și Karol Viale.

Deși aflate într-o stare de conservare nu tocmai bună, o serie de reproduceri au fost totuși incluse în volum. Ele pot spori volumul de informații ce țin de domeniul istoriei, genealogiei, istoriei costumului, fapt semnalat și de către autoare în textul introductiv.

Luat în ansamblu volumul se constituie cu precădere într-o istorie ilustrată a boierimii și burgheziei moldave contemporane începutului de secol XIX – portrete de aparat, bust, portrete de grup. Acestea sunt de altfel majoritare. Din tematică fac parte și pictura istorică – portrete de voievozi, sau copii după vechi maeștri (Gheorghe Asachi), o copie după Guido Reni, *Portret de fată* (Beatrice Cenci, inv. 1540) și *Portretul unui cardinal* (inv. 138).

Datorită faptului că portretul de șevalet a fost apreciat de către protipendadă, în ambele Principate, astăzi suntem în posesia unor importanți martori iconografici privind chipurile reprezentanților acesteia.

Volumul de față se prezintă ca un foarte bun instrument de lucru și o lăudabilă completare a fenomenul portretisticii primei jumătăți de secol XIX în ambele Principate.

Concepția grafică elegantă având copertă cartonată și ilustrații de buna calitate (imagini de ansamblu și detaliu), îl fac accesibil și amatorilor de artă, nu doar cercetătorilor, cărora le este destinat în primul rând.

Ruxanda Beldiman

ȘTEFANIA CIUBOTARU, *Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)*, Ed. Cartex, București, 2011, 554 p. + il.

Așa o carte de istorie poate furniza informații în afara domeniului ei strict de aprofundare a evenimentelor unei epoci sau a prezentării monografice a unui personaj ilustru din sfera politicii, diplomației sau armatei. Istoricul de artă cu oarecare aplecare spre documentarism poate, eventual, găsi referiri la diverși plasticieni ce și-au pus măiestria în slujba unui cap încoronat sau la opere ce au avut drept subiect momente epocale din trecutul glorios al patriei. Dar, cam atât! În cartea despre care tratăm mai jos se împletește, în chip armonios, istoria cu istoria artei în ampla analiză făcută de autoare vieții dusă de familia domnitoare. Înclinația spre arte a reginei Maria și orientarea făcută de ea programului Curții spre o existență condusă după precepte estetice constituie firul călăuzitor al întregului uvraj după a cărei lectură un istoric de artă cu specializare în epoca românească modernă se va găsi mai îmbogățit.

Ștefania Ciubotaru se ocupă de Familia Regală a României de multă vreme iar activitatea dusă sub arcadele Muzeului Cotroceni a apropiat-o, în mod firesc, de foștii locatari. Prezintă la majoritatea congreselor și sesiunilor de comunicări ce aveau drept temă Casa Regală sau pe unul dintre membrii acesteia, domnia sa a avut totdeauna intervenții interesante care prefigurau încununarea preocupărilor sale cu această monumentală lucrare de 554 pagini – inițial o strălucită teză de doctorat – *Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)*.

Încă din introducere, autoarea definește viața cotidiană și o diferențiază de viața privată. Se face precizarea că între existența publică și cea privată există o constantă interdependență. Tot acolo, autoarea enumeră sursele folosite pentru documentare, inedite și edite, un impresionant material de arhivă (Fondul Casa Regală, fondurile personale Brătianu, Argetoianu, Știrbey, Stârcea, precum și Fondul St. Georges de la Biblioteca Națională), urmat de presă și de memorialistică. Introducerea este, de fapt, un amănunțit studiu istoriografic al subiectului, lucru pe care mulți dintre autorii zilelor noastre nu-l mai întreprind, ca și când ar fi primii deștelenitori ai aceluia subiect.

În Capitolul I sunt făcute portretele membrilor celor trei familii regale din intervalul stabilit. Prezentarea acestor chipuri este palpantă și se citește cu mult interes, fiind judicios punctată de citate din memoriile protagoniștilor. Dat fiind că perioada tratată începe cu anul 1914, nu ar fi fost rău ca în lucrare să fie prezentată, fie și tangențial, viața la minuscula curte de la Argeș unde se retrăsese regina Elisabeta după moartea regelui Carol I.

Sunt oferite amănunte interesante și picante: Elena Lupescu era femeie de moravuri ușoare; principesa Elena lipsește 9 luni de lângă prințul moștenitor în primii 2 ani de căsnicie iar după revenirea de la Palermo, după moartea tatălui ei, regele Constantin al Greciei, se închide în dormitor și-și refuză soțul; e explicată

cauza confuziei creată în presa străină în privința numelui Duduiei, acela de Magda și nu cel real, de Elena, din cauza slabei documentări a ziaristei care afirma că aceasta fusese călăreață de circ!; când se stabiliseră la Paris, în 1926, Carol Caraiman și companioana sa duceau o viață simplă, făcându-și singuri gospodăria, până să angajeze o cameristă și o bucătăreasă; căsătoria celor doi din 1947 pare a fi fost precipitată de șiretlicul Duduiei care mima boala incurabilă spre a-l hotărî pe Carol să legalizeze relația; remarcabilă clarviziunea prințului moștenitor – care ascundea, de fapt, și o notă de egoism – când afirma că „în 20 de ani, România, ca toate celelalte țări, va fi republică; de ce să fiu împiedicat atunci să trăiesc cum vreau”. Este amuzantă caracterizarea făcută de regele Ferdinand fiului său „Carol este ca șvaițerul: excelent dar cu prea multe găuri”. La fel de elocventă este caracterizată principesa Elisabeta de mama sa, regina Maria, drept „un fel de statuie vie”.

Autoarea afirmă, cu justețe, că afecțiunea arătată de cuplul regal Maria-Ferdinand progeniturilor nu a putut compensa educația acestora: părinții „nu au fost mari educatori” iar curtea a reprezentat „un mediu delăsător în care fiecare copil regal a crescut în voia lui”. De aici carențele în educația lor. În fragmentul dedicat relației Carol II-Elena și fiul lor, regele Mihai, se tratează foarte mult despre educația copilului: deși a vorbit cu oarecare greutate dovedea precocitate în alte domenii (fotografia la 3 ani, călărea la 4 și conducea o mașină la 6 ani).

Interesantă procedura prin care, pentru anularea căsătoriei de la Tohani a prințului Nicolae cu Ioana Dolette, C. Argetoianu, în calitatea sa de ministru de interne, a dispus confiscarea registrului stării civile din acea localitate, copierea sa integrală – mai puțin pagina care conținea actul de căsătorie –, returnarea copieii la primărie, predarea originalului regelui Carol II și destituirea primarului.

Capitolul II, *Venituri și cheltuieli la Curtea Regală*, abundă în detalii privind acest aspect prea puțin abordat de alți cercetători dar foarte important pentru viața zilnică de la reședințele suveranilor. Următorul, *Locuința Familiei Regale*, completează imaginea deja cunoscută a reședințelor și explică interesul reginei Maria pentru artele decorative și pentru impunerea propriului stil în tot ceea ce făcea. Acest capitol este cel mai interesant pentru istoricul de artă și revelează, în amănunt, planimetria, decorul exterior și interior, mobilierul și colecțiile de artă, grădinile și împrejurimile pitorești ale amplasamentului castelelor de la Cotroceni, Peleş, Pelișor, Foișor, Copăceni, Scroviște, Bran, Balcic și Mamaia. Aprecierile sale și unele informații inedite descoperite în arhive și note memorialistice aduc importante completări unor lucrări, mai vechi și mai noi, dedicate exclusiv acestui subiect, cum ar fi *Le Château de Peleş à Sinaia* de Călin Demetrescu (în *Revue des Monuments Historiques*, no. 168, Paris 1990), *Castelul Peleş, expresie a fenomenului istoric de influență germană* de Ruxanda Beldiman (Ed. Simetria, București, 2011), *Castele, palate și conace din România* de Narcis Dorin Ioan (Ed. Fundației Culturale Române, București, 2001), *Castelul Bran. Reședință a reginei Maria și a prințesei Ileana* (Ed. Tritonic, București, 2003), *Reședințe și familii aristocrate din România*, ambele de același autor anterior menționat (Ed. Institutului Cultural Român, București, 2007), *Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei* de Marian Constantin (Ed. Compania, București, 2007).

Autoarea se avântă în analiza gustului și a rafinamentului îmbrăcămînții în Capitolul IV, *Vestimentația la Curtea Regală*. În preambul, este definită moda și se identifică aportul îmbrăcămînții la marcarea statutului corect. Dintre toți membrii familiei, regina Maria era cea mai interesată de veșminte pe care le descria adesea în jurnal și în mai toate scrierile sale. Și nu numai pentru sine cât și pentru suită căci, la încoronarea din 1922 de la Alba Iulia, suverana și-a dorit ca toate doamnele să poarte anumite nuanțe, în special auriu/argintiu, albastru-regal și mov pentru că, așa cum spunea, „Nu doresc o încoronare modernă, cum ar putea avea și altă regină. A mea să fie în întregime medievală.” Sunt enumerate toate casele de modă celebre din străinătate, care furnizau toalete pentru regină, ca și acelea pentru rege, care erau mai mult firme locale. Lipsesc însă referirile la uniforme militare pentru că amândoi, atât Ferdinand cât și Maria, aveau un stil personal în acest sens: în timpul Războiului cel Mare, suveranul purta la cingătoare un cuțit de vânatoare cu mâner de corn în locul sabiei ori baionetei reglementare iar pe vreme rece puneă un macferlan cu lungă pelerină și nu mantaua ofițerească obișnuită; la căciula de cavalerie, pe care adesea o purta, avea o flamă de postav terminată în unghi și nu rotundă, ca la ceilalți cavaleriști; regina purta o ținută semicazonă când a intrat în București, în parada victoriei, pe 18 noiembrie 1918, cu o pelerină atipică și o căciulă de formă mai mult rusească decât românească. Nici la epoca următoare nu sunt date prea multe lămuriri despre ținutele militare, atât de variate, pe care le-a instituit regele Carol al II-lea, care era mare amator de uniforme.

Sunt aduse, pentru prima oară, la cunoștință regulamentele introduse, în 1931, pentru portul demnitarilor și funcționarilor superiori ai Curții în diverse ocazii, la ceremonii ca și în serviciul de zi cu zi.

La etichetarea a două portrete ale regelui Ferdinand (p. 323) se strecoară câteva erori: în fotografia din stânga, uniforma purtată nu este aceea a Regimentului 4 Roșiori ci a unui general de cavalerie, în mare ținută, iar în cea din dreapta nu este vorba de uniforma Batalionului 1 Vânători ci tot aceea de cavalerie, dar de mică ținută. În perioada când au fost luate aceste cadre, Ferdinand nu era încă rege, ci prinț moștenitor și deținea funcția de Inspector General al Cavaleriei. Pe pagina următoare este un alt portret ce-l reprezintă pe monarh, după specificarea autoarei, „în uniformă de mareșal al Armatei Române”. Și aici este o inadvertență, fiindcă nu exista o ținută anume pentru mareșali ci, la uniforma de model reglementar pentru generali, se purtau epoleții pe care, ca semn distinctiv, erau două bastoane de mareșal, încrucișate, confecționate din metal alb, spre a se diferenția de fondul auriu al galonului pe care erau aplicate.

Preocupările pentru vestimentația capetelor încoronate nu s-a încheiat, pentru autoare, odată cu apariția acestei cărți. Ca dovadă a interesului pentru aceste aspecte – trecătoare dar atât de recompensante pentru privire ca și pentru hrănirea eului personal – stă recentul studiu *Modă, stil și eleganță la curtea Regelui Ferdinand I*, semnat de dr. Ciubotaru în revista „ASTRA”, serie nouă, nr. 3-4 (327-328)/2011, p. 26-39.

Capitolul V, *Masa și alimentația la Curtea Regală*, ar putea constitui, singur, un *best-seller*, la fel ca lucrarea lui Brillat-Savarin. Este consemnat orarul și meniul în vremea fiecărui rege. De la sobrietatea proverbială de la curtea primului rege al României, în timpul domniei nepoților Ferdinand și Maria se produce o schimbare radicală prin introducerea modei britanice de servire a mesei, mai lejeră și mai suculentă, în locul celei prusace, frugale și cazone. Astfel, în vremea lui Carol I se lua micul dejun la orele 6 a.m., un prânz ușor la 12 (sau 1 p.m. când se aflau, vara, la Sinaia) și cina la 18 pe când urmașii săi luau micul dejun la 9 și uneori chiar mai târziu din cauza obișnuitei întârzieri a regelui, prânzul la 13,30, la 17 *five o'clock tea* și cina la orele 20. Pe mai multe pagini sunt prezentate meniurile mai multor dineuri oficiale cum, la fel, pe următoarele pagini sunt date *in extenso* meniurile din vremea regelui Carol al II-lea. Este furnizată o informație interesantă dar și amuzantă privindu-l pe acesta din urmă care, foarte exigent și nu totdeauna mulțumit de ceea ce mânca, făcea observații în condica de meniu „mai ales când era bucătarul Carol Hüttle de serviciu”. Meniul, relativ sărac, al suitei și al personalului inferior din administrația Curții în vremea domniei regelui Mihai I se explică prin starea de război, care impunea multe restricții și privațiuni. Nici masa regală nu era mai bogată; dimpotrivă, față de cea de la curtea bunicilor și a tatălui său, era chiar frugală iar, în unele cazuri, s-ar putea spune că masa regală era chiar mai săracă decât aceea a curtenilor (așa cum s-a întâmplat pe 24 ianuarie 1942 când, pentru suveran s-a servit șalău cu unt, legume de sezon, salată și clătite cu dulceață în vreme ce suita a avut mămăliguță cu brânză, chiftele marinate cu tarhon, piure de cartofi, bavareză și cafea). De precizat că unele dintre meniurile păstrate datau din perioada Postului Mare sau a Postului Crăciunului și atunci era firesc să fie servite mâncăruri în concordanță.

Acest capitol este abundent ilustrat cu meniurile, tipărite cu artă și purtând câte o imagine reprezentativă pentru prilejul cu care au fost oferite respectivele dineuri. Unele sunt foarte simple, doar dactilografiate pe un cartonaș ce are în partea de sus stema regală în timbru sec. Dar, în alte cazuri, lista de bucate este doar un element marginal în cadrul unei compoziții ample așa cum sunt meniurile pentru încoronarea de la Alba Iulia din 15 octombrie 1922 – cu regele Ferdinand trecând călare pe sub un arc de triumf, în fruntea cortegiului –, sau pentru ziua de naștere a regelui Carol al II-lea din 1938 – cu un peisaj montan pe care se profilează, majestuos, Castelul Peleş. Curioasă din fire și gândindu-se că și cititorii cărții sale ar fi curioși să afle ce gust aveau și cum se preparau anumite feluri de mâncare servite la Curte, autoarea consultă niște cărți de bucate din epocă – pe H. Pellapart, pe Emile Guichard și C. Waygart – și oferă câteva rețete: caviar pe bilni și sos muslin. Astfel, gurmanzii își pot satisface pofta suscitată de lectura savuroaselor pagini de gastronomie regală!

Din Capitolul VI, *Timpul liber la Curtea Regală*, se vede că, total diferit de rigidul rege Carol I pentru care nu erau de conceput recreația și distracția ci doar muncă-muncă-muncă, noii suverani aveau câte un hobby pe care și-l cultivau ca orice om obișnuit: echitație, pictură, fotografie, filatelie, studii botanice, automobilism. Proiecțiile de filme erau, de asemenea, una dintre atracțiile mult gustate de familia regală. Regina Maria făcea adesea, în *Însemnările zilnice* (publicate, parțial, în ultimii ani), multe referiri la asemenea viziuni și comenta diverse pelicule care o încântaseră, precum acelea ale lui D.W. Griffith (*Way Down East*), Fritz Lang (*Nibelungii, Dr. Mabuse*), dar și multe filme western pe care, călătoria din 1926 în Statele Unite, i le readuce în memorie când străbate preeriile și Munții Stâncoși. Unul dintre actorii preferați

ai suveranei era germanul Konrad Veidt care interpreta personaje sadice, violente, periculoase, în filmele de groază expresioniste. Regele Carol al II-lea era chiar și mai pasioant de cea de-a șaptea artă, având proiecții seară de seară, chiar cu mai multe filme deodată, așa cum își nota în jurnal, comentând cu multă competență jocul actoricesc și subiectul ales pentru ecranizare. Autoarea face remarcă: „Regele devenise dependent de cinematograf.” Aprecia filmele românești și-și propunea să-i încurajeze pe regizorii meritoși, precum pe Ion Șahighian. De Tudor Posmantir, fost operator în Serviciul Foto-cinematografic al Armatei în timpul Războiului cel Mare și companion de drumetrie în voiajul întreprins de principe în jurul lumii, în anul 1920 – în urma căruia produce filmul documentar *Peste mări și țări* – devenit apoi șeful Serviciului Cinematografic al Casei Regale, era legat și din alte considerente: acesta i-o prezentase pe Elena Lupescu.

Tot aici sunt inserate niște interesante subcapitole dedicate călătoriilor în țară și în străinătate ale membrilor familiei regale, între care voiajurile reginei Maria la Paris în 1919 și în America, în 1926, ocupă pasaje însemnate, bine documentate și excelent ilustrate. Felul în care erau serbate Crăciunul și Paștele la Curte oferă subiectul unui alt subcapitol. Felicitările tipărite pentru acele ocazii și-au găsit locul potrivit în iconografia cărții.

Din Capitolul VIII, *Sănătate, boală și moarte la Curtea Regală*, reiese că suveranii sufereau ca orice om; doar moartea avea o altă însemnătate și alte urmări decât într-o familie obișnuită. Ceremoniile funerare pentru regele Ferdinand, în 1927, apoi pentru regina Maria, în 1938, sunt descrise în detaliu.

Lucrarea se încheie cu un capitol de concluzii și o amplă bibliografie foarte bine organizată.

Un cuvânt trebuie spus despre bogata ilustrație ce valorifică la maximum Fototeca Muzeului Național Cotroceni, aproape necunoscută marelui public, precum și imagini de la Arhivele Naționale și din colecțiile Muzeului Internațional al Fotografiei de la Casa George Eastman din Rochester, statul New York. Selecția este excelent făcută pentru a prezenta pe membrii familiei la diverse vârste și în diverse ipostaze, atât la ceremoniile curții cât și în timpul liber, relaxându-se pe o terasă a castelului Peleş, pe o pajiște din pădure sau pe o plajă de la mare. Astfel, o vastă colecție de imagini – unele inedite – este pusă în circulație spre beneficiul acelor care sunt interesați de destinul familiei regale.

Autoarea nu se limitează doar la familia domnitoare ci inserează și portretele unora dintre rudele și prietenii acesteia – regii George al V-lea al Angliei, Constantin al Greciei, Alexandru al Iugoslaviei, Ernest de Hessa, Maruca Cantacuzino, Martha Bibescu, Barbu Știrbey, colonelul Joseph Boyle –, sau al celor aflați în slujba coroanei, precum arhitectul Paul Gottereau sau creatorii de modă Jean Patou, Redfern, Paul Poiret și Coco Chanel, completând astfel panorama unei lumi. Din păcate, calitatea tiparului lasă mult de dorit. Acest fapt este compensat totuși de rigoarea cu care autoarea a întocmit lista ilustrațiilor, fiind atentă la identificarea corectă a personajelor, la datare și la specificarea provenienței acestora (lucru pe care, din nefericire, mulți autori îl ignoră). O regretabilă lipsă este aceea a indicelui de nume ce, la o lucrare de asemenea anvergură, se cerea, cu necesitate, pentru a depista, cu ușurință, personaje și locuri despre care e vorba în interior.

Ne bucură faptul că, deși încă tânără, autoarea nu a căzut în păcatul abordărilor conceptuale de care suferă majoritatea colegilor săi de generație care din iconoclastism ori din dorința de a fi originali – sau, mai sigur, dintr-o lipsă de entuziasm pentru studierea surselor – evită prezentările detaliate ale faptelor și descrierile savuroase, investite cu valențe literare, ce conferă agreabilitate lecturii și o mai largă difuzare a informației. Fără a avea studii de specialitate în domeniul istoriei artei, autoarea s-a „perfecționat la locul de muncă” și a putut elabora o lucrare consistentă în analize plastice și judecăți de valoare pertinente, ceea ce-i face mare cinste.

*Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)* a Ștefaniei Ciubotaru este o lucrare merituosă menită a completa istoria evenimentială – fie ea politică, fie diplomatică sau militară – cu imaginea firească, umană, a suveranilor, pigmentată cu bucurii și tristeți obișnuite, aidoma oricăruia dintre supușii lor, dar și cu fală, strălucire și sublimul specifice ambianței aulice.

Adrian-Silvan Ionescu

DOINA LEMNY, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Fage Éditions, Lyon, 2011, 116 p. + il.

Un oval pur desenat, oriental șlefuit, cu trăsături îndulcite de tenul creol și ochii luminoși, figura Lizicăi Codreanu (1901-1993) a rămas în istorie prin câteva fotografii memorabile: captivă în „laboratorul sculpturii moderne”, asimilată atmosferei serene a atelierului lui Brâncuși, și în geometria exuberantă a costumelor și decorurilor „teatrului în culori” inventat de Sonia Delaunay. Cu un parcurs individual atipic, independent, dezvoltând o concepție proprie a mișcării sub imperiul inspirației apărute la interferența artelor, fără a străluci printre „stele” de talia unor dansatoare ca Isadora Duncan, Loïe Fuller sau Martha Graham, Lizica Codreanu s-a aflat în centrul artistic parizian în anii '20, colaborând cu mari artiști ai avangardei europene: Constantin Brâncuși, Erik Satie, Sonia Terk-Delaunay, Fernand Léger, Tristan Tzara, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud.

Din cele câteva mărturii ale vieții sale – un puzzle incomplet format din fotografii, secvențe de film, programe de spectacol, articole de ziar și scrisori – Doîna Lemny încearcă, în cartea sa *Lizica Codreanu, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, să contextualizeze toate datele cercetării, asumându-și anevoioasa sarcină de a recrea o existență.

Interogațiile asupra creației ținând de o artă efemeră, relaționările dansatoarei cu mediul în care toate artele concură la un spectacol „total”, după modelul baletelor ruse, importanța frecventării, împreună cu sora sa, sculptorița Irina Codreanu, atelierului brâncușian, precum și evenimentele existențiale care au conturat un destin aparte, au stat la baza cercetării. Autoarea oferă o perspectivă bogată subiectului, de o coerență substanțială în raport cu încercarea anterioară a monografiei dedicate Lizicăi Codreanu<sup>2</sup>, realizând o lucrare ce extrage din istoria personală a dansatoarei semnificații mai largi ce luminează din noi unghiuri întreaga epocă. Cartea este structurată în șase capitole, urmărind o desfășurare cronologică, ilustrată cu materiale documentare în mare parte inedite, provenind din arhiva personală a lui François Fontenoy, fiul Lizicăi Codreanu. Instrumentele de lucru precum cronologia, punctată cu ilustrații adecvate, indicele și o bibliografie care denotă interesul genuin al autoarei pentru fenomenul dansului modern, adaugă eleganței biografiei rigoarea științifică.

Urmărind evoluția artistei din tinerețe, primul capitol, *Bucarest, le rêve de la danse*, prezintă ambianța culturală a Micului Paris, înainte de Primul Război Mondial, familia de bună condiție a Lizicăi și cadrul seratelor artistice în care debutează aceasta. Autoarea creează un tablou sintetic al mediului artistic românesc din care au descins nume importante ale avangardei europene, evidențiind relațiile strânse cu civilizația franceză, înregistrează situația învățământului artistic românesc și a dansului, neorganizat într-un sistem la acea dată.

Ajunsă la Paris în 1919, Lizica Codreanu ia contact cu comunitatea românească prin intermediul compozitorului Marcel Mihalovici, care îi va face legăturile cu personalități ale literelor și artelor din cercurile în vogă care prizau muzica și dansul. Prin intermediul acestuia surorile Codreanu îl vor cunoaște pe Brâncuși, în 1922, devenind oaspeți permanenți ai atelierului, apropiați care vor purta cu maestrul lor o corespondență asiduă timp de treizeci de ani. Prietenia celor trei, cărora Brâncuși le rezervă întotdeauna o primire călduroasă în atelier, tratându-i ca pe niște „copii de suflet”, va fi evocată pe parcursul întregii cărți. În acest capitol, intitulat *Paris, le début d'une nouvelle vie*, sunt concentrate cele mai importante realizări ale artistei, de la apariția, în 1921, care o impune ca interpretă la serata inaugurării Universității cinematografice, până la consacrarea sa, în 1926, cu ocazia filmului *Le P'tit Parigot* de René le Somptier, al cărui afiș a făcut istorie prin figura de „garçon manqué” a Lizicăi și prin costumul zigzagat, creat de Sonia Delaunay, „qui semble lui donner des impulsions vives comme des éclaires” (p. 62).

Colaborarea cu Sonia Delaunay a fost una dintre cele mai fructuoase aspecte ale carierei sale, alături de rolul de ghid spiritual și afecțiunea paternală pe care Brâncuși i-a arătat-o constant. Aprecierea din partea Soniei, care vedea în Lizica „o eliberatoare a imaginației”, a antrenat nu numai o încercare de adaptare la costumele și decorurile futuriste, din perspectiva interpretării, dar și o aprofundare a creației coregrafice ca forță particulară de expresie, ducând la o limpezire și rafinare a stilului său de dans. Prezentarea evenimentelor la care a participat, descrierea relațiilor cu personalitățile cu care s-a intersectat în perioada de maximă activitate, sunt susținute de ecourile elogioase din presa timpului (*Comoedia, Gazette des Sept Arts, Le Figaro*) și prin analiza programelor de spectacole, printre care ineditul afiș creat de Larionov al cărui desen cubist este o perfectă ilustrare a mișcărilor descompuse din coregrafia Lizicăi (*Grand bal travesti/transmental, salle Bulier, 23 februarie, 1923*). Doîna Lemny reușește să lumineze episodul enigmatic al colaborării

---

<sup>2</sup> Dragoș Morărescu, *Lizica Codreanu și avangarda pariziană*, București, Aritmos, 2002.

neconcretizate cu Fernand Léger, neclar în corespondența lor, intuind inapetența Lizicăi pentru rigiditatea decorurilor cubo-futuriste ale lui Léger și preferința pentru costumele Soniei Delaunay.

Analizând avangarda din lăuntru experimentalismului care a facilitat împrumuturi ale limbajelor între domeniile literaturii, artelor și spectacolului, Doina Lemny este interesată de domeniul dansului reflectat în sculptură, temă provenită din gândirea estetică a finelui de secol XIX. Admirând sculpturile care rezolvă dificila ecuație dintre densitatea materiei amorfe și fluiditatea vitală a mișcării, cercetătoarea subliniază importanța dansului în impulsivitatea noilor reprezentări ale spațiului cucerite în epoca modernă. Numeroși artiști – Rodin, Bourdelle, Brâncuși, Duchamp-Villon, Arp, Pevsner, Gonzalez – au abordat subiectul sau au integrat ideea dansului în concepția spațială a lucrărilor lor, autoarea aprofundând acest paralelism între dans și sculptură într-un articol recent intitulat *Come scolpire la danza? La risposta di Brancusi*<sup>3</sup>. Deși a fost înconjurat de dansatoare, Brâncuși nu a sculptat nici una. El nu face trimiteri directe la subiect, găsim aluzii mult mai subtile pentru o artă pe care o admira.

Raporturile dintre Brâncuși și Lizica Codreanu, sub aspectul contaminărilor dintre arte, se concentrează în episodul cooperării lor în vederea unei reprezentații pe muzica lui Satie, Lizica dansând, Brâncuși oferind costumele, ambientul și imortalizarea prin fotografie. În opera lui Brâncuși, o singură lucrare ar putea s-o evoce pe Lizica, *Vrăjitoarea* (1922), apariție inedită în opera sculptorului, ipoteză lansată de Barbu Brezianu, preluată apoi de Doina Lemny în volumul său *Constantin Brancusi*<sup>4</sup>, reluată și adâncită în cartea de față. Bazată pe o observație sagace, autoarea interoghează raportul invers al relației, avansând ideea reflexiei sculpturii în dansul Lizicăi. Mișcările sale când unduitoare, când pietrificate (cubist) se integrau perfect ansamblului sculpturilor lui Brâncuși, de unde se poate deduce un mimesis al formelor brâncușiene, la nivel corporal, care a dus la cristalizarea unei *nouvelle esthétique à l'origine du „regard” de Brancusi qui la photographie alors qu'elle exécute une performance à l'atelier sur les Gymnopédies d'Erik Satie* (p. 35).

Capitolul *L'Aventure orientale* descrie perioada de cotitură din viața artistei, începând din 1926, anul căsătoriei cu Jean Fontenoy – jurnalist, romancier, traducător, comunist înveterat, consumator de opiu. Plecarea în China, nașterea fiului François Fontenoy, lungi călătorii de cunoaștere a tradițiilor locale ale dansului oriental, îmbolnăvirea de malarie, descoperirea filosofiei buddhiste și a practicii yoga, sfârșitul mariajului nefericit – înlănțuirea tuturor aceste evenimente, într-un răstimp de aproape zece ani, au schimbat destinul Lizicăi Codreanu, punând capăt pasiunii sale pentru dans. Depășirea maladiilor trupului și ale sufletului prin yoga a determinat-o să reflecteze asupra unei metode originale de vindecare, în care se topeau cunoștințele de anatomie, experiențele dansului modern, practicile populare de vindecare din cultura de origine. Doina Lemny evocă aici legăturile dintre România și India și, desigur, atmosfera atelierului în care Lizica a fost adesea martora reflecțiilor lui Brâncuși despre Milarepa.

În 1938, Lizica deschide la Paris primul cabinet psihosomatic, o întreprindere de pionierat la acea dată, cu răsunet imediat, așa cum rezultă din articolul apărut în revista *Vogue*, în august 1938, *Hatha-Yoga et la beauté*. Metoda Lizicăi, adaptată fiecărui pacient în parte, asistată și de personal medical, a adus cabinetului faimă și o galerie întreagă de celebrități: Olivia de Havilland, Peter Ustinov, Eugen Ionesco, dirijorul Charles Munch, ministrul Paul Reynaud, prințesa Grace de Monaco, ducele și ducesa de Windsor, contele și contesa de Paris, familia Ricci, Coco Chanel și alții. Într-o lucrare de circulație academică, intitulată *Sagesse et folie du corps. Préface à une psychologie des viscères*, Lizica Codreanu încearcă împreună cu scriitorul Franco Lucentini să sistematizeze practica sa, combinând estetica și terapia, împreună cu noile achiziții ale psihologiei și psihanalizei, în plin avânt în acea perioadă.

Cartea Doinei Lemny este un tablou veridic al epocii, în care diverse aspecte ale realității culturale și umane se luminează reciproc, pe fundalul peisajului social-politic.

Imaginea de ansamblu a avangardei artistice europene este completată prin traseul artistei care polarizează, în manifestările efemere ale dansului, cele mai novatoare tendințe ale artei moderne. Figura lui Brâncuși iese adesea la suprafață ca un leitmotiv subteran, ca un curent greu de joasă frecvență, relevat în momentele de cumpănă ale vieții artistei, ca un adevărat ghid spiritual, ascuns în templul său din centrul lumii artistice din prima jumătate a secolului XX. Scriitura alertă și cizelată, împreună cu o prezentare grafică de excepție, fac din *Lizica Codreanu, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne* o lectură pasionantă și fructuoasă.

<sup>3</sup> În catalogul expoziției *Canova e la danza*, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, Treviso, 2012.

<sup>4</sup> *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, 2005.



DOINA LEMNY, *Brancusi & Gaudier-Brzeska. Points de convergence*, L'Échoppe, Paris, 2009

Începuturile artei moderne nu încetează să-i fascineze pe istoricii de artă. Perioadei efervescente de până la Primul Război Mondial îi este dedicat și micul volum al reputei cercetătoare a operei lui Brâncuși, Doina Lemny, despre Brâncuși și Henri Gaudier-Brzeska. De astă dată autoarea se oprește asupra dialogului pe care opera celor doi pionieri ai modernității în sculptură – românul Brâncuși, stabilit la Paris și Henri Gaudier-Brzeska, francezul ajuns la Londra, dispărut pe front la numai 23 de ani – l-a întreținut indirect. Cei doi s-au întâlnit în 1913 cu ocazia unei călătorii scurte a lui Brâncuși la Londra, fără a avea ocazia să se cunoască mai îndeaproape. Doina Lemny reconstituie, sprijinindu-se pe o cunoaștere amănunțită a parcursului biografic al celor doi și a receptării artei lor în stricta contemporaneitate, drumul comun într-o oarecare măsură, care i-a dus pe cei doi artiști dincolo de hotarele clasicismului academizat, încă înfloritor în jur de 1900, dar și dincolo de realismul psihologizant al lui Rodin, cu toată admirația pe care atât unul cât și celălalt i-au purtat-o. Brâncuși a sculptat o scurtă perioadă în spiritul lui Rodin, dar cu un puternic accent personal, dacă avem în vedere capetele de copii sau bustul pictorului Nicolae Dărăscu, iar Gaudier-Brzeska elogia într-o scrisoare către Sophie Brzeska, forța emoțională a personajelor și caracterele pregnante ale sculpturii lui Rodin. Un alt „punct de convergență” semnalat de autoare este interesul ambilor pentru artele primitive, comun desigur și altor artiști de avangardă în acei ani. Gaudier-Brzeska frecventa gruparea londoneză de avangardă Vortex care reclama eliberarea de trecut și mai ales de tradiția victoriană. Doina Lemny se oprește asupra textelor pe care Gaudier-Brzeska le publică în singurele două numere ale revistei *Blast*, revelatoare pentru radicalitatea cu care foarte tânărul artist înțelegea să se situeze față de tradiția sculpturală, dar și față de contemporanii săi. El însuși se consideră printre cei care își aduc contribuția la victoria ideilor novatoare și îi menționează pe Epstein, Brâncuși, Dunikowski, Archipenko, Modigliani. Gustul pentru primitivism este corelativ abandonării modelajului în favoarea cioplitelui, faimoasa *taille directe*, devenită emblemă a modernității în sculptură pentru o bună parte a secolului XX. Brâncuși descoperă arta romanică, arta africană, artele orientale, frecventând muzeele pariziene. Gaudier este un vizitator asiduă al British Museum. Amândoi cred că cioplitul este calea directă de acces la adevărul materiei. Abrevierile primitivizante caracterizează de altfel și portretul în cărbune în care Gaudier îl schițează pe *Brs*.

Interesul pentru sexualitate este o altă latură comună celor doi, așa cum apare în lucrarea *Prințesa X* a lui Brâncuși, care a stârnit scandal la vremea expunerii ei, și la Gaudier în portretul falic al lui Ezra Pound, pus în legătură cu sculptura de pe Insula Paștelui.

Dar poate că locul unde întâlnirea lor a fost cea mai durabilă sunt scrierile lui Ezra Pound, cele de la începutul secolului, dar și cel târziu de după 1950, în care rămâne fidel convingerilor sale de tinerețe și artiștilor pe care îi descoperise și elogiase încă de atunci. Comentariile Doinei Lemny luminează acest episod semnificativ al începuturilor artei moderne cu competența și rigoarea unui excelent specialist în domeniu, aducând în prim plan și coroborând informații și documente necunoscute sau neluate în seamă.

Ioana Vlasiu

VICTORIA ROCACIUC, *Artele plastice din Republica Moldova în contextul socio-cultural al anilor 1940-2000*, Chișinău, Editura Atelier, 2011, 276 p. + il.

Cititorului din România îi va fi greu să digere recent apăruta carte a Victoriei Rocaciuc. Necunoscute, ciudate, anacronice, distorsionate – uneori revoltătoare –, îi vor părea consumatorului de artă contemporan acele realități, evenimente, discursuri, decizii, judecăți de valoare pe care le prezintă, le abordează, le analizează și – în multe cazuri – chiar le „traduce” ad litteram din rusește conștiințioasa cercetătoare de la Chișinău. Totuși, aceasta a fost – dacă nu întru totul, cel puțin în partea consemnată de documentele de arhivă (mai ales de documentele Arhivei organizațiilor social-politice, timp de decenii inaccesibile!), de procesele verbale ale unor uniuni de creație (cea a artiștilor plastici, cea a scriitorilor ș.a.), de succintele articole,

cataloge sau reportaje de presă, de memoriile oamenilor de cultură și de investigațiile istoricilor din generațiile precedente – condiția artei și a artistului plastic din Republica Moldova în perioada ce a urmat fatidicei date de 28 iunie 1940. Ruptura cu arta din perioada interbelică a fost totală și extrem de brutală, iar impunerea așa-numitului *realism socialist* a depășit cu mult parametrii unui obișnuit act de aculturație, căpătând proporțiile și urgența unui decret de mobilizare forțată pe timp de conflagrație.

Despre noțiunea de *realism socialist* s-au scris (și se scriu până în prezent!) mii de studii: de la elogieri și emulații encomiastice (de tristă faimă!) până la analize pertinente ale fenomenului – analize, începute încă în perioada *restructurării gorbacioviste* și urmate de cercetările din ultimele două decenii. Victoria Rocaciuc nu face excepție: interogația – ironică în subsidiar – din primul paragraf al cărții („Realismul socialist – stil sau ideologie?”) este sugestivă în acest sens. După o prezentare sumară a etimologiei și a semnificațiilor istorice ale noțiunii de „realism”, după o trecere în revistă a principalelor fenomene artistice din secolele XIX-XX cărora li s-a atribuit acest nume (realismul critic, suprarealismul, realismul mizerabilist postbelic, neorealismul, realismul magic, grupul verist al pictorilor realității, realismul angajat latino-american, realismul fascist italian sau german, hiperrealismul american etc.), autoarea purcede la definirea *realismului socialist* (numit inițial, la începutul anilor '30 – *realism revoluționar!*) raportat la contextul ambiental și la coordonatele spațio-temporale ale ultimei republici unionale sovietice<sup>5</sup>. Cercetătoarea remarcă just faptul *multitudinii, diversității și evoluției în timp a opiniilor referitoare la acest concept teoretic* (p. 15), creat în mare parte artificial și având o finalitate extra-artistice. Dar tot ea cade în capcana unor definiții „frumos ambalate” de câteva generații de esteticieni sovietici „angajați”, cu precădere reprezentanți ai Academiei de Arte a fostei URSS. Astfel, ea concluzionează că *ar fi mai potrivit să utilizăm noțiunea de „metodă” pentru a defini fenomenul „realism socialist”* (p. 15). Cei familiarizați cu evoluția proceselor intelectuale din fosta URSS știu foarte bine că ideea de *metodă*, raportată la fenomenul deja numit de critica de artă *realism socialist*, apare relativ târziu. *Recursul la metodă* – iertată-mi fie similitudinea cu titlul celebrului roman al lui Alejo Carpentier – s-a făcut pentru a masca unicul stil acceptat în anii '40-'50, stil numit acum tot mai des de către istoricii de artă ruși *academism stalinist*. Această travestire terminologică a noțiunii rigide de *stil* printr-o noțiune mai puțin rigidă, cu frontiere mai labile și mai greu de definit precum este noțiunea de *metodă* s-a făcut în scopul lărgirii terenului de expresie al artei sovietice (sufocate anterior de restricțiile perioadei staliniste!) și în scopul evitării acuzelor de *lipsă de libertate de creație* în fosta URSS, acuze venite din partea politicienilor și oamenilor de cultură occidentali. Or, nu orice tip de artă figurativă sau realistă din fosta URSS (inclusiv din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească) se înscrie în mod automat la „capitolul” *realism socialist*.

Contextul în care s-au dezvoltat artele din Republica Moldova în perioada imediat postbelică și în deceniile ce i-au urmat nu poate fi înțeles dacă ne rezumăm doar la teritoriul Basarabiei sau al Transnistriei și facem abstracție de complicatele procese socio-culturale ce aveau loc în marile centre ale fostei URSS. Fiind, practic, timp de aproape cinci decenii totalmente izolată de România, cultura basarabeană a gravitat în câmpul de atracție al marilor orașe sovietice (în primul rând al Moscovei și al Leningradului (Sankt-Peterburg), dar și al Tallinului, al Rigăi, al Vilniusului, al Lvovului, al Odesei, al Kievului ș.a.). Multe din deciziile, motivațiile, polemicile, dezbaterile locale erau replici, oglindiri sau emulații ale unor acțiuni deja împlinite la scară unională. Cunoașterea acestor procese de către publicul avizat de la Chișinău – cunoaștere implicit presupusă de demersul Victoriei Rocaciuc, constituie încă un impediment pentru cititorii puțin familiarizați cu realitățile culturale din fostul imperiu sovietic. Astfel, în România perioadei socialiste problema legitimității *mijloacelor de expresie* raportate la artele plastice a existat doar în anii '50. Răsfoind revista *Arta* din anii '60 sau '70, după primele pagini ale editorialului, consacrate *tovarășului și tovarășei*, poți gusta practic – cu puține excepții – din tot „ghiveciul” curentelor și orientărilor stilistice contemporane acelei epoci, poți să te familiarizezi (fie și într-o formă trunchiată) cu ultimele noutăți în materie de evoluție expozițională. Cu totul alta era situația în fosta URSS. Critica oficială, angajată, juca – în funcție de modul în care opera de artă se conforma sau nu *standardelor* ideologice impuse „de sus” sau „benevol” acceptate – rolul de lacheu și de polițist. Astfel, în anii '60, în plină perioadă de *dezgheț hrușciovist*, „ștabii” de la Academia de Arte a URSS criticau nu numai așa-numitul *stil auster*, promovat de P. F. Nikonov, E. K. Iltner, V. I. Ivanov, T. T. Salahov, N. I. Andronov ș.a., dar atacau chiar și noile tendințe ale *monumentalismului* și ale

---

<sup>5</sup> Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (unională!) a fost înființată în anul 1940 prin alipirea părții majore a Basarabiei la Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească, formată în anul 1924 și aflată până atunci în componența Republicii unionale Sovietice Socialiste Ucrainene.

*decorativismului* în pictura de șevalet. Monumentalismul era privit de critica oficială ca un subterfugiu pentru a substitui *acțiunea* prin *prezentare*, iar decorativismul era suspectat de înlocuirea *acțiunii* prin *ornamentică*. Era criticată și *imaginea metaforică*, prezentă în unele opere de artă. Critica angajată considera *metafora* drept o încercare de substituire a *mesajului direct* al operei de artă printr-un mesaj *mediat*, în care sensul devine alegoric sau aluziv, ceea ce poate îngreuna perceperea operei de artă de către spectator.

Capitolul doi al cărții Victoriei Rocaciuc ne oferă o panoramă bine documentată a contextului în care au fost organizate principalele expoziții de artă plastică din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1940-1970. În spatele limbajului de lemn al hotărârilor și rapoartelor plenarelor comitetului central al partidului, al deciziilor adunărilor generale sau ale congreselor uniunilor de creație unionale și republicane, al ordinelor ministerului culturii și al altor foruri de decizie din perioada sovietică, al editorialelor principalelor organe de presă ale timpului, al planurilor expoziționale ale muzeelor și galeriilor din republică, transpar autenticele sau inventatele motive ale unor evenimente culturale concrete, devin mai clare perimetrele – mai mult sau mai puțin restrânse – acordate de regim demersului creator.

Următorul – cel de al treilea – capitol al cărții (*Arta plastică din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1970-1990*) este construit urmând aceleași principii metodologice de cercetare. Conținutul lui diferă însă substanțial: în anii 1970-1990 apar o serie de fenomene noi cum ar fi întrepătrunderea sau chiar fuziunea limbajelor plastice aparținând diferitor genuri și specii ale artelor vizuale; caracterul ideologic agresiv, militant, al expozițiilor perioadei precedente cedează tot mai des locul „extazului” jubiliar-festiv (p. 184) al *epocii brejneviste*. Aceasta este epoca când sunt reabilite valorile *domesticului*, ale *individualului* în pictura de șevalet etc. O problemă care – din punctul nostru de vedere – ar fi meritată să fie abordată mai în detaliu de autoare în capitolul dat ține de fenomenul *artei de opoziție* față de arta oficială (așa-numitul *underground* sovietic din anii '70-'80). Or, trebuie să recunoaștem că, în pofida unor manifestări de înnoire ale limbajului artistic (gen Mihai Grecu sau Valentina Rusu-Ciobanu), în Republica Moldova nu a existat un autentic *underground* de tipul celui moscovit sau petersburghez. Singurele manifestări de alternativă – instalația din fier uzat *Rugina* de la bariera Sculeni (autori Nicolae Ischimji, Valeriu Moșkov, cu participarea lui Iurie Horovschi și Valeriu Rotari) sau expoziția grupului de artiști de alternativă din Bălți (Ștefan Sadovnic ș.a.) s-au consumat fără să trezească interesul criticii de artă de la Chișinău din perioadele respective.

Cel de al patrulea capitol al lucrării (*Deschideri spre vest: arta plastică din Republica Moldova după anul 1990*) prezintă contextul sociocultural din Republica Moldova după obținerea independenței statale pe data de 27 august 1991. Abolirea cenzurii, posibilitatea de a crea și de a expune liber operele, accesul la informațiile de ultimă oră din domeniul artelor vizuale, dispariția *cortinei de fier*, includerea în circuitele mondiale de bunuri și valori artistice, organizarea împreună cu colegii din România a „Saloanelor Moldovei”, manifestările dedicate sărbătorii „Limba noastră” ș. a. pot fi numărate printre principalele achiziții ale acestei perioade. Dar tot aici trebuie amintite și dificultățile epocii de tranziție, dispariția comenzilor avantajoase, indiferența organismelor culturale republicane, totala lipsă a mecenajilor, ancorarea gândirii unei bune părți a artiștilor plastici la vechile stereotipuri culturale, eșecul primelor asocieri în baza unor platforme de creație (grupurile *Fantom*, *Zece*) etc. O discuție specială merită activitatea *Centrului Soros pentru Artă Contemporană* din Republica Moldova (așa-numitul KSA:K). Nu cred că catalogarea acestui centru în calitate de organizație *de alternativă* în raport cu Uniunea Artiștilor Plastici (p. 154) este cea corectă. De fapt, demersul inițiat de artiștii afiliați la acest centru era *complementar* și nu *opozant* demersului Uniunii Artiștilor Plastici. El a fost generat în mare măsură de titularii aceleiași uniuni, care s-au orientat spre noile posibilități, încă inexplorate, oferite de noile tehnici și tehnologii, de noile modalități de expresie vizuală, finanțate și propuse spre realizare de membrii de atunci ai bordului Centrului Soros din Republica Moldova.

Editată în condiții destul de bune, cu un aparat analitic bine pus la punct, cu câteva zeci de imagini în cadrul textului și cu încă circa o sută de ilustrații color, cartea Victoriei Rocaciuc poate fi considerată o prețioasă sursă de documentare pentru toți cei ce sunt interesați de condițiile și de climatul în care au trăit și au creat artiștii plastici din Republica Moldova pe parcursul a mai bine de o jumătate de secol.

Constantin I. Ciobanu

Catalogul *Tradiție, avangardă, modernism*. Consiliul Județean Mureș, Muzeul Județean Mureș, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, Târgu-Mureș, 2011. Autori: Cora Fodor, Ioan Șulea, 155 p.

Lansat cu ocazia redeschiderii Galeriei de artă românească a Muzeului de Artă din Târgu-Mureș, acest catalog/album reprezintă în primul rând o punere în valoare a unei selecții din patrimoniul deținut de muzeu, expus doar parțial în limitele spațiului disponibil. Un istoric concis al Muzeului de Artă din Târgu-Mureș, cu principalele lui etape de dezvoltare, înainte și după 1918, apoi după 1949, cu menționarea directorilor succesivi, a surselor și posibilităților de îmbogățire a muzeului, este semnat de către Ioan Șulea. Gândit ca o istorie a artei românești moderne din secolele XIX și XX, amplul text redactat de Cora Fodor, reușește să împace o viziune sintetică asupra a două secole de dezvoltare artistică, cu analiza lucrărilor reprezentative pentru modernitatea românească, selectate din patrimoniul mult mai bogat al muzeului și care formează expunerea permanentă, alături de sălile consacrate picturii maghiare din aceeași perioadă.

Autorii conceptului de expunere și ai selecției lucrărilor, Ioan Șulea și Cora Fodor, au avut de soluționat o dilemă care stă în fața oricărui muzeu regional, aceea de a găsi soluția de compromis ideală între o prezentare a parcursului general al artei românești și accentul necesar, indispensabil, asupra valorilor locale, fie ele și omologate pe plan național, dar originare din zona transilvăneană, în acest caz, mai precis, mureșeană. Dificultățile majore ale acestui discurs asumat au fost depășite printr-o atentă echilibrare și armonizare a orientărilor și individualităților divergente într-un ansamblu coerent, ținând seama mereu de particularitățile fiecărui artist și fiecărei lucrări în parte, de relevanța ei în raport cu întregul.

De la cei doi fondatori ai școlilor de belle-arte bucureșteană și ieșeană, Theodor Aman și Gheorghe Panaiteanu, care marchează consolidarea modernității artistice românești, și până la Ion Țuculescu, care, lipsit timp de zece ani de posibilitatea de a expune, a creat o artă de o originalitate preganantă și de o libertate greu de imaginat în anii celei mai dure represiuni ideologice, arta românească este prezentată în expoziție, și în paralel în textul Corei Fodor, etapă cu etapă, prin succinte incursiuni în biografia și opera fiecărui artist expus. Nu lipsește nici unul din numele mari ale artei românești, începând cu triada clasicilor din secolul al XIX-lea, Grigorescu, Andreescu, Luchian, care și-au manifestat originalitatea la întâlnirea dintre realism, impresionism, simbolism și Art Nouveau, și continuând cu modernistii care s-au revigorat la școala lui Cezanne și a expresionismului european, Petrașcu, Pallady, Dărăscu, Iser, Ressu, Steriadi, Theodorescu-Sion, Ghiață, Mutzner, Rodica Maniu, artiștii din Grupul celor patru – Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Șirato, Oscar Han. În fine, nu lipsesc avangardiștii printre care brașoveanul Hans Mattis-Teutsch ocupă un loc privilegiat, reprezentat în egală măsură prin pictură și sculptură, dar și bucureștenii M.H. Maxy și Corneliu Michăilescu, primul cu lucrări de excepție din anii '20 și '30, sau pictori care au împins colorismul până în preajma abstracției, ca Vasile Popescu, Lucian Grigorescu sau Ciucurencu și alții. Expunerea artei românești în muzeul târgumureșean se singularizează față de alte muzee din țară atunci când reliefează contribuția unor artiști originari din Ardeal, fie că e vorba de generația lui Alexandru Pop, Aurel Popp, Sandor Szolnay, Istvan Nagy sau Sandor Ziffer sau de cei născuți între 1900 și 1910 ca Tasso Marchini, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Ion Vlasiu, Eugen Gâscă. Aurel Ciupe ca fost director al muzeului în perioada 1932-1940, care a amplificat considerabil colecția, stimulând numeroși artiști bucureșteni să doneze lucrări, este prezentat monografic atât cu lucrări timpurii, chiar din perioada studiilor la Roma, cât și cu altele din perioada de maturitate, evocând pe cât posibil personalitatea sa artistică în întregul ei. Același scrupul a însoțit prezentarea mai multor artiști, în măsura în care lucrările din patrimoniul muzeului, unele de cel mai înalt nivel, și spațiul disponibil l-au permis. Sculptura punctează spațiul expozițional prin cele mai prestigioase nume ale primei jumătăți de secol de la Paciurea, Han, Medrea și Jalea, dar și Mattis-Teutsch și până la generația imediat următoare a lui Ladea, Vlasiu, Izsak.

De o ținută grafică impecabilă, cu reproduceri color de cea mai bună calitate, catalogul Muzeului de Artă din Târgu-Mureș este o publicație de certă prestanță și de mare utilitate, atât pentru specialiști, cât și pentru publicul larg.

Ioana Vlasiu