

Ada Hajdu
Mihnea Mihail
[coordonatori]

Caiete de istoria artei

2017



Caiete de istoria artei

2017

Ada Hajdu
Mihnea Mihail
[coordonatori]

Bianca Constantin
Ioana Marinescu
Georgiana Istrate
Lucian Goilă
Simona Drăgan
Diana Ursan
Silvia Costiuc
Maria Popescu



Coordonatori: Ada Hajdu, Mihnea Mihail

Colaboratori: Bianca Constantin, Ioana Marinescu, Georgiana Istrate, Lucian Goilă, Simona Drăgan, Diana Ursan, Silvia Costiuc, Maria Popescu

Graphic design/ Copertă: Maria Popescu

©2017 Editura UNArte

Toate drepturile prezentei ediții aparțin Editurii UNArte București.

ISBN 978-606-720-090-4

Drepturile de autor ale imaginilor aparțin autorilor acestora.

Nicio parte a acestei lucrări nu poate fi reprodusă fără consimțământul scris al autorilor.

Cuprins

- 5 Introducere
- 7 Scenarii apocaliptice în vremea domniei lui Ștefan cel Mare: o perspectivă critică – Bianca Constantin
- 20 Poussin al lui Balzac. Modelul biografic în nuvela *Capodopera necunoscută* de Honoré de Balzac – Ioana Marinescu
- 35 În căutarea capodoperei necunoscute: arta japoneză la Expoziția Universală de la Paris din anul 1900 – Georgiana Istrate
- 56 Muzeul Toma Stelian și politica expozițiilor internaționale – Lucian Goilă
- 76 „Condiția postmodernă” în lumea muzeului contemporan – Simona Drăgan
- 87 Valorile artei contemporane – Diana Ursan
- 108 Desenul ca „mândrie și prejudecată” – Silvia-Ileana Costiuc
- 125 Ilustrația de carte pentru copii realizată de Done Stan – Maria Popescu
- 142 Lista imaginilor

Introducere

Acest volum inaugurează o serie, pe care o dorim anuală, de culegeri de articole scrise de studenți, masteranzi și doctoranzi la Facultatea de Istoria Artei a Universității Naționale de Arte din București. Unele dintre contribuțiile din volumul de față au pornit de la lucrări prezentate în cadrul primelor ediții ale conferinței studențești ITA Mix, inițiată de Irina Cărbăș în 2013. Altele se bazează pe cercetări întreprinse pentru lucrări de licență și disertații. Deși nu au o temă comună în mod explicit, articolele selectate pentru acest volum împărtășesc o perspectivă critică asupra istoriei artei ca disciplină și a unora dintre instituțiile care o produc.

Bianca Constantin chestionează plauzibilitatea interpretării unor opere de artă din vremea lui Ștefan cel Mare ca mărturii ale unor presupuse spaime milenariste și consecințele acestor interpretări, care propun ipostazierea lui Ștefan cel Mare drept suveran ideal și a Moldovei drept locul în care, s-ar fi putut crede în epocă, urma să se pogoare Ierusalimul Ceresc. Ioana Marinescu reflectează asupra posibilităților și limitelor teoretice ale biografiei artistice, având ca studiu de caz personajul Poussin din *Capodopera necunoscută* a lui Balzac. Ea surprinde complexitatea jocului dintre realitate și ficțiune, argumentând că Balzac își inventează personajele dezvoltând și interpretând biografii artistice care sunt și ele, cel puțin în parte, ficțiune și accentuând modul în care teoriile artistice de secol al XIX-lea sunt proiectate în secolul al XVII-lea, când se petrece acțiunea nuvelei. Georgiana Istrate analizează primul manual de istorie a artei japoneze, publicat în franceză cu ocazia Expoziției Universale de la Paris din 1900, arătând cum acest context a marcat în mod decisiv atât conținutul, cât și tonul cărții, care trebuia să prezinte o artă extra-europeană pe înțelesul occidentalilor, afirmându-i specificitatea și în același timp folosind categorii și concepte cu care occidentalii erau familiari și care erau străine culturii japoneze. În concluzie, ea problematizează posibilitatea unei *global art history* și premisele teoretice de la care aceasta pornește.

Contribuția lui Lucian Goilă se bazează pe o minuțioasă și îndelungată cercetare de arhivă, prin intermediul căreia analizează funcționarea muzeului Toma Stelian de la înființarea sa în 1925 și până în 1947. Alături de aspectele referitoare la directoratele muzeului, la politicile de achiziție, în special în timpul lui George Oprescu, și la organizarea expozițiilor temporare, Lucian Goilă discută și criticile aduse activității

muzeului în publicații contemporane. Articolul Simonei Drăgan își propune să contextualizeze condițiile de existență ale instituției muzeale în contemporaneitate, prin prisma funcțiilor asumate și determinate de condiția postmodernă în care muzeele își desfășoară activitatea. Tot de perioada contemporană se ocupă și studiul Diane Ursan, însă aceasta este interesată de modul în care valorile artei contemporane, în sine instabile și greu de definit, sunt reconfigurate de existența și dezvoltarea pieței de artă. Abordând o perspectivă critică asupra valorilor capitaliste ale producției și instituționalizării artei contemporane, ea analizează tensiunile pe care le provoacă coexistența dintre cele două sfere, artă și capital, în contextul actual al unei istorii a artei globale.

Ultimele două articole sunt un exercițiu de istorie orală, prin care autoarele, Silvia-Ileana Costiuc și Maria Popescu, își propun să recupereze aspecte ale unor practici de atelier și condiții de producție ce au marcat și marchează învățământul de arhitectură din România, respectiv ilustrația de carte pentru copii. Silvia-Ileana Costiuc interviuează mai mulți profesori din cadrul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” din București cu privire la relația dintre proiectarea asistată de computer și desenul de mână, atât în procesul didactic, cât și în activitatea profesională ulterioară finalizării studiilor. Ea notează astfel o chestiune disputată și stringentă, dar prea puțin teoretizată în mod explicit, în scris, plasând-o în același timp în contextul unor discuții similare din alte medii academice. Maria Popescu consemnează o discuție cu Done Stan, în care acesta rememorează și comentează modul în care se desfășura activitatea de ilustrator de cărți pentru copii în anii 1960–1970, explicând condițiile tehnice și surprinzător de puținele condiționări ideologice care o marcau. Interviu clarifică aspecte complet ignorate de literatura de specialitate, problematizând atât perspectiva asupra unei epoci tratată frecvent în mod esențialist, cât și caracterul presupus marginal al graficii de carte.

În încheiere, trebuie menționat faptul că prezentul volum este în primul rând unul experimental. Nu în sensul formatului, al metodologiilor sau al subiectelor abordate, ci din punctul de vedere al celor care semnează cercetările. Pentru mulți dintre autorii studiilor de față, textele reunite în acest volum reprezintă prima încercare de abordare a unui subiect de istoria artei și de redactare a rezultatelor cercetărilor lor într-un context academic. Ne dorim ca apariția *Caietelor de istoria artei* să continue, întrucât ele reflectă aplicarea directă a instrumentelor teoretice dobândite în timpul anilor de studiu de către studenții departamentului de Istoria și Teoria Artei al Universității Naționale de Arte din București și sperăm ca pe viitor acestea să includă și contribuții ale studenților de la departamente similare din alte centre universitare, participând astfel la conturarea unui mediu academic viu și deschis. De asemenea, le mulțumim colegilor de departament care au coordonat cercetările pe care se bazează studiile din acest volum și Mariei Popescu pentru conceperea design-ului cărții.

Coordonatorii

Scenarii apocaliptice în vremea domniei lui Ștefan cel Mare: o perspectivă critică

Bianca Constantin

În cadrul cercetărilor din ultimele două decenii, o direcție interpretativă influentă este cea care îl ipostaziază pe Ștefan cel Mare drept un suveran ideal¹. Pe lângă recursul la mitul istoric al Ultimului Împărat², ceea ce atrage atenția în acest amplu demers este insistența asupra unei presupuse spaima milenariste manifestată în jurul „anului apocaliptic” 7000 (1492)³, prilej cu care Moldova ar fi fost considerată a fi chiar locul unde urma să se pogoare Ierusalimul Ceresc⁴, nici mai mult nici mai puțin, așadar,

1. Consistentă bibliografie ce conturează viziunea suveranului ideal se regăsește preponderent în publicațiile Centrului de Cercetare și Documentare „Ștefan cel Mare – Mănăstirea Putna”. O reprezentare enciclopedică în această privință este disponibilă în Ștefan S. Gorovei și Maria Magdalena Székely, *Princeps Omni Laude Maior. O istorie a lui Ștefan cel Mare*, Editura Mușatinii, Putna, 2005, în special capitolele „Apusul”, subcapitolul „Ștefan cel Mare între «Sfinții Regi»” (pp. 442-448), respectiv „Ștefan cel Mare, «bunul suveran»”, subcapitolul „Suveranul Sfârșitului Lumii” (pp. 476-485).

2. Figura mitică a Ultimului Împărat din Apocalipsa apocrifă a lui Pseudo-Methodie este asociată lui Ștefan cel Mare în Liviu Pilat, „Mesianism și escatologie în imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare”, *Studii și Materiale de Istorie Medie*, XXII, 2004, pp. 101-116.

3. Paul Magdalino, „The Year 1000 în Byzantium”, în *Byzantium in the Year 1000*, P. Magdalino (ed.), Editura Brill, Leiden-Boston, 2003, pp. 233-270. În tradiția bizantină, anul 7000 de la facerea lumii (1492) nu a avut întotdeauna conotații apocaliptice, dar se poate susține că le-a căpătat în urma tensiunilor provocate de pericolul otoman, precum și de ruptura ulterioară a Moscovei de Patriarhia Ecumenică. În concepțiile referitoare la sfârșitul lumii, anterioare acestor puncte critice din istoria Imperiului Bizantin, nu a existat o dată unanim acceptată ca moment apocaliptic. Primii indici temporali ai unui presupus sfârșit universal sunt situați în jurul anului 6000 (492), iar scrierile ulterioare se referă la date din intervalul 6000-7000, precum anul 6508, corespondentul occidentalului an apocaliptic 1000.

4. M. M. Székely, „«Vino să-ți arăt pe mireasa, femeia Mielului». Cădelnița domnească de la Putna și semnificațiile ei”, în *Închinare lui Petre Ș. Năsturel la 80 de ani*, I. Căndea, P. Cernovodeanu, Gh. Lazăr (eds.), Editura Istros, Brăila, 2003, pp. 421-432. O analiză stilistică a cădelniței de la Putna este argumentul înaintat de Maria Magdalena Székely pentru a susține presupusa credință a lui Ștefan cel Mare potrivit căreia Ierusalimul Ceresc avea să se pogoare în Moldova, în urma evenimentelor apocaliptice așteptate să se petreacă în anul 7000.

decât centrul lumii ortodoxe⁵. Mărturiile trecutului sunt, însă, răzlețe: pascalia monahului Paladie⁶, cădelnița de la Putna din anul 1470 și Cavalcada Sfinților Militari, imagine pictată pe peretele de vest al pronaosului, în Biserica de la Pătrăuți (fig. 1). Toate aceste elemente sunt interpretate drept dovezi ale spaimelor eshatologice care i-ar fi bântuit pe credincioșii moldoveni, dar mai ales pe Ștefan, de vreme ce el reprezenta și cea mai proeminentă figură a ortodoxiei⁷.

Ținând cont de sursele textuale păstrate, se poate vorbi despre așteptări eshatologice în țările române, însă nu se poate justifica posibilitatea ca acestea să fi marcat semnificativ sistemul politic ștefanian, ci mai degrabă să fi circulat în mediul monahal. Voi încerca în studiul de față o abordare critică a unor fapte despre care istoricii s-au pronunțat interpretativ ca fiind atât semne apocaliptice, cât și atribute ale activității voievodului Ștefan cel Mare. Îmi propun, așadar, să stabilesc în ce măsură un presupus mesaj eshatologic, mai mult sau mai puțin discutabil, poate marca pregnant instituția domniei, în definiția sa tradițională.



fig. 1. Cavalcada Sfinților Militari, Biserica de la Pătrăuți

5. Linia de argumentare înaintată de M. M. Székely și Șt. S. Gorovei cuprinde multiple considerente cu privire la rolul de centru al lumii ortodoxe pe care Moldova medievală îl avea în mentalul colectiv al populației, dar mai ales în cadrul planului politic al voievodului Ștefan. Primele ipoteze în acest sens se regăsesc în M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „«Semne și minuni» pentru Ștefan Voievod. Note de mentalitate medievală”, *Ștefan cel Mare și Sfânt. Portret în istorie*, Șt. S. Gorovei (ed.), Editura Mușatinii, Putna, 2003, p. 72, precum și în M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, pp. 431–432.

6. Mănăstirea Putna, manuscrisul M 53.

7. M. M. Székely, „Ștefan cel Mare și Sfârșitul Lumii”, *Studii și Materiale de Istorie Medie*, XXI, 2003, pp. 255–262. E greu de presupus că ar fi existat spaime eshatologice pe care moldovenii să le fi cunoscut în vremea domniei lui Ștefan cel Mare. M. M. Székely plasează figura voievodului moldovean sub semnul unor concepții apocaliptice despre care consideră că ar fi fost determinante inclusiv pentru acțiunile de natură politică ale lui Ștefan.

Timpul sacru al domniei lui Ștefan

Ipoteticele mesaje eshatologice transmise de domnitorul Moldovei și comentate pe larg de către Ștefan Gorovei și Maria Magdalena Székely constituie un corolar al faptului că cei doi cercetători pun întreaga viață a lui Ștefan cel Mare, dar mai ales activitatea sa politică, sub semnul sacralului. Aspectele așa-zisei sacralități temporale sunt subliniate într-un articol dedicat unui considerabil număr de coincidențe între evenimente istorice și date cu semnificații mistice, care, în opinia autorilor, ar fi definitorii pentru perioada domniei lui Ștefan. Intitulat „«Semne și minuni» pentru Ștefan Voievod. Note de mentalitate medievală”⁸, studiul își propune să argumenteze că aceste asocieri cu conotație sacră ar fi fost rodul unei intenții exprese a voievodului Moldovei.

De pildă, căsătoria lui Ștefan cel Mare cu Maria Asanina Paleologhina este oficiată în ziua de 14 septembrie 1472, în ziua Înălțării Sfintei Cruci. Căsătoria celor doi ar fi fost așadar plasată, cât se poate de voit și vizibil, sub semnul celui mai puternic simbol creștin. În opinia celor doi autori, unirea sub semnul crucii cu moștenitoarea basileilor bizantini nu putea decât să îi confere domnitorului speranța că „Suceava va fi noul Constantinopol”, iar „Moldova va deveni centrul împărăției creștine”⁹. Curios este că istoricii nu oferă aici justificări pentru o problemă fundamentală: de ce ar fi ales Ștefan cel Mare tocmai o zi de post negru pentru oficierea căsătoriei sale? O explicație în acest sens¹⁰ pe care autorii o oferă este o interpretare mistică¹¹ a asocierii dintre planul divin și cel mundan. Evenimentul căsătoriei devine – din perspectiva celor doi istorici – gest al mântuirii pentru Ștefan cel Mare și, totodată, plasează Moldova în axul lumii ortodoxe.

În concluziile unui articol dedicat relațiilor lui Ștefan cel Mare cu lumea catolică¹², Ștefan S. Gorovei recurge la o paralelă cu Moscova pentru a sugera ambiția imperială a voievodului moldovean, anul 1472 fiind momentul în care atât Ștefan cel Mare, cât și cneazul moscovit Ivan al III-lea își oficiau căsătoriile cu urmașe ale ultimei dinastii

8. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, pp. 67–85.

9. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, pp. 71–72.

10. Șt. S. Gorovei, „Maria Asanina Paleologhina, Doamna Moldovlahiei (I)”, *Studii și Materiale de Istorie Medie*, XXII, 2004, p. 9, n. 1. Autorul preia datarea evenimentului din *Cronica de la Bistrița*, deși acceptă că alte surse, precum *Cronica moldo-germană*, plasează căsătoria în anul precedent. Sunt menționate câteva erori de datare din *Cronica moldo-germană*, motiv pentru care este preferată prima sursă. De altfel, autorul aduce în discuție faptul că nu se oficiază cununii în ziua Înălțării Sfintei Cruci, însă nu propune nicio justificare pentru abaterea de la această normă în cazul căsătoriei lui Ștefan.

11. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, pp. 72. După cum susțin cei doi autori, căsătoria lui Ștefan cel Mare cu Maria de Mangop capătă valențe mistice prin faptul că simbolul guvernator al comuniunii acestora – crucea – este un substituent al Arborelui Cosmic. Sunt puse în lumină aici elemente ale imaginarului magic și religios care pot fi considerate repere ale mentalității creștine medievale, însă, contrar opiniei celor doi, nu se știe dacă acestea ar fi reprezentat „motto-uri” ale conștiinței lui Ștefan cel Mare.

12. Șt. S. Gorovei, „1473: Ștefan, Moldova și lumea catolică”, în *Ștefan cel Mare și Sfânt*, pp. 395–404.

bizantine. Menționând faptul că, spre deosebire de Maria Asanina Paleologhina, cneaghina Sofia Paleologhina avusese strânse relații cu lumea catolică¹³, istoricul Ștefan Gorovei conchide prin a afirma că un centru al ortodoxiei nu trebuia să se nască la Moscova, ci la Suceava lui Ștefan¹⁴. Desigur, autorul adaugă însemnătatea și semnificațiile Sfintei Cruci, semn sub tutela căruia domnul moldovean și-ar fi unit destinul cu moștenitoarea Bizanțului.

Este dificil a stabili cu fermitate dacă noua sa legătură i-ar fi deschis voievodului calea către speranțele mesianice, precum și către presupusele sale ambiții imperiale, în lipsa unor mărturii istorice concrete și folosind drept argument evenimentul cununiei. Nu putem contesta importanța căsătoriei lui Ștefan cu Maria Asanina Paleologhina, însă acest fapt, în izolarea sa, nu poate să transforme cetatea de scaun a Moldovei într-un nou Constantinopol. Dacă fenomenul de *translatio* (asociat „Noului Ierusalim”, „Noului Constantinopol” sau „Noii Rome”)¹⁵ reprezintă o realitate pusă în evidență prin multiple dovezi în spațiul slav, în cazul Moldovei nu au fost relevate suficiente surse istorice care să ateste că asemenea concepții ar fi existat la curtea lui Ștefan¹⁶. În cazul Moscovei, de pildă, fenomenul este probat inclusiv prin surse

13. Șt. S. Gorovei, „1473”, p. 404. Despre Zoe Paleologhina (Sofia, după căsătoria cu cneazul moscovit), autorul afirmă că era o „mieluță răătăcită pe coridoarele Vaticanului”, spre deosebire de consoarta lui Ștefan, „care nu avusese nicio atingere cu mișcarea unionistă”. Însă, așa cum susține Dan Ioan Mureșan, atât prezența Mariei Asanina Paleologhina la curtea de la Suceava, cât și a verișoarei sale, Sofia Paleologhina, la Moscova, sunt parte a unui mai amplu plan unionist al cardinalului Bessarion, patriarh de Constantinopol, aflat în exil la Roma. Cel care intermediază căsătoria dintre Ștefan și Maria Paleologhina este Ioan Tzamplakôn, aristocrat aflat în slujba despotului Toma Paleolog (tatăl Zoei, devenită Sofia), ambii aflându-se la Bologna după 1461, sub protecția cardinalului Bessarion. Dan Ioan Mureșan, „Patriarhia ecumenică și Ștefan cel Mare. Drumul sinuos de la surse la interpretare”, în *În memoria lui Alexandru Elian: Omagiere postumă a reputatului istoric și teolog, la zece ani de la trecerea sa în veșnicie (8 ianuarie 1998)*, V. V. Muntean (ed.), Editura Arhiepiscopia Timișoarei, Timișoara, 2008, pp. 136–139.

14. Șt. S. Gorovei, „1473”, p. 404. Susținând distanțarea a lui Ștefan cel Mare atât față de Patriarhia Ecumenică, cât și față de mișcările unioniste, Șt. Gorovei este de părere că voievodul ar fi fost îndreptățit să se considere urmaș legiuit al basileilor ortodocși, edificând în Moldova sa cea de-a treia Romă.

15. Jelena Erdeljan, „New Jerusalems as New Constantinoples? Reflections on the Reasons and Principles of Translatio Constantinopoleos in Slavia Orthodoxa”, *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 32, 2011, pp. 11–18. Terminologia utilizată desemnează procesele prin care centrele creștine medievale își construiesc identitatea pe calea preluării unui model al sacralității. Sunt adoptate practici liturgice și elemente ale discursului scris sau vizual ce implică ideea unui nou Ierusalim sau a unei noi Rome, adică a unui nou centru al lumii creștine cu un statut similar Constantinopolului. A nu se confunda, în limitele fenomenului de *translatio*, ideea unui nou Ierusalim cu Ierusalimul Ceresc (numit „Noul Ierusalim” în Apocalipsa lui Ioan).

16. Nu este deloc de neglijat faptul că istoricul Emil Dragnev aduce, totuși, câteva argumente pentru care Moldova n-ar fi fost cu totul străină față de tradiția fenomenului *translatio*, însă nu referitor la domnia lui Ștefan cel Mare și nicidecum la ambițiile sale politice. Emil Dragnev aduce în discuție textul *Împărației creștini* (text din care face parte așa-numita *Cronică sârbo-moldovenească* de la Neamț, redactată la mijlocul secolului al XVI-lea), scriere alcătuită prin selectarea unor informații

folclorice și se păstrează în timp, astfel că există mărturii din mai multe perioade istorice care pot confirma perceperea capitalei drept substituent al sacralității Constantinopolului sau Ierusalimului¹⁷. De altfel, atât Bulgaria cât și Serbia păstrează mărturii scrise elocvente în privința aceluiași fenomen¹⁸, însă în cazul Moldovei nu există suficiente surse care să ateste o mentalitate similară. Așadar, este necesară o doză de precauție atunci când în demersul cercetării se face apel la comparațiile cu spațiul rusesc, sau chiar cu cel sud-slav, fie ele directe sau doar sugerate.

Căsătoriei sacre îi succedă, un an mai târziu, un alt semn divin pentru voievodul Ștefan: un cutremur are loc în Balcani, chiar „pe pământul turcului”. Autorii consideră că acest fapt este o cauză relevantă pentru întreruperea plății tributului către Poarta Otomană, decisă tot în 1473; aceasta pentru că seismul ar fi fost, de fapt, perceput de moldoveni prin prisma *Apocalipsei* lui Ioan¹⁹. Însă, între sensul atribuit de omul medieval diverselor calamități naturale și neplata tributului de către Ștefan cel Mare nu se poate identifica o strânsă legătură cauzală. Mai mult decât atât, sunt aduse sugestii referitoare la modul în care astrologii curții domnești interpretau aceste situații²⁰, dar prezența unor astrologi la curtea din Suceava nu este nicidecum probată.

Ambițiile imperiale ale lui Ștefan cel Mare sunt zdruncinate de alte două „semne” de natură divină: un fenomen natural menționat în cronici drept „o ploaie de sânge”, dar și mai important, un incendiu la Putna, în Săptămâna Patimilor a anului 1484²¹. Consecința acestor calamități ar constitui o lipsă de reacție la încercările, tocmai de

deja consemnate în cuprinsul *Letopiseșului sârbesc nou*. În textul medieval amintit este sugerată o continuitate a împărăției creștine în contextul expansiunii otomane în Balcani, seria de evenimente menționate cuprinzând momentul întemeierii Moldovei, precum și domnia lui Alexandru cel Bun. Emil Dragnev, „Literatura profetico-escatologică bizantină în Țările Române (sec. XV–XVI). Note preliminare”, în *Tradiții istorice românești și perspective europene: în onoare academician Ioan-Aurel Pop*, Ș. Sorin (coord.), Editura Universității din Oradea, Oradea, 2015, pp. 161–187, despre *Împărații creștini* pp. 178–185.

17. J. Erdeljan, „New Jerusalems as New Constantinoples”, p. 15.

18. Surse textuale bulgare date în intervalul secolelor XII–XIV, printre care se numără și texte legate de tradiția literaturii apocaliptice apocrife, pun în același plan al sacralității capitala Târnovo și Ierusalimul, Constantinopolul sau Salonicul. De asemenea, surse scrise sârbești demonstrează faptul că, în vremea lui Stefan Lazarević, Belgradul era văzut drept centru al lumii, fiind descris astfel printr-o suită de concepte cosmologice într-un text consacrat vieții despotului sârb. Pentru o aprofundare a acestor surse: J. Erdeljan, „New Jerusalems in the Balkans. Translation of Sacred Space in the Local Context”, în *Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, A. Lidov (ed.), Editura Indrik, Moscova, 2009, pp. 458–474.

19. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, p. 80.

20. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, p. 80. Făcând referire la motivele pentru care Ștefan cel Mare avea speranța că va ieși victorios în urma unui conflict cu turcii, autorii menționează: „Semnele și evenimentele se adunaseră și interpretarea lor nu putea fi altfel decât favorabilă domnului Moldovei: astrologii curții sale nu vor fi avut mari dificultăți în tălmăcirea semnelor”.

21. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, pp. 81–83.

aceea reușite, ale turcilor de a cuceri Chilia și Cetatea Albă. Motivul invocat de autori este chiar un blocaj de natură psihologică al lui Ștefan, provocat de conștientizarea trufiei sale, după ce i s-au arătat semne divine, citite în tradiția exegetică a *Apocalipsei*²². Mai mult decât atât, dacă Ștefan cel Mare ar fi fost pe deplin lipsit de reacție, atunci se arată pe deplin nejustificată încercarea sa de a cere ajutor din partea Ungariei și a Poloniei, despre care documentele vorbesc și pe care autorii nu evită să o menționeze. Este cunoscută, de exemplu, scrisoarea trimisă lui Matia Corvinul, chiar în vara asediului, prin care Ștefan atrage atenția Occidentului asupra pericolului otoman²³.

Ținând cont de premisele mai mult sau mai puțin veridice ale sacralității temporale ca temă a ideologiei politice din vremea lui Ștefan cel Mare, voi analiza în continuare discuțiile din jurul presupuselor subiecte apocaliptice.

Documente și mărturii ale Sfârșitului

Într-un articol intitulat „Mesianism și escatologie în imaginarul epocii lui Ștefan cel Mare”, Liviu Pilat își expune ipoteza conform căreia în Moldova lui Ștefan s-a manifestat un puternic spirit apocaliptic, astfel încât temerile legate de sfârșitul lumii ar fi marcat nu doar anul 7000 (1492), ci și intervalul ulterior²⁴. Însă, ținând cont de referințele cu privire la sfârșitul lumii care s-au păstrat în diverse documente datate între secolele al XV-lea și al XVIII-lea, tocmai incertitudinea cu privire la anul final ar putea reprezenta o dovadă că acest „spirit apocaliptic” nu era nicidecum unul omogen și nici foarte clar reliefat în Moldova lui Ștefan cel Mare. Sursele istorice ale existenței unor idei eshatologice au fost descrise într-un articol al filologului Alexandru Mareș²⁵, în același număr al periodicului în care publică și Liviu Pilat. Mă voi opri punctual asupra argumentelor lui Liviu Pilat în ultima parte a lucrării mele.

Articolul lui Alexandru Mareș apare ca reacție la afirmațiile Mariei Magdalena Székely, după ce autoarea a susținut că textul unei pascalii existente la Putna dovedește că anul 7000 a fost așteptat în Moldova ca an al sfârșitului²⁶. Folosindu-se

22. M. M. Székely, Șt. S. Gorovei, „Semne și minuni”, p. 84.

23. Șt. S. Gorovei, M. M. Székely, *Princeps*, p. 217, nota 611.

24. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 104.

25. Alexandru Mareș, „Sfârșitul lumii (anii 7000 și 8000) în textele slavo-române și românești din secolele al XV-lea și al XVIII-lea”, *Studii și Materiale de Istorie Medie*, XXII, 2004, pp. 193–208.

26. M. M. Székely, „Ștefan cel Mare și Sfârșitul Lumii”, pp. 257–258. Este invocată situația Bizanțului târziu, pentru care scrieri referitoare la anul apocaliptic, precum cele ale patriarhului Ghenadie Scholarios, dovedesc existența unor spaime eshatologice amplificate de puternica presiune otomană. În lumina acestor fapte, s-ar putea explica, de pildă, de ce pascalia conținută în inscripțiile din Biserica Sfântul Dumitru din Salonic stabilește data Paștelui doar până în anul 7000 (Marie-Hélène Congourdeau, „Byzance et la fin du monde. Courants de pensée apocalyptiques sous les paleologues”, *Les traditions apocalyptiques au tournant de la chute de Constantinople. Actes de la Table Ronde d'Istanbul (13-14 avril 1996)*, B. Lellouch, St. Yerasimos (ed.), Institut Français d'Etudes

de viziunea potrivit căreia Moldova lui Ștefan reprezenta un centru al lumii ortodoxe și având drept temei convingerea că problema sfârșitului lumii reprezenta un punct de interes în componența ideologiei politice, autoarea deduce faptul că suveranul Ștefan era considerat responsabilul direct al anumitor rânduiri bisericești cu presupuse conotații apocaliptice, așa cum ar fi fost întocmirea pascaliei monahului Paladie. În opinia sa, devine just faptul că documentul, menit să consemneze praznicele cu dată schimbătoare începând cu anul 7001, nu putea fi redactat decât la inițiativa lui Ștefan cel Mare²⁷. Pentru a justifica intențiile voievodului de a se implica în mod nefiresc în organizarea ecleziastică, autoarea recurge la a o menționa pe fiica domnitorului, Olena, eretică iudaizantă și izgonită de la Moscova, ca aducând din mediul rusesc în Moldova lui Ștefan ideile milenariste²⁸. Aceleași întâmplări cu semnificație divină din perioada 1483-1484 (incendiul de la Putna și pierderea cetăților de la gurile Dunării) sunt invocate și așezate sub laitmotivul apocaliptic, declanșând așadar în acțiunile lui Ștefan cel Mare „gesturile necesare mântuirii”²⁹, imediat după ce domnitorul ar fi conștientizat apropierea de Judecata finală. Contraargumentul înaintat de Alexandru Mareș subliniază faptul că instituția bisericească n-ar fi avut de ce să aștepte ordinul lui Ștefan pentru a redacta pascalia și că, în plus, atribuțiile voievodului erau de cu totul altă natură³⁰. Rămâne, totodată, dificil de dovedit în ce manieră așteptările apocaliptice din rândul clerului s-ar fi răspândit dincolo de o elită livrescă și ascetică a Moldovei, dar mai ales în ce măsură este veridică prezența unor spaime eshatologice la curtea domnească, din moment ce nu este atestată niciun fel de concepție milenaristă în afara mediului bisericesc³¹. Întreg articolul filologului Alexandru Mareș subminează teza eshatologică prin faptul că textele medievale originare din Moldova și Țara Românească relativizează semnificația apocaliptică a anului 7000. Anii menționați în scrierile referitoare la Apocalipsă au sisteme de referință care nu pot spune nimic nici măcar despre data la care au fost redactate. De exemplu, unul dintre manuscrise menționează că până la momentul scrierii au trecut 639 de ani peste cei 7000 de la

Anatoliennes Georges Dumezil, Paris-Montreal, *apud*. A. Mareș, „Sfârșitul lumii”, p. 194, n. 7). Însă, asemenea circumstanțe nu se dovedesc a fi fost prezente în Moldova lui Ștefan cel Mare.

27. M. M. Székely, „Ștefan cel Mare și Sfârșitul Lumii”, p. 259.

28. M. M. Székely, „Ștefan cel Mare și Sfârșitul Lumii”, pp. 258-259. Este pus în lumină exemplul mitropolitului Zosima, despre care cunoaștem că a întocmit o pascalie pentru cel de-al optulea mileniu, în contextul divergențelor (inclusiv pe teme eshatologice) dintre ortodocși și ereticii iudaizanți. Faptul că domnița Olena, fiica lui Ștefan cel Mare, ar fi subscris ereziei iudaizante, nu reprezintă o condiție pentru a atesta prezența vreunei viziuni milenariste la curtea domnească a Moldovei.

29. M. M. Székely, „Ștefan cel Mare și Sfârșitul Lumii”, p. 261. Singurele ipoteze țin de presupusele ambiții ale voievodului și de neînțeleșul „blocaj psihologic” al acestuia, la rândul lor deduse din „semnele și minunile” din viața suveranului.

30. A. Mareș, „Sfârșitul lumii”, p. 198.

31. A. Mareș, „Sfârșitul lumii”, pp. 197-198.

facerea lumii, ceea ce ar arăta că textul datează din anul 2139³². Punem la socoteală și profețiile anului 8000, cu mențiunea că textele păstrate ce provin din Moldova sunt datate mult după domnia lui Ștefan³³.

Ierusalimul putnean

Printre referințele mistice la intervalul domniei lui Ștefan cel Mare se numără și o analiză stilistică a primei cădelnițe de la Putna, datată 1470, analiză ale cărei concluzii nu sunt nici ele mai puțin problematice. Maria Magdalena Székely publică un articol despre obiectul de argintărie³⁴, interpretând decorația obiectului drept o dovadă a credinței că Noul Ierusalim avea să se coboare în Moldova, teritoriul lui Ștefan cel Mare reprezentând pentru contemporani, în opinia autoarei, atât centrul lumii ortodoxe, cât și „locul unde se înălța Crucea”³⁵.

Nu este deloc de neglijat faptul că obiectul descris în articol ar putea fi, într-adevăr, o reprezentare a Ierusalimului Ceresc, dat fiind faptul că se pot face analogii stilistice cu alte obiecte care au aceeași funcție liturgică și despre care există certitudinea că sunt ilustrări ale unor texte care descriu peisajul apocaliptic³⁶. Faptul că nu există o tipologie a reprezentării Ierusalimului³⁷ lasă și în acest caz suficient loc interpretărilor. Asumând că Ierusalimul Ceresc este redat vizual prin cădelnița de la Putna, a infera că teritoriul moldovenesc era pentru suveranul Ștefan locul pogorârii cetății sfinte reprezintă o sfidare a unor elementare date ale creștinismului. În această privință, Dan Ioan Mureșan atrage atenția, cu o doză de ironie, asupra faptului că „moldovenii, ca buni creștini ortodocși, nu ignorau că anume pe Golgotha, și nu pe Ceahlău, trebuia să se petreacă ultima scenă din istoria umanității”³⁸, așa cum o demonstrează documentele ce păstrează texte cu caracter apocaliptic, scrieri ce nu aduc niciun fel de referință cu privire la așa-zisul Ierusalim din Moldova lui Ștefan.

Reprezentările Ierusalimului în imagini devoționale și în obiecte de rit liturgic nu au fost nicidecum străine Antichității târzii sau Evului Mediu. Dacă se pune problema de ce cădelnița are forma Ierusalimului, justificarea o oferă chiar autoarea articolului discutat: ceremonia de sfințire a unei Biserici invocă ideea Ierusalimului

32. A. Mareș, „Sfârșitul lumii”, n. 54.

33. A. Mareș, „Sfârșitul lumii”, pp. 201–203.

34. M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, pp. 421–432.

35. M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, p. 431.

36. Cel mai vechi exemplu în această privință este reprezentat de o cădelniță de la Catedrala Sf. Petru din Trier, datată în primul deceniu al secolului al XII-lea. „Censer”, *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, II, C. P. Hourihane (ed.), Oxford University Press, New York–Oxford, 2012, p. 9.

37. M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, p. 436.

38. D. I. Mureșan, „Patriarhia ecumenică și Ștefan cel Mare”, p. 114.

Ceresc³⁹, fapt ce reprezintă o rațiune suficientă pentru iconografia cădelniței putnene. Argumentul ne este suficient pentru a explica de ce Ștefan cel Mare ar fi putut comanda o cădelniță sub forma Ierusalimului, dar nu și că centrul ortodoxiei s-ar putea afla în Moldova sa⁴⁰. De altfel, această identificare iconografică nu poate fi verosimilă decât pentru cultul occidental. Piesa de evidentă proveniență transilvăneană este realizată în acord cu descrierile cuprinse în *Schedula diversarum artium*⁴¹, fiind just să acceptăm o directă referință la imaginea Ierusalimului Ceresc, adesea sugerată în cultul occidental. Însă, un asemenea simbolism rămâne infidel cultului bizantin, singurele semnificații atestate ale obiectului liturgic referindu-se mai degrabă la natura umană a lui Hristos și, pe cale de consecință, la Întruparea din Fecioară⁴². Cu alte cuvinte, rămâne încă incertă încărcătura simbolică atribuită cădelniței, imaginea Ierusalimului Ceresc fiind probabil vizată de către orfevru, însă nu neapărat receptată astfel de către comunitatea monastică sau de către suveranul comanditar.

Cavalcada apocaliptică de la Pătrăuți

Peretele de vest al pronaosului bisericii de la Pătrăuți este consacrat unei reprezentări în frescă despre care istoriografia înregistrează mai multe ipoteze de lectură iconografică. Una dintre acestea îi aparține lui Liviu Pilat și este înaintată în articolul său anterior menționat, referitor la spiritul apocaliptic și ambițiile mesianice manifestate în timpul Ștefan cel Mare⁴³. Imaginea cunoscută sub numele de „Cavalcada Sfintei Cruci” sau de „Cavalcada Sfinților Militari” este interpretată de către autor în cheie eshatologică, cu intenția de a proiecta asupra voievodului Moldovei încărcătura simbolică a mitului Ultimului Împărat.

Fresca de la Pătrăuți ilustrează un grup de sfinți martiri călare, conduși de către împăratul Constantin cel Mare, călăuzit, la rândul său, de arhanghelul Mihail. În extrema dreaptă a compoziției, deasupra unei formațiuni muntoase, este reprezentată o cruce albă cu trei brațe, semn care, în opinia lui Liviu Pilat, ar conferi imaginii un înțeles alegoric⁴⁴, mai ales că nicio sursă scrisă nu consemnează o astfel de configurare (fig. 2).

39. M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, p. 430.

40. M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, p. 431.

41. M. M. Székely, „Vino să-ți arăt”, p. 423. Culegerea de texte datând din secolul al XII-lea, cunoscută sub numele de *Schedula diversarum artium* și atribuită călugărului benedictin Teophil cuprinde referințe privitoare la aspectul unei cădelnițe, astfel că obiectul „trebuie să semene cu orașul văzut de Ioan pe Muntele Sfânt”.

42. „Censer”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, A. P. Kazhdan (ed.), Oxford University Press, New York-Oxford, 1991 p. 397; Maria Evangelatou, „The Symbolism of the Censer in Byzantine Representations of the Dormition of the Virgin”, în *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, M. Vassilaki (ed.), Editura Ashgate, Aldershot, 2004, pp. 121-122.

43. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”.

44. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 109.



fig. 2. Detaliu cruce, Biserica Pătrăuți

Istoricul André Grabar pune imaginea Cavalcadei în legătură cu câteva aspecte legate de relațiile lui Ștefan cu Poarta Otomană, dar și cu mediul occidental care încuraja atitudinea antiotomană a voievodului⁴⁵. Grabar văzuse în această imagine intenția de a-l proiecta pe Ștefan drept un „nou Constantin” strict în contextul în care voievodul își „învinge dușmanul necredincios în numele crucii”⁴⁶. Liviu Pilat pare a contura o imagine a lui Ștefan cel Mare ca Ultim Împărat, pornind de la articolul lui Grabar și speculând suplimentar paralelismul cu o icoană rusească a „Bisericii Biruitoare”⁴⁷. Deși semnalată de altfel chiar de reputatul bizantinolog, comparația viza doar ideea comună de luptă în numele ortodoxiei, distincțiile legate de datare și proveniența meșterilor fiind insistent subliniate de către Grabar⁴⁸. Componenta eshatologică a

45. În bula papală a lui Sixt al IV-lea, Ștefan este numit „Atletul lui Hristos”. A. Grabar, „Les croisades”, p. 170.

46. A. Grabar, „Les croisades”, p. 171.

47. O asemenea icoană se află actualmente la Moscova, în Galeria Tretiakov, fiind atribuită lui Athanasius al Moscovei și datată la mijlocul secolului al XVI-lea. Se poate considera că imaginea Cavalcadei de la Pătrăuți reprezintă o etapă, așa cum susține Emil Dragnev, a unui proces de elaborare a unei iconografii noi, specifică mai degrabă mediului rusesc, ce culminează cu scene precum cele din icoana „Bisericii biruitoare”. Emil Dragnev, „Cavalcada de la Pătrăuți. Noi contribuții”, în *Ștefan cel Mare – personalitate marcantă în istoria Europei (500 de ani de la trecerea în eternitate)*, Demir Dragnev (ed.), Editura Civitas, Chișinău, 2004, pp. 56–69.

48. A. Grabar, „Les croisades”, p. 174.

Cavalcadei este evidentă cel puțin prin relația cu spațiul pronaosului. Ceea ce trebuie subliniat este faptul că imaginea a fost capabilă de a se adapta printr-o structură compozițională nouă, propunând o sinteză între ciclul Arhanghelului Mihail și cel al Sfintei Cruci, ambele prezente în pronaos, și reconfigurând o reprezentare a bătăliei de la *Pons Milvius*, astfel încât să cuprindă nu doar simpla prezență a lui Mihail, ci chiar statutul său de „căpetenie a oștirilor cerești”. Liviu Pilat acordă însă atenție unei presupuse corespondențe dintre evenimentele descrise în apocalipsa profetică a lui Pseudo-Methodie și situația politică din Moldova anilor 1473-1492, iar astfel, înfrângerea tătarilor de către Ștefan cel Mare ar fi fost văzută ca împlinire a profeției despre căderea Imperiului Persan, cuprinsă în textul apocaliptic amintit. Drept justificare a unei asemenea interpretări este invocat un manuscris moldovenesc de secol XV, în care textul apocaliptic a fost adaptat la realitățile istorice prin faptul că cei din popoarele lui Gog și Magog sunt numiți aici „tătari”⁴⁹. În opinia lui Pilat, Cavalcada de la Pătrăuți ar deveni în acest context o sugestie a „mesianismului politic” și a „optimismului eshatologic”⁵⁰, situându-se într-o succesiune logică față de triumful asupra dușmanului apocaliptic (a se citi *tătarii*), dacă s-ar recurge la o citire a evenimentelor prin cheia Apocalipsei lui Pseudo-Methodie. Fresca ar reprezenta, așadar, un moment anterior pogorării Ierusalimului Ceresc, cel în care oștirile sacre iau sub stăpânire Ierusalimul pământesc⁵¹. În pandant cu această inedită lectură iconografică trebuie pusă și intervenția ulterioară a Mariei Magdalena Székely, care încearcă să pună în lumină posibilitatea existenței la Pătrăuți a unui fragment din lemnul sfânt, cu referințe tot la acest presupus scenariu apocaliptic, ilustrat de fresca pronaosului⁵². Cum ar fi însă posibilă existența, chiar și pentru puțină vreme, a unui fragment din cea mai sacră relicvă a creștinismului pe teritoriul Moldovei, fără a lăsa urme în izvoare sau în practici devoționale ale intervalului?

Cele mai evidente mărturii ce nu permit scenariile apocaliptice sunt chiar inscripțiile frescei, traduse de către elenistul Jacques Bouchard. Cea plasată deasupra grupului de sfinți militari menționează: „Iată-i pe oștenii marelui împărat, care cu toții au format un escadron”⁵³. Inscripția de lângă cruce precizează: „Prin aceasta, învinge-i pe dușmanii tăi”⁵⁴. Ambele subliniază însemnătatea luptei împăratului Constantin sub semnul crucii, pe care o putem pune în relație cu realitățile antiotomane ale vremii, însă nu și cu contextul imaginarului eshatologic sugerat de Liviu Pilat. Nu trebuie ocolit

49. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 107-108, cu referințe la Manuscrisul nr. 135 al Academiei Române, provenit de la mănăstirea Neamț.

50. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 111.

51. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 112.

52. M. M. Székely, „Ștefan cel Mare și cultul Sfintei Cruci”, *Analele Putnei*, I, 1, 2005, pp. 17-34.

53. Jacques Bouchard, „«Cavalcada» de la Pătrăuți. Inscripțiile picturii”, *Analele Putnei*, I, 2, 2005, p. 13. „Mot-à-mot: *Ceux-ci sont les soldats du grand roi qui tous ont formé un escadron. Ou encore: Voici les soldats du grand roi qui tous ont formé un escadron*”.

54. J. Bouchard, „Cavalcada”, p. 14. „Mot-à-mot: *Par ceci vaincs tes ennemis!* [impératif 2e pers. sing.]”.

nici aspectul aparte al crucii purtătoare de biruință, care este de fapt o cruce papală, detaliu ce intensifică suplimentar componenta mai degrabă cruciată a imaginii.

În altă ordine de idei, figura centrală a imaginii nu pare a fi doar cea a arhanghelului Mihail, căpetenia ce anunță Judecata de Apoi, așa cum susține același autor tocmai pentru a-și apropia lectura iconografică de textul Apocalipsei lui Pseudo-Methodie⁵⁵. Există două inscripții, una deasupra capului arhanghelului, alta, situată ușor mai sus, deasupra lui Constantin (fig. 3).



fig. 3. Detalii inscripții, Biserica Pătrăuți

Luând-o în considerare doar pe prima, Liviu Pilat afirmă că personajul principal nu poate fi decât Mihail⁵⁶. Rolul lui Constantin în imagine nu poate fi însă contestat, ținând cont că în ansamblul mural mai apare reprezentat ca intercesor în portretul votiv al lui Ștefan, dar și alături de Elena, în ciclul celor doi sfinți. Dacă sursa principală a imaginii ar fi totuși, după cum insistă Liviu Pilat, tocmai scrierea apocaliptică a lui Pseudo-Methodie, atunci nu s-ar justifica evidenta însemnătate a lui Constantin, textul nefăcând niciun fel de referință la acesta. Mai mult decât atât, portretizarea Ultimului Împărat din textul apocrif face trimiteri la înrudirea sa cu Alexandru Macedon⁵⁷, deci nicidecum cu Constantin. Totodată, dacă am urmări elementele comune dintre oricare apocrifă apocaliptică și imaginea de la Pătrăuți, nu vom găsi prea multe analogii, cu excepția unei disputabile sugestii a Sfintei Cruci pe Golgota, în extremitatea dreaptă a imaginii.

55. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 112.

56. L. Pilat, „Mesianism și escatologie”, p. 112.

57. András Kraft, „The Last Emperor Topos in the Byzantine Apocalyptic Tradition”, *Byzantium*, 82, 2012, pp. 218–220. Există, într-adevăr, scrieri în care sunt subliniate asemănări clare între figura împăratului Constantin cel Mare și portretul mitic al Ultimului Împărat, precum textul Apocalipsei de la Edessa, însă apocrifele în cauză, deși datate tot la sfârșitul secolului al VII-lea, precum primele versiuni ale Apocalipsei lui Pseudo-Methodie, aparțin exclusiv spațiului sirian și nu pot fi aduse în discuția referitoare la spațiul medieval moldo-vlah.

Concluzii

Așadar, interpretările oferite de Liviu Pilat Cavalcadei de la Pătrăuți nu pot susține ipoteza „mesianismului ștefanian” și nici nu se pot asocia credinței că Ștefan cel Mare ar fi recurs, în retorica autorității, la toposul figurii mitice a Ultimului Împărat. Greu de demonstrat rămân și afirmațiile cu privire la Noul Ierusalim de la Putna, din moment ce niciun echivalent moldovean al lui Filotei din Pskov⁵⁸ n-a adus în mentalul epocii lui Ștefan cel Mare ideea unui nou și independent centru al lumii ortodoxe în Moldova⁵⁹. Încercările de a constitui o simbolistică eshatologică în jurul domniei lui Ștefan sunt înaintate pentru a argumenta un ipotetic statut excepțional al Moldovei în cadrul creștinătății răsăritene, însă pot fi problematice pentru cercetarea unor realități istorice. Politicile medievale din spațiul moldo-vlah se constituie preponderent prin asimilarea discursului de putere întâlnit în Bizanț, însă nu Moscova are calitatea de intermediar al acestui sistem, ci, mai degrabă se poate vorbi de o propagare a modelului politic pe filiera balcanică. Portretul voievodului a preluat idealul autocratorului bizantin, astfel că este legitim să aducem în discuție relații între instituția domniei și autoritatea bisericească, însă fără a-i atribui conducătorului politic și mai ales militar sarcini ce țin exclusiv de puterea ecleziastică.

58. Răzvan Theodorescu, „A treia Romă”, *Picătura de Istorie*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, pp. 95–97.

59. Inadvertențele ipotezelor privitoare la o posibilă independență a Moldovei față de Patriarhia Ecumenică sunt pe larg discutate în D. I. Mureșan, „Patriarhia ecumenică și Ștefan cel Mare”, pp. 87–180.

Poussin al lui Balzac. Modelul biografic în nuvela *Capodopera necunoscută* de Honoré de Balzac

Ioana Marinescu

Scenariul conceput de Honoré de Balzac în nuvela *Capodopera necunoscută* folosește o serie de elemente care conferă personajelor veridicitate și prestanță. Intriga pe care autorul o țese în jurul lor este rafinată și complexă. Acest studiu își propune să analizeze modul în care este construit personajul „tânărul Nicolas Poussin”. Pictorul Nicolas Poussin, aflat la o vârstă fragedă, așa cum îl ilustrează Balzac, se bucură de o atenție deosebită, deși nu este personajul principal al nuvelei. Balzac imaginează pentru Poussin un mit specific biografiilor artistice – întâlnirea tânărului ucenic cu un mare maestru, pictorul Frenhofer. Din biografia scrisă de Giovanni Bellori nu aflăm foarte multe detalii despre anii de tinerețe petrecuți de marele artist la Paris. Balzac produce însă o ficțiune foarte credibilă, folosind chiar modelul biografic în care această întâlnire edificatoare ar fi putut să aibă loc. Acest topos biografic este unul des întâlnit în biografiile artistice, din Antichitate și până în secolul al XIX-lea. Rolul său este acela de a consolida dinastiile artistice – bătrânul maestru îl recunoaște pe viitorul geniu încă într-un stadiu timpuriu al carierei sale. Veridicitatea istorică a acestui tip de întâlnire și recunoaștere este mai puțin importantă; ele sunt menționate mai ales pentru importanța lor simbolică.

Nuvela *Capodopera necunoscută* de Honoré de Balzac relatează destinul tragic al lui Frenhofer, un artist de factură romantică și un geniu neîmplinit care, folosind secretul picturii dobândit de la maestrul său Mabuse, speră să se ia la întrecere cu natura și să iasă învingător. El este prietenul și protectorul pictorului de curte Porbus, pe care îl vizitează la atelier ca să vadă tabloul *Maria Egipteanca*. Cu ocazia vizitei în atelierul lui Porbus, Frenhofer îl cunoaște pe tânărul Nicolas Poussin, care, abia sosit la Paris din provincie, este dornic să învețe tainele picturii. Acțiunea se desfășoară în jurul secretului pe care Frenhofer îl deține și pe care tânărul Poussin dorește să îl afle. Frenhofer lucrează la un tablou misterios pe care nu reușește să îl termine, pentru că nu a găsit modelul potrivit. Poussin îi propune bătrânului un schimb: o lasă pe Gilette, tânăra sa iubită, să-i pozeze, cu condiția să poată privi capodopera necunoscută a lui Frenhofer. Rezultatul este unul neașteptat. Frenhofer vrea să demonstreze că frumoasa curtezană pictată

de el pare mai vie și mai naturală decât Gilette, însă acest lucru nu se întâmplă pentru că, deși aflat în fața capodoperei, Poussin nu este capabil să o depisteze. El distinge doar o învâlmășeală de culori pe o pânză și forma superbă a unui picior, singurul element care a supraviețuit nebuniei artistului. Frenhofer modificase pictura atât de mult de-a lungul timpului încât formele sunt indescifrabile. Reacția lui Poussin îl trezește pe bătrân la realitate: el își conștientizează eșecul și acest fapt îi aduce moartea, după ce își distruge pânzele.

Personajele nuvelei

Nuvela balzaciană debutează cu vizita unui tânăr în atelierul pictorului Porbus, unde acesta cunoaște din întâmplare un bătrân misterios, pe Frenhofer, cu care aproape se ciocnește pe scări. În prima parte a nuvelei ni se oferă numeroase informații despre Porbus: numele său, adresa atelierului, ce comanditari a avut și ce tablouri a pictat. Identitățile lui Poussin și Frenhofer sunt însă dezvăluite treptat, pe măsură ce aceștia se cunosc și încep să aibă încredere unul în celălalt. Poussin asistă la prima parte a discursului ținut de Frenhofer, care, absorbit de pictură și de comentariul său, nu îl observă pe tânăr. Abia după ce Poussin face un desen după opera lui Porbus îi aflăm numele, pe care tânărul nu îl rostește ci îl scrie în josul paginii, sub schiță: Nicolas Poussin. Ulterior, când discuțiile continuă în jurul mesei, Nicolas capătă încrederea lui Porbus, care îi rostește numele lui Frenhofer și dezvăluie amănunte din viața acestuia. Aflând că bătrânul lucrează la o capodoperă pe care nu a văzut-o nimeni și dorind să afle secretul picturii pe care acesta se spune că îl deține, tânărul Poussin îi propune lui Frenhofer un schimb: i-o oferă ca model pe iubita sa, Gilette, cu condiția să poată vedea capodopera pe care nu o mai văzuse nimeni.

Frenhofer este un personaj de factură germanică, după cum arată și numele său, și romantică datorită sfârșitul său tragic; despre Porbus știm că este flamand, iar Poussin este francez. Chantal Massol-Bédoin rezumă nuvela la jocul dintre cele trei personaje în care miza este secretul care deschide lumea artei¹. Ea identifică în cele trei personaje trei tipuri de artist, dintre care doi pictori, Porbus și Poussin, sunt personaje istorice, în timp ce Frenhofer aparține unei mitologii inventate². Dominique Massonnaud afirmă că avem de-a face cu falsele premise ale unui scurt *Bildungsroman* ce speculează un moment prea puțin cunoscut din viața reală a pictorului Nicolas Poussin. Acest Poussin tânăr este un personaj secundar care asistă la evoluția eroului romantic care este prin excelență Frenhofer, jucând rolul neofitului inițiat în tainele artei³.

1. Chantal Massol-Bédoin, „L'artiste ou l'imposture: le secret du Chef-d'oeuvre inconnu de Balzac”, *Romantisme*, nr. 54, 1986, p. 45.

2. C. Massol-Bédoin, „L'artiste ou l'imposture”, p. 45.

3. Dominique Massonnaud, „«L'atelier de Balzac» Du vraisemblable au vrai”, *L'Année balzacienne*, nr. 12, 2011, p. 277.

Porbus din nuvelă recrează figura istorică a pictorului de curte pe care Maria de Medici îl înlocuiește cu Rubens. În opoziție cu personajul Frenhofer, Porbus este o figură tradițională, pentru care relația pictor-comanditar este una firească. Pentru Porbus, spune Massol-Bédoin, pictura reprezintă un sistem transmisibil în care modelele se reproduc și tehnicile se învață⁴. Despre Frenhofer se știe că este un personaj imaginar, cu o mitologie inventată. El trăiește în secolul al XVII-lea alături de Porbus și de Poussin în mod artificial. Este un vizionar și arta sa anticlasică nu este înțeleasă de tânărul Poussin. Frenhofer îi predă o lecție de pictură în atelierul lui Porbus, dar tânărul Poussin nu și-o poate asuma până la capăt pentru că nuvela însăși are un conținut fantastic în care prezentul se împletește cu trecutul.

Geniul fără maestru și fără discipoli

În raport cu Frenhofer, importanța lui Poussin ca personaj este secundară: el este un martor istoric care ia parte la schimbările ce apar în artă în secolul al XIX-lea și pe care din motive obiective nu le poate înțelege. Dar alegerea lui Balzac de a-l crea pe Poussin ca erou nu este una întâmplătoare: scriitorul își exersează talentul literar construind un personaj pe care cultura franceză îl cunoaște deja și despre care creează un anumit tip de anecdotică ce apare în mod constant în biografiile pictorilor.

Perioada în care Balzac scrie nuvela *Capodopera necunoscută* acordă o atenție deosebită imaginii măștrilor din trecut, pentru înțelegerea căreia poate fi util conceptul de *artistic persona*, așa cum a fost definit de Alison McQueen în studiul său despre biografia și imaginea pe care critica de artă i-o creează lui Rembrandt în secolul al XIX-lea. A modela o *artistic persona* pentru un artist presupune a interpreta biografia acestuia într-un mod diferit față de intențiile pe care biograful le-a avut în minte atunci când i-a relatat viața. Criticii și artiștii secolului al XIX-lea acordă o importanță sporită unor elemente care îl pot face pe un artist reprezentativ pentru un anumit grup de artiști, scriitori sau politicieni, care reinterpretează gesturi și fapte săvârșite de artist în trecut pentru a le oferi o conotație adecvată prezentului. McQueen susține că artiștii și criticii francezi aleg să vadă în Rembrandt un pictor care se opune normelor academice⁵ și omit orice detaliu din biografia sau operele sale care ar susține contrariul⁶. În același timp, el este văzut ca artistul nordic care se opune artei italiene prin excelență⁷, sau artistul anticatolic, antimonarhic și în concluzie

4. C. Massol-Bédoin, „L'artiste ou l'imposture”, p. 44.

5. Alison McQueen, „Reinventing the Biography, Creating the Myth: Rembrandt in Nineteenth-Century France”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 28, nr. 3, 2000-2001, p. 168.

6. A. McQueen, „Reinventing the Biography”, p. 163.

7. A. McQueen, „Reinventing the Biography”, p. 168. Se ignoră publicarea în Franța de către Charles Blanc în 1853 a inventarului cu posesiunile lui Rembrandt, realizat în 1656, când se constată falimentul acestuia. Din inventar reiese că Rembrandt poseda gravuri după opere de Michelangelo, de Rafael sau de frații Carracci. Concluzia lui Blanc este că artistul nordic putea să colecționeze acest gen de artă fără a se lăsa influențat de ea.

republican⁸.

Din biografiile de secol XVII reiese limpede că Rembrandt a fost elevul lui Pieter Lastman. Criticii francezi admit că artistul a studiat cu Lastman, Swanenburg sau Pynas, dar nu văd în nici unul pe maestrul lui Rembrandt, care ar fi învățat să picteze de unul singur. Théophile Gautier este una dintre vocile care afirmă răspicat: „Rembrandt a avut un singur maestru și acela a fost Rembrandt”⁹. Motivul artistului fără maestru există și în cazul *artistic persona* care se construiește în jurul lui Nicolas Poussin. În cazul lui Poussin se afirmă și mai răspicat: „Poussin a fost un pictor fără maestru și fără discipoli”. Acest lucru face din el o excepție a secolului al XVII-lea în care trăiește și lucrează artistul francez și în care prevalează sistemul profesional. În acest sistem, un artist ajunge să cunoască pictura și tainele ei trecând prin stadiul de discipol, devenind maestru și transmitând cunoașterea acumulată la rândul său. Poussin se formează și el în acest mod, învățând regulile artei de la un număr de pictori mai mult sau mai puțin talentați și având un număr considerabil de adepți care pictează în maniera sa. În studiul introductiv la traducerea din Félibien, Irina Mavrodin afirmă că biograful francez l-a cunoscut personal pe Nicolas Poussin și că i-a frecventat atelierul¹⁰. Félibien recunoaște că a fost instruit de Poussin, care îi explica teoretic și practic concepțiile sale despre artă și îl îndemna să exerseze pe pânze mai mici ceea ce îi dezvăluia. Astfel, l-am putea considera cel puțin Félibien ca fiind, măcar într-o oarecare măsură, discipol al lui Poussin și, deci, mitul maestrului fără elevi ar părea nejustificat. Esențial este însă că începând cu biografia de secol XVII și până la biografia și critica de secol XIX, Nicolas Poussin este privit drept un maestru fără profesor și fără elevi¹¹.

Pentru Bellori și Félibien, imposibilitatea lui Poussin de a găsi un maestru pe măsura geniului său este rezolvată de prezența călăuzitoare a lui Rafael. Ulterior, secolul al XIX-lea va accentua și mai mult lipsa unui maestru în formarea lui Poussin, un detaliu conotat pozitiv care sporește și mai mult faima artistului. Arsene Houssaye și Theophile Gautier sunt printre susținătorii ideii că un mare artist nu are un profesor de la care să învețe arta. Ei vor să sublinieze că succesul pe plan artistic

8. A. McQueen, „Reinventing the Biography”, p. 168. Pastorul protestant Athanase Coquerel îl numește pe Rembrandt „marele rebel”. Pentru Coquerel artistul este o figură revoluționară care a luptat împotriva caracterului catolic al artei oficiale și care era îmbibat cu valori protestante, din care făceau parte independența, libertatea și individualismul.

9. A. McQueen, „Reinventing the Biography”, pp. 167–168.

10. Irina Mavrodin, „Studiu introductiv”, în André Félibien, *Viețile și operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 9.

11. Stefan Germer, „L'ombre du peintre: Poussin vu par ses biographes”, în *Les «Vies» d'artistes*, Waschek Matthias (ed.), *Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p. 121.

poate fi atins și fără confirmare instituțională¹². Privind la maeștrii secolelor trecute, ei vor să demonstreze artiștilor contemporani că marii artiști au fost originali și nu au copiat pe nimeni. Toate aceste deziderate se potrivesc cu sistemul vocațional în care sunt rediscutate transmisia cunoștințelor de la maestru la discipol, precum și gradul de originalitate pe care un artist trebuie să îl atingă în arta sa.

Cazul lui Nicolas Poussin este aparte pentru că acest el s-a născut în Franța, dar și-a câștigat faima în Italia și este revendicat de culturile ambelor țări. Biografia lui este scrisă de italianul Giovanni Bellori¹³ și mai apoi, pe baza acesteia, francezul André Félibien va dezvolta propriul proiect biografic. Atât Bellori cât și Félibien l-au cunoscut pe Nicolas Poussin, au fost în atelierul său și au avut contact direct cu opera sa. Stefan Germer analizează cele două biografii scrise de Bellori și de Félibien și susține că Bellori îi așază la cele două extremități ale cărții pe Annibale Carracci și pe Nicolas Poussin pentru că primul ar fi salvat pictura de ceea ce considera a fi aberațiile picturii manieriste și decadențele picturii naturaliste, iar al doilea ar fi artistul contemporan care continuă tradiția lui Rafael, acest mod de a reda istoria reflectând concepția estetică a lui Bellori¹⁴.

Germer observă diferențele dintre felul în care Bellori scrie despre viața lui Poussin și modelul vieților descrise de Vasari. Bellori subordonează relatările despre viața lui Poussin unor principii teoretice. Această relatare este mai mult decât o înșiruire de fapte, este o scriere care reflectă posibilitățile modului de expresie artistică. Pentru Bellori, descrierea amănunțită a operelor pictorului este la fel de importantă ca relatarea evenimentelor care marchează existența acestuia. Evocarea vieții lui Poussin este întreruptă de descrieri ekphrastice și completată cu considerațiile teoretice aparținând artistului francez și pe care acesta nu mai apucă să le transforme într-un tratat, așa cum plănuia în timpul vieții¹⁵. Germer consideră că Bellori urmărește să atingă trei aspecte: în primul rând viața pictorului, în al doilea rând descrierea lucrărilor sale și în al treilea rând definirea personalității lui Nicolas Poussin. Intenția lui Bellori este să lărgească câmpul de interes acordat vieții artistului și să-l scoată de sub incidența anecdoticii și a cotidianului. Pentru Bellori, opera artistică este o entitate separată care nu se subordonează biografiei¹⁶.

Tinerețea și copilăria, când talentul se manifestă în mod natural și spontan, sunt perioade din viața artistului pe care biograful nu le poate cerceta în mod obiectiv. Așa cum arată Ernst Kris și Otto Kurz în *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*:

12. A. McQueen, „Reinventing the Biography”, p. 167.

13. Lucrarea lui Giovanni Bellori intitulată *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni* este un proiect biografic care cuprinde o selecție de douăsprezece biografii ale celor mai de seamă artiști, care debutează cu viața lui Annibale Carracci și se încheie cu cea a lui Poussin.

14. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 114.

15. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 115.

16. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 116.

A Historical Experiment, evenimentele din copilăria unui artist nu explică dezvoltarea ulterioară a carierei sale artistice ci au rolul de a o prevesti. Aceste evenimente sunt tratate ca și cum ar avea un impact decisiv asupra dezvoltării ulterioare¹⁷. Kris și Kurz demonstrează că există un topos al modului în care se recunoaște talentul artistic și care apare încă din Antichitate și este prezent până în contemporaneitate¹⁸. Dacă urmărim prezența acestui topos în biografiile din *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, observăm situația, „locul comun” care se repetă: un tânăr pictor talentat desenează în mod spontan și este surprins fie de un alt pictor, fie de un umanist sau de un nobil. Aceștia sesizează talentul brut, lipsit de educație, dar care prevestește cariera tânărului și operele minunate pe care acesta le va realiza. Tânărul este luat sub aripa protecție a binefăcătorului său și ajutat să-și cizeleze acest talent¹⁹. Cea mai faimoasă ilustrare a acestui mit artistic este fragmentul vasarian al descoperirii lui Giotto de către Cimabue²⁰.

Bellori menționează două momente în care cititorului i se oferă ocazia de a remarca talentul incipient al tânărului pictor Poussin. Primul dintre ele, un motiv recurent în numeroase biografii artistice, îl anunță pe celălalt. Este vorba de copilul trimis să studieze literele „pentru care se dovedea foarte înzestrat”²¹, dar care în loc de aceasta își umple cărțile cu desene, însă nu așa cum fac copiii, fără rost și anapoda, ci dovedind o înzestrare neobișnuită²². Kris și Kurz subliniază că și despre Filippo Lippi sau Caspar Netscher se spune că desenau cu sânguință pe caietele de școală și că acest detaliu poate să fie în mare măsură adevărat²³, însă nu adevărul este ceea ce contează. Astfel, prezența acestui topos biografic în relatarea lui Bellori nu are scopul de a anunța cititorul ca Poussin desena cu pasiune încă din copilărie, ci că marii artiști desenează de la o vârstă fragedă și că la fel făcea și Poussin.

Descoperirea talentului unui artist este un motiv mitologic. În descrierea primelor manifestări ale talentului, personalitatea copilului care urmează să ajungă artist este secundară. Acest topos biografic subliniază dificultățile cu care tânărul se

17. Ernst Kris, Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven și Londra, 1979, p. 13.

18. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, p. 8. În numeroasele relatări despre viața artiștilor pe care le studiază, cei doi observă o serie de *Leitmotive*. Temele acestea se repetă cu mici variații din Renaștere și până în secolul al XIX-lea, unde se sfârșește cercetarea celor doi. Aceștia le numesc *topoi* biografici, niște locuri comune în cuprinsul unei vieți, care sunt legate mai cu seamă de copilăria artistului și de încercarea de a-i descifra opera prin efectul pe care îl produce asupra publicului.

19. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, p. 8.

20. Giorgio Vasari, „Giotto, pictor, sculptor și arhitect florentin”, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Vol. 1, Editura Meridiane, București, 1968 [1568], pp. 187–188.

21. Giovanni Pietro Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin, pictor din Andelys”, *Viețile pictorilor sculptorilor și arhitecților moderni*, vol. 2, Editura Meridiane, București, 1975 [1762], p. 171.

22. G. P. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 172.

23. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, pp. 28–29.

confruntă încă de la o vârstă fragedă: în loc să fie cu un pictor în atelier și să studieze arta desenului, Nicolas învață să scrie și să citească, iar de desenat o face pe ascuns și împotriva așteptărilor profesorului și ale tatălui său. Ca un erou mitologic, el descoperă că deține puterea de a desena ca nimeni altul din jurul său. Talentul său nu se manifestă ca o înclinație naturală ci ca un miracol, așa cum se manifestă și puterea lui Hercule: la fel cum nimeni nu se așteaptă ca un bebeluș să aibă forța și istețimea de a sufoca un șarpe, nimeni nu se așteaptă ca un copil să deseneze atât de bine cum o face Poussin²⁴.

Un alt topos biografic folosit de Bellori este cel al pictorului autodidact. Giovanni Bellori susține încă din primele rânduri ale biografiei pe care o scrie despre Poussin că: „Franța [...], a devenit ilustră și în arta penelului, disputându-și cu Italia numele și meritul lui Nicolò Pussino”²⁵ în timp ce „în Italia și la Roma înfloreau din plin artele frumoase ale desenului prin creația unor artiști celebri și admirabili”²⁶. În acest context, Bellori trage concluzia că Franța devine faimoasă în sfera artelor prin mijlocirea lui Poussin, deși în momentul în care acesta este doar un tânăr în formare „nu i-a fost la fel de ușor să găsească profesori sau îndrumători care să-i fie de folos la învățătură, căci pe atunci maniera de a picta era peste tot proastă”²⁷.

Biograful consemnează faptul că Poussin îl cunoaște la Andelys pe pictorul Quentin Varin. Varin nu este însă considerat maestrul lui Poussin, ci un artist care remarcă talentul tânărului și nu e în măsură să îl cultive. Varin îl îndeamnă pe Poussin să se apuce serios de studiu și Bellori afirmă că acest lucru îl determină pe Poussin să fugă de acasă când împlinește vârsta de optsprezece ani și să se îndrepte spre Paris. Acesta este momentul pe care Balzac îl fructifică în *Capodopera necunoscută*. După Bellori, Poussin trece pe rând prin atelierul lui Georges Lallemant²⁸ și apoi prin atelierul lui Ferdinando Fiammingo²⁹, însă nici unul dintre pictori nu poate fi considerat maestrul tânărului geniu pentru că „pe atunci maniera de a picta era peste tot proastă, și abia în Italia începe să se îndrepte cu școala fraților Annibale și Agostino Carracci”³⁰. Bellori reconstituie retrospectiv traseul lui Poussin și din moment ce nici unul dintre artiștii cu care intră în contact nu are o carieră comparabilă cu a lui Poussin și nu se bucură de recunoaștere în măsura în care se va bucura Poussin, înseamnă că Poussin nu avea ce să învețe de la ei. Impasul în care se află tânărul talentat și fără

24. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, pp. 30–31.

25. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 171.

26. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 171.

27. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 172.

28. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 172. Bellori nu-i menționează numele ci doar îl numește „lipsit de talent”.

29. Ferdinando Fiammingo este cel mai vârstnic dintr-o familie de pictori portretiști flamanzi care se stabilesc la Paris. Oana Busuioceanu în G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 172, nota 2.

30. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 172.

maestru este depășit prin dezvoltarea caracterului său autodidact. Ajutorul vine de la un nobil care deținea gravuri după Rafael și Giulio Romano și care îi cere lui Poussin să i le copieze, spre dubla satisfacție a novicelui și a comanditarului său³¹. Pentru Bellori, Rafael devine în acest fel o călăuză pentru tânărul Nicolas. Biograful subliniază: lui Poussin Franța „i-a fost mamă fericită”, în timp ce Italia i-a devenit „maestră și patrie fecundă”³².

În *Viețile și operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni*, André Félibien acordă un loc central biografiei lui Nicolas Poussin. Textul lui Félibien despre viața lui Poussin utilizează ca surse biografia lui Bellori și conferințele la care Félibien asistă la Academia regală de pictură și sculptură. În biografia lui Félibien despre Poussin, accentul cade pe viața pictorului, care dă ritmul și forma discursului biografic, și mai puțin pe opera acestuia, care este prezentată ca într-un inventar. Ni se menționează operele în ordine cronologică, cu o scurtă enunțare a subiectului, a compoziției generale și a câte unui detaliu care iese în evidență³³. Pentru Félibien, artistul este destinatarul simbolic al operei sale – Poussin moare cu mult timp înainte ca scriitorul să-și finalizeze lucrarea, dar pictorul este sursa conceptelor teoretice și estetice ale lucrării lui Félibien. O scrisoare a lui Poussin din 1665, în care acesta se plânge de una dintre biografiile lui, scrisă de Claude Nicaise și considerată ca fiind nereușită, joacă rolul de testament simbolic pe care Félibien îl împlinește cu propria sa biografie³⁴. Germer afirmă că biograful francez este cel care creează imaginea de geniu fără maestru și fără discipoli a lui Poussin. Dacă Vasari creează genealogii artistice pe baza figurii paterne, în care maestrul devine un tată simbolic pentru discipolul său³⁵, Félibien conturează imaginea unui Poussin distant și inimitabil³⁶.

Poussin în secolul al XIX-lea

Richard Verdi susține că interesul manifestat față de Nicolas Poussin în secolul al XIX-lea îmbracă forme diverse și determină producția a numeroase lucrări biografice, cataloage ale operei sale precum și discuții critice. La aceste manifestări de interes pentru viața artistului se adaugă un adevărat cult al personalității sale, în care cariera sa artistică joacă un rol secundar. I se aduc numeroase tributuri sub formă de monumente, ceremonii comemorative, elogii în poezie sau în proză, povestiri, piese

31. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 173.

32. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 171.

33. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 117.

34. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 120.

35. Lynette Bosch, „Men, Myth and Truth”, *Oxford Art Journal*, vol. 16, nr. 2, 1993, p. 68. Barolsky spune că istoria artei pe care Vasari o creează începe sub auspiciile tatălui ideal, în acest caz tatăl lui Cimabue care deschide seria *Vieților* și care din dragoste pentru fiul său îl ajută să-și îmbrățișeze menirea de artist.

36. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 12.

de teatru, picturi și chiar cântece. Verdi subliniază că toată această diversitate de manifestări erau adresate lui „Poussin omul” și nu lui „Poussin artistul”, chiar dacă ele par să reflecte viața sa artistică. Se speculează un număr redus de fapte și episoade din viața pictorului, din care se cunosc de fapt puține amănunte, și anume acelea care pot avea un rol didactic și care le pot oferi tinerilor artiști aspiranți modelul suprem al unui artist care și-a pus viața în slujba artei³⁷. De asemenea, Richard Verdi consideră că interesul artiștilor francezi pentru ilustrarea copilăriei lui Poussin este o modalitate de a sublinia faptul că Poussin este un geniu francez și nu unul italian³⁸.

Din momentul în care artistul a murit, biografii încep să-i forjeze destinul, spune Stefan Germer³⁹. Desigur, există artiști – Michelangelo spre exemplu – care se gândesc încă din timpul vieții la imaginea pe care o vor lăsa posterității și la anecdotică despre ei. Michelangelo a făcut acest lucru citind poate ceea ce scriau Ascanio Condivi și Vasari. Germer consideră că Poussin s-a gândit la imaginea pe care o va transmite posterității și că acest lucru se reflectă în cele două autoportrete pictate pentru Jean Pointel în 1649 și pentru Paul Fréant de Chantelou în 1650. Cele două comenzi se justifică prin dorința comanditarilor de a avea aproape imaginea artistului atunci când el lipsește. Germer subliniază că pictorul nu intenționează să le ofere comanditarilor particularitățile sale fizionomice, ci că Poussin ilustrează în autoportretele sale forța și limitele puterii de expresie care sunt baza reputației sale ca pictor. Germer spune că cele două imagini sunt reflecții asupra posibilităților de reprezentare care îi stau la dispoziție unui pictor⁴⁰. Pentru Germer, referința la moarte este mai accentuată în autoportretul destinat lui Pointel, datorită lespezii funerare din spatele pictorului, în care istoricul de artă vede o meditație asupra propriei morți care pare apropiată⁴¹.

Acest testament vizual este recuperat de pictorii și gravorii secolului al XIX-lea. Richard Verdi analizează două lucrări cu subiectul *Poussin pe malul Tibrului*, în care Paul Flandrin și Léon Bénouville îl reprezintă pe Poussin folosind ca model autoportretul maestrului de la Luvru⁴². În gravura lui Flandrin Maestrul se află singur și gânditor pe marginea râului, înconjurat numai de natură, în spatele său conturându-se un copac la fel de solitar ca și pictorul. Pictura lui Bénouville ni-l înfățișează pe Poussin contemplând de pe marginea râului un grup de femei care spală rufe și îmbăiază un copil, ca și cum ar căuta inspirația pentru *Moise salvat din apă*. Combinând imaginea pe care Poussin însuși o creează despre sine cu motivul biografic

37. Richard Verdi, „Poussin's Life in Nineteenth-Century Pictures”, *The Burlington Magazine*, vol. 111, nr. 801, 1969, p. 741.

38. R. Verdi, „Poussin's Life”, p. 741. Verdi menționează lucrarea *Copilăria lui Poussin* de Raymond René Aiffre.

39. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 105.

40. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 105.

41. S. Germer, „L'ombre du peintre”, p. 108.

42. R. Verdi, „Poussin's Life”, pp. 743-744.

al șederii lui în Italia, el este ilustrat ca un gânditor solitar și atent observator al naturii.

Originile modeste ale pictorului francez sunt un alt aspect frecvent discutat în secolul al XIX-lea. Poussin provine dintr-o familie nobilă care sărăcește din cauza războaielor religioase din Franța. Faptul că tânărul care ajunge în 1612 la Paris este lipsit de resurse materiale este subliniat și de Balzac, care ni-l descrie în *Capodopera necunoscută* ca pe un tânăr nesigur pe el și îmbrăcat necorespunzător cu frigul lunii decembrie, „în haine ponosite”⁴³.

Semnătura tânărului Poussin

Folosind un șir de construcții biografice, Balzac dezvoltă un moment care ar fi putut să existe în biografia pictorului real, Nicolas Poussin, dar despre care biografii acestuia nu aduc suficiente detalii, iar Bellori și Félibien relatează sumar momentul șederii sale în Paris, la vârsta de optsprezece ani. Este imposibil să credem că un artist revoluționar de calibrul lui Frenhofer ar fi existat vreodată și i-ar fi predat pictura tânărului Poussin, cu atât mai mult cu cât Bellori insistă asupra faptului că Poussin nu a avut un maestru care să îi predea arta în timpul șederii artistului la Paris⁴⁴. Relația dintre personajul Poussin și personajul Frenhofer reprezintă un paradox. Întâlnirea fictivă și providențială în același timp dintre cei doi determină stabilirea unei relații elev-maestru al cărei final este unul imposibil, pentru că elevul nu își poate însuși ultima lecție a maestrului. Acest fapt nu este însă un impediment pentru ca Balzac să construiască în primul act al nuvelei un topos biografic, acela al revelării talentului, pe care tânărul Poussin și-l dezvăluie în fața celor doi maeștri.

Tânărul Poussin, anonim la începutul nuvelei, nu este înfățișat inițial în nici un fel ca un artist. Porbus este descris ca artistul la lucru în atelier, în timp ce Frenhofer emană prin atitudinea și înfățișarea sa ceva diavolesc, care îl atrage și îl inspiră totodată pe Poussin. După discuția aprinsă despre pictura lui Porbus, ceilalți doi artiști își ațintesc privirea către tânărul intrus care ține partea lucrării criticate. Încă anonim, acesta se prezintă: „Sunt un necunoscut, desenator din instinct, și am ajuns de curând în acest oraș”⁴⁵ „Numele dumitale?”⁴⁶, întreabă Frenhofer și răspunsul vine, dar nu ca o replică în dialog. Numele său este semnătura pe care, ca artist, o lasă pe foaia pe care a desenat: Nicolas Poussin le scrie el în josul paginii. Tânărul capătă statutul de artist la nivel simbolic și începe să fie portretizat ca atare din momentul în care numele său

43. H. de Balzac, „Capodopera necunoscută”, în *Ilustrul Gaudissart*, Editura Univers, București, 1975, p. 578.

44. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, pp. 172-173.

45. H. de Balzac, „Capodopera necunoscută”, p. 584. Ediția românească folosește sintagma „un mângăitor din instinct”, în original, „barboilleur d’instinct”. Am optat pentru varianta „desenator din instinct”.

46. H. de Balzac, „Capodopera necunoscută”, p. 584.

apare scris pe desen. Așa cum spunea și Michelangelo într-un dialog cu Francesco de Hollanda, un pictor adevărat poate fi recunoscut și numai dintr-un desen⁴⁷.

Interesul pentru semnarea unei lucrări începe să se manifeste din Renaștere și inițial ajută la elaborarea unor inventare. În timp, atenția acordată grandorii unui tablou sau subiectului pe care îl tratează începe să se deplaseze către notorietatea celui care semnează, adică produce opera. De pe la mijlocul secolului al XVII-lea, inventarele se interesează și mai mult de prezența semnăturii pe o operă de artă. Din acest moment încep să apară semnături ale artiștilor inclusiv în picturi reprezentând naturi moarte, motivate de faptul că prețul operei poate să crească în funcție de celebritatea celui care a executat-o. Prezența semnăturii începe să fie legată de noțiunea de autenticitate a unei opere de artă⁴⁸. Preocuparea pentru autenticitate se manifestă în Franța abia în secolul al XVIII-lea, când se răspândește ideea că există un original care se distinge de copie, și se impune în secolul al XIX-lea, când semnarea unei lucrări devine foarte importantă, considerându-se că o lucrare nesemnată nu putea fi cu certitudine un original.

Nathalie Heinich atrage atenția asupra faptului că semnătura devine din secolul al XIX-lea o componentă care alcătuiește renumele unui artist. Acest renume este completat de biografia artistului, care ajută la transmiterea posterității nu doar a numelui artistului, ci și a istoriei sale personale. Accentuarea numelui artistului și transmiterea vieții sale prin intermediul biografiei deplasează accentul dinspre opera de artă în sine către autor⁴⁹. Heinich consideră că semnătura devine un instrument prin care criticul sau istoricul de artă poate să lege opera de creatorul ei. Semnătura devine o particulă identitară a imaginii artistului și acest lucru explică de ce Balzac alege ca Poussin să se prezinte astfel în fața celor doi pictori.

Trebuie să admitem că situația în care un artist își semnează desenul este destul de rar întâlnită în secolul al XVII-lea. Hârtia era un material prețios și era folosită cu economie, pe o singură bucată de hârtie putându-se întâlni mai multe studii sau schițe. Chiar dacă un desen aparține cu certitudine unui artist, de cele mai multe ori el nu este semnat sau datat. Faptul că Poussin își semnează un desen poate fi interpretat în mai multe sensuri. Este un gest simbolic prin care o lucrare însoțită de numele artistului funcționează ca o carte de vizită, dar într-un mod mult mai profund. În al doilea rând, acest gest autentică lucrarea. Desenul semnat al lui Poussin este și un document simbolic care, dacă cineva l-ar descoperi într-o arhivă, ar putea fi considerat o dovadă că această întâlnire fantastică s-a petrecut în realitate.

47. Francisco de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, Editura Meridiane, București, 1974 [1548], p. 81.

48. Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Editura Klincksieck, Paris, 1996, p. 99.

49. N. Heinich, *Être artiste*, p. 27.

Prima operă

Prezența numelui lui Poussin în josul desenului îi oferă acestuia autenticitate și valoare sporită. Balzac își avertizează cititorul că tânărul său personaj urmează să ajungă mare artist și în acest fel foaia de hârtie se transformă într-un cec în alb pentru colecționarul care o achiziționează. Atunci când cititorul pătrunde din strada La Harpe în hanul în care tânărul trăiește împreună cu Gillette, scriitorul ne spune că: „pereții sunt acoperiți cu schițe făcute cu creionul pe hârtie obișnuită. Nu avea bani patru pânze ca lumea”⁵⁰. Prin acest detaliu se evită de fapt menționarea unei alte lucrări decât cea executată în atelierul lui Porbus. Astfel, desenul lui Poussin are valoarea și prospețimea unei prime lucrări executată de un mare maestru. Balzac evită să ne pună în legătură directă cu arta pe care o produce adevăratul Poussin. Prima lucrare a personajului său nu este nici o un colț de natură, nici un fragment de statuie antică. Este reproducerea unui tablou al lui Porbus.

Paul Barolsky vorbește despre prima lucrare a unui mare maestru referindu-se la faunul pe care Michelangelo îl execută în grădina Médici⁵¹. Ascanio Condivi povestește că tânărul Michelangelo sculptează în marmură un faun bătrân, replicând o statuie antică a cărei față era pe jumătate distrusă. Lorenzo de Medici trece întâmplător pe acolo și, văzând opera, zâmbește și-i atrage atenția lui Michelangelo că un bătrân nu poate avea dantura impecabilă cu care a reconstituit figura statuii. Rușinat de greșeala sa, tânărul așteaptă plecarea lui Lorenzo și extrage un dinte faunului său cu măiestria cu care ar fi făcut-o bătrânețea. Această lucrare nu a fost găsită niciodată, iar Barolsky o consideră o ficțiune, fapt care investeste întâmplarea cu o valoare simbolică. Barolsky spune că această anecdotă trebuie înțeleasă ca o fabulă în care arta antică îi servește o lecție artistului în devenire, la care se adaugă înțelepciunea comanditarului său, Lorenzo Magnificul.

În biografia lui Poussin, Bellori ne povestește despre cum acesta își desena caietele și chiar pereții școlii⁵², fără să precizeze ce fel de subiecte folosea Nicolas pentru primele sale creații. În lucrarea *Copilăria lui Poussin* de Pierre Nolasque Bergeret⁵³ avem ocazia să îl vedem pe tânărul pictor, aproape un copil, desenându-l pe Hristos pe unul dintre zidurile școlii sale, în fundal distingându-se un basorelief

50. H. de Balzac, „Capodopera necunoscută”, p. 592.

51. Lynette Bosch, „Men, Myth and Truth”, *Oxford Art Journal*, vol. 16, nr. 2, 1993, p. 63. Bosch face un rezumat al lucrării lui Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose: A Myth and Its Maker*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1997. În *Michelangelo's Nose*, Barolsky debată în capitolul „The Faun as a fiction”, toposul faunului sculptat de Michelangelo. Barolsky subliniază că Vasari nu menționează acest episod în prima ediție a biografiei sale despre Michelangelo. Această anecdotă este povestită pentru prima dată de Ascanio Condivi și preluată ulterior și de Vasari în ediția a doua a lucrării sale biografice.

52. G. Bellori, „Viața lui Nicolas Poussin”, p. 172.

53. R. Verdi, „Poussin's Life”, p. 741. Pierre Nolasque Bergeret a trăit între 1782 și 1863 și a fost un elev al lui David.

și un fragment statuar, iar pe jos cărți și caiete. Poussin din nuvela balzaciană produce în mod simbolic prima lucrare sub ochii lui Porbus și Frenhofer.

Frenhofer și Porbus recunosc în execuția desenului virtuozitatea și talentul unui artist. Virtuozitatea, un alt motiv biografic, este definită de Kriss și Kurz ca fiind abilitatea artistului de a produce o operă artistică într-un mod desăvârșit și într-un timp de execuție scurt. Acesteia i se adaugă spontaneitatea și uneori un ochi critic care îl observă pe artist în mod direct atunci când lucrează⁵⁴. Abilitatea lui Poussin de a desena pentru cei doi pictori cu rapiditate și dezinvoltură reprezintă motivul virtuozității unui pictor. El recunoaște că desenează fără să fi fost instruit în prealabil și lucrarea pe care o face reprezintă de la început o operă pe care Frenhofer este dispus să o adauge colecției sale de artă. Poussin își intuiește valoarea și își anticipează cariera de pictor. El își semnează lucrarea așa cum ar face un maestru și nu un anonim care atinge pentru prima dată creionul. Acest gest marchează faptul că desenul său este o operă în sine care poate fi recunoscută prin semnătura creatorului său.

Poussin acceptă ca Frenhofer să-i achiziționeze desenul pentru două monede de aur. Frenhofer îi oferă lui Porbus zece monede de aur în plus față de prețul plătit de regină pentru tabloul înfățișând-o pe Maria Egipteanca, dar în final bătrânul nu-l mai cumpără. Dacă ne raportăm la cele zece monede pe care Frenhofer e dispus să le plătească în plus, putem considera că a plăti două monede de aur pentru desenul unui începător reprezintă o sumă generoasă. Această tranzacție îl introduce pe Poussin în relația artist-comanditar, în care Frenhofer devine în mod simbolic primul său comanditar.

Poussin și Rafael

Pentru tânărul personaj Poussin, testul virtuozității și al revelării talentului este îndeplinit. Frenhofer recunoaște că poate să vorbească despre Arta cu A mare în fața lui și îi iartă faptul că apreciază pictura nedesăvârșită a lui Porbus: este momentul în care tânărul trece de la maniera unui maestru, care se dovedește într-o anumită măsură mediocră, către arta unui maestru mai potrivit cu geniul său.

Figura personajului Poussin primește în acest moment accente ale mitului creat în jurul lui Rafael. Și Rafael schimbă mai multe maniere și măștrii în drumul său spre aflarea propriei maniere și atingerea desăvârșirii în artă. Secolul al XIX-lea creează în Franța o *artistic persona* pentru Rafael în care se accentuează dragostea lui pentru femei și mai ales pentru modelul care îi devine în mod legendar iubită, La Fornarina. Richard Verdi susține că atunci când sunt comparate în epocă viața lui Poussin și viața lui Rafael, maestrul florentin este adesea cenzurat pentru libertinajul său, în timp ce maestrului francez i se subliniază puritatea conștiinței⁵⁵.

54. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, p. 95.

55. R. Verdi, „Poussin's Life”, p. 749.

Dar figura lui Rafael joacă un rol important în imaginarul balzacian. Frenhofer îl numește pe Rafael rege al artei. În romanul *Pielea de sagri*, Balzac descrie un magazin de antichități fantastic în care regăsim cele mai nebănuite și mai exotice comori ale lumii. Când eroul principal ajunge aici, bătrânul anticarul se oferă să îi arate una din cele mai de preț comori ale magazinului său. Păstrată într-o lădiță de mahon cu o încuietoare meșteșugită se află o pânză a lui Rafael înfățișându-l pe Hristos: „Pictura aceasta inspira o rugăciune, propovăduia iertarea, înăbușea egoismul, redeștepta toate virtuțile adormite. Înzestrat cu darul încântărilor muzicii, tabloul lui Rafael te apropia de farmecul cuceritor al amintirilor”⁵⁶. În figura lui Hristos zugrăvită de Rafael, Balzac vede toată religia catolică și îndemnul spre a-ți iubi aproapele. Pictura lui Rafael este cea care îi abate atenția de la moarte personajului Raphaël de Valentin, care venise în magazinul de antichități cu gândul să se sinucidă la căderea serii⁵⁷. Analizând romanul *Pielea de sagri*, Marie Lathiers recunoaște în figura tânărului Raphaël de Valentin o referire simbolică la numele și la figura pictorului Rafael Sanzio: în cazul ambilor, moartea le este provocată de dorința pentru iubitele lor.

Motivul iubitei pe care Balzac îl construiește pentru personajul său Poussin este un topos care își poate avea originile în biografia vasariană a lui Rafael. Marie Lathiers subliniază faptul că Fornarina poate fi considerată prototipul modelului profesionist⁵⁸. Tot așa, Gillette nu este doar femeia iubită de Nick, numele de alint al lui Nicolas, ci și modelul care îi pozează și care îi inspiră opera. Gillette este conștientă că atunci când iubitul ei o privește cu ochi de artist iubirea pentru ea ca femeie dispare. Poussin din nuvelă începe să corespundă cu imaginea sa de artist rațional din momentul în care este dispus să renunțe la iubirea pentru Gillette. Poussin este un Rafael francez, care jertfește iubirea senzuală pentru dragostea de cunoaștere.

56. Honoré de Balzac, „Pielea de sagri”, *Opere*, vol. 1, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 343.

57. Raphaël nu este pictor ci un tânăr avocat de origine nobilă, cu înclinații filozofice, a cărui familie îl lasă fără moștenire și ajunge deosebit de sărac. Acesta scrie un tratat despre voința umană și trăiește ca un pustnic cu ultimele resurse ale moștenirii sale. Viața lui se schimbă când o cunoaște pe frumoasa Fedora, de care se și îndrăgostește. Dragostea pentru ea îl face pe Raphaël să-i sacrifice toate resursele, fără a primi nici o urmă de iubire din partea acestei femei fatale. În pragul disperării și hotărât să se sinucidă, Raphaël ajunge din întâmplare într-un magazin de antichități. Anticarul care îi dezvăluie pânza lui Rafael îi propune o învoială fantastică. Îi oferă un talisman: o piele de măgar care îi poate împlini toate dorințele. În schimbul dorințelor, viața lui se scurtează și talismanul odată cu ea. Pielea de sagri îi arată cât mai are de trăit. Raphaël ajunge să trăiască din nou ca un pustnic și să nu-și mai dorească nimic.

58. Marie Lathiers „«Tué par une excès d’amour»: Raphael, Balzac, Ingres”, *The French Review*, vol. 71, nr. 4, 1998, p. 556.

Poussin al lui Balzac

Personajul tânărul Nicolas Poussin pe care scriitorul Honoré Balzac îl înfățișează în nuvela *Capodopera necunoscută* redă o serie de elemente specifice scrierilor biografice. Deși se concentrează pe un episod scurt, din tinerețea puțin cunoscută a marelui pictor francez, Balzac ne propune o ficțiune care s-ar fi putut întâmpla, foarte densă și bogată în evenimente. Ca în modelul clasic al biografiei de artist, personajul Poussin are o întâlnire cu geniu aflat la maturitate care îl pune la încercare și apoi îi atestă talentul. Întâlnirea dintre cei doi urmărește un parcă un ritual, pentru că funcția ei este una simbolică. Este o ficțiune faptul că Poussin l-a cunoscut pe Frenhofer și a vrut să afle de la el secretul picturii, dar este o ficțiune credibilă.

Balzac își plasează acțiunea în secolul al XVII-lea, dar aduce în discuție probleme din viața artistică specifice secolului al XIX-lea. Este un moment în care biografii și scriitorii se uită la viața marilor maeștri și le creează acestora o *artistic persona*, un tip de imagine ficționalizată care, pornind de la viața și întâmplările cunoscute despre un anumit artist, scoate în evidență sau pune în umbră diferite aspecte din viața acestuia.

În căutarea capodoperei necunoscute: arta japoneză la Expoziția Universală de la Paris din anul 1900

Georgiana Istrate

Expozițiile Universale: întâlniri transculturale între Europa și non-Europa

Literatura secundară privind participarea Japoniei la Expozițiile Internaționale poate crea confuzie prin modul în care este înțeleasă reprezentarea arhipelagului nipon la aceste evenimente. Dacă unii autori sunt de părere că prima participare este cea de la Londra din anul 1862, alte surse o exclud, considerând că Japonia se prezintă pentru prima dată la Paris în anul 1867. Ca lucrurile să se complice și mai mult, unii autori pun accent pe primul moment al implicării noului guvern Meiji, la Viena, în 1873¹. Care este, de fapt, cronologia în această discuție? În 1862, la Londra, obiecte de artă de proveniență japoneză au fost expuse de către colecționari privați, printre care se afla și primul ambasador britanic în Japonia între anii 1859–1864, Sir Rutherford Alcock². Acestea au fost apoi vândute de către firma „Farmer and Rogers”, unul din vânzători fiind Arthur Lasenby Liberty, viitorul fondator al mișcării *Art Nouveau* engleze³. Momentul în care se creează relațiile culturale moderne cu Europa este cel al participării la Expoziția Internațională de la Paris, în 1867. Țara se afla încă sub regimul Tokugawa, iar Akitake Tokugawa, fratele mai mic al celui de-al cincisprezecelea shogun, a mers la Paris, în calitate de președinte al delegației japoneze, împreună cu o suită de alți reprezentanți⁴. Printre exponate se aflau obiecte lăcuite, bronzuri, lucrări în fildeș, ceramică, textile, gravuri în lemn, parte

1. Câteva exemple: Shigeyoshi Mihara și Charlotte van Rappard-Boon afirmă că prima participare a Japoniei la Expozițiile Internaționale a fost la Paris, în 1867; Kimi Coaldrake pune accent pe prima expoziție la care participă guvernul Meiji (Viena, 1873), iar Geneviève Lacambre include în participări și anul 1862 (Londra).

2. Kimi Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts: the categorization of Japanese arts at the international exhibitions in Vienna (1873), Paris (1878) and Chicago (1893)”, *Japan Forum*, vol. 25, nr. 2, 2013, p. 175.

3. Geneviève Lacambre, „Les Milieux Japonisants à Paris, 1860–1880”, în *Japonisme in Art. An International Symposium*, Yamada Chisaburo (ed.), Kodansha International, Tokyo, 1980, p. 44.

4. Shigeyoshi Mihara, „Ukiyoe. Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints”, *Monumenta Nipponica*, vol. 6, nr. 1/2, 1943, p. 245.

din ele fiind vândute în anul următor. Apoi, imperiul a fost reprezentat, prin noul guvern Meiji, la Expoziția Internațională de la Viena din 1873. Printre exponate, cel mai des întâlnite erau articolele lăcuite și gravurile. După evenimentul de la Viena, prima companie japoneză de manufactură și comerț, administrată de Matsuo Gisuke⁵, a deschis un magazin în Paris, pentru a vinde exponatele rămase. Înțelegem astfel faptul că expozițiile internaționale nu însemnau doar o ocazie de prezentare publică, ci și o modalitate de tranzacționare a lucrărilor de către cei interesați. Mai mult decât atât, aceste evenimente ofereau prilejul congreselor, al întâlnirii cercetătorilor din mai toate colțurile lumii. Putem oare vedea în discursul istoriografic generat de aceste expoziții internaționale o formă incipientă a ceea ce astăzi numim *global art history*? Aceste întâlniri transculturale, cum le numește Kimi Coaldrake, între Europa și restul lumii, au dus la reevaluarea criteriilor privind ceea ce însemna o societate civilizată și au rigidizat distincția între artele frumoase și cele decorative. Artele populare și obiectele produse de artizani au fost plasate pe o treaptă inferioară, acest fenomen având urmări și în ceea ce privește încadrarea obiectelor de artă din imperiul nipon.

Sistemul artelor și organizarea expunerilor de obiecte de artă la Expozițiile Universale

În secolul al XVIII-lea, în estetică și teoria artei se conturează un sistem al artelor care marchează modul în care se organizează secțiunile dedicate artelor la Expozițiile Universale din secolul al XIX-lea. Alexander Gottlieb Baumgarten, cunoscut pentru inventarea termenului „estetică”, era preocupat de arte și de frumos, ca atribut principal, însă utilizează încă vechea noțiune a *artelor liberale*, pe care le consideră forme ale cunoașterii și e preocupat exclusiv de poetică și retorică⁶. Abia în lucrarea sa târzie, *Aesthetica* va aborda ocazional muzica și artele vizuale⁷. Kant include în categoria artelor plastice sculptura, arhitectura, pictura și grădinăritul, oferind Esteticii, ca teorie a Artelor și a Frumosului, o poziție egală cu teoria Adevărului (Metafizica) și cu cea a Binelui (Etica)⁸. Este perioada de origine a sistemului artelor majore, reflectând însă contextul cultural și social specific epocii, după cum atrage atenția Kristeller. În alte perioade ale istoriei, sonetul, poemul epic, vitraliul, mozaicul, fresca, pictura pe vase ori alte forme artistice își câștigaseră statutul de artă majoră, așa cum spre exemplu, în secolul al XVIII-lea grădinăritul începea să-l piardă: „The branches of the arts all have their rise and decline and even their birth and death, and the distinction between *major arts* and their subdivisions is arbitrary and subject to change”⁹. Distincția dintre

5. Sh. Mihara, „Ukiyoe”, p. 246.

6. Paul Oskar Kristeller, „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, nr. 1, Ian. 1952, p. 43-44.

7. P. O. Kristeller, „The Modern System of the Arts”, p. 35.

8. P. O. Kristeller, „The Modern System of the Arts”, p. 36-42.

9. P. O. Kristeller, „The Modern System of the Arts”, p. 45.

artele frumoase (*fine arts*) și artele decorative (*decorative arts*) apare în Occident în secolul al XIX-lea. Această ierarhizare a avut efecte asupra modului în care guvernul din timpul Restaurăției Meiji și-a organizat expoziția în cadrul evenimentelor internaționale. Japonia nu cunoștea astfel de categorii artistice și prin urmare, nici cuvinte care să exprime asemenea idei: „For a country such as Japan in the second half of the nineteenth century it was necessary to engage with the prevailing Western preoccupation with such hierarchies if it was to be accepted as a nation in the civilized world”¹⁰. Ierarhiile existente la expozițiile internaționale induceau teama că civilizația arhipelagului ar putea fi retrogradată de către europeni, întreaga sa producție artistică fiind considerată doar decorativă. Inadecvarea la sistemul european al artelor, care a provocat un șoc cultural japonezilor, este complicată de faptul că occidentalii asociau la nivelul subconștientului colectiv obiectele de artă produse de japonezi cu epoci din trecutul european, ceea ce sugera o „înapoiere” față de secolul al XIX-lea.

Forme artistice precum paravanele pictate sau cutiile lăcuite dețineau pentru japonezi un înalt nivel estetic, în care noțiuni precum utilitatea și frumusețea nu intrau în conflict și nu afectau statutul de operă de artă. Unii dintre europenii interesați de fenomenul *japonismului*, precum Philippe Burty, erau chiar încântați de faptul că arta poate fi atât frumoasă, cât și utilă. În țara de origine, stampana se afla într-un moment de declin din punct de vedere al calității, diminuarea cererii pentru arta de tip *ukiyo-e* determinând exportul unei mari cantități de opere către piața de artă occidentală¹¹. Gravurile *ukiyo-e* pe care shogunatul Tokugawa le aprobase pentru expoziția de la Paris din 1867 nu au fost luate în seamă de guvernul Meiji. Pentru niponi era necesar să stabilească o industrie de export, pentru a obține venituri străine¹². Problema apare în momentul clasificării obiectelor în expozițiile internaționale, unde regulile, categoriile și conceptele erau cu totul străine. Alegerea spațiului în care aceste obiecte urmau să fie expuse în Vest provoca îngrijorare, fiindcă prezenta riscul ca arhipelagul să fie privit drept o civilizație de categoria a doua. Chestiunea distincției academice occidentale între *arte frumoase* și *arte decorative* se extindea la nivel politic și diplomatic¹³.

Prima confruntare cu noțiunea *fine arts* se petrece în 1872, în perioada de pregătire pentru expoziția ce urma să aibă loc la Viena, în 1873. În Japonia se crease un Birou al Expoziției (*Hakurankai Jimukyoku*), atașat de Consiliul de Stat (*Dajokan*), organul politic suprem al guvernului, unde oficialii se ocupau cu traducerea în limba japoneză a regulamentului oficial. Documentele de la acea vreme arată faptul că, puși în fața conceptului vestit de *arte frumoase* și neavând termeni care să exprime ideea conținută, traducătorii s-au confruntat cu o criză de limbă și cultură. Regulile

10. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 175.

11. Carmen Brad, *Imagini ale lumii trecătoare. Gravuri japoneze din colecția Muzeului Național de Artă al României* (catalog), Editura Muzeul Național de Artă al României, București, 2016, pp. 12-14.

12. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 177.

13. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 176.

din documentul numit „Grupa 22” existau în traducere germană și engleză, dar ele exprimau lucruri diferite¹⁴, varianta engleză precizând că scopul respectivului departament era îmbunătățirea gustului public și răspândirea educației artistice, prin faptul că muzeele de Arte Frumoase își puteau găsi aplicabilitatea în industrie¹⁵. Diferențele dintre textul englez și cel german sugerează că nici autorii austrieci nu înțelegeau pe deplin utilizarea anumitor termeni atunci când au realizat cealaltă versiune, introducând noțiunea *fine arts* cu referire la muzee axate pe artele aplicate.

Cu această ocazie, traducătorii japonezi inventează un concept propriu: *Bijutsu*, o alăturare a caracterelor pentru cuvântul „frumos/frumusețe” (*bi*) și „tehnică” (*jutsu*). Intenția era, evident, găsirea unui corespondent pentru conceptul occidental de arte frumoase, care să se opună ideii de *arte decorative*. Cu toate acestea, formele artistice excluse din categoria *Bijutsu* rămân nedenumite, până la apariția termenului *kōgei*, utilizat pentru artele decorative. Cuvântul intră în uz în limba japoneză în anul 1890, o dată cu cea de-a patra Expoziție Industrială Națională¹⁶. Ce alt rezultat putea să aibă o astfel de distincție decât consolidarea separării dintre cele două categorii artistice, ca o imagine distorsionată a conceptelor vestice?

În catalogul intitulat *L'Art et l'Industrie de tous les peuples à l'Exposition Universelle de 1878*, Japonia și China sunt analizate împreună, nu doar pentru că pavilioanele acestor țări erau învecinate pe *Rue des Nations*, ci și fiindcă pentru europeni ele prezentau nenumărate similitudini¹⁷. Se menționează, cu părere de rău, că arta niponă a cedat, în majoritatea cazurilor, nevoii de a imita arta europeană. Obiectele de artă, desemnate adesea prin termenul „fabrication”, „industrie”, „manufacture”, au fost achiziționate de alți fabricanți, de muzeul industrial din Viena sau de cel din Kensington.

„Columbian World Exposition”, care a avut loc la Chicago în 1893, este privită ca un progres în ceea ce privește acceptarea oficială a „artelor decorative japoneze” ca arte frumoase. Imperiul își dorea includerea în ordinea internațională și încerca să realizeze trecerea de la un stat feudal la o națiune industrializată, căci societatea era bazată în anii 1870 pe industria atelierelor la scară mică¹⁸. Guvernul Meiji a cheltuit cu ocazia acelei expoziții mai mult decât majoritatea celorlalte națiuni participante, căci miza politică principală era revizuirea „Tratatelor Inegale”. Discursul ministrului la Ambasada Japoniei în Washington DC, Tatano Gozō, explica limpede obiectivele

14. În limba germană documentul privind clasificările și diviziunile solicitate participanților la expoziție avea titlul „22 Gruppe. Darstellung der Wirksamkeit der Museen für Kunstgewerbe”, iar versiunea în limba engleză era următoarea: „Group 22. Exhibition showing the organization influence of museums of fine art applied to Industry”.

15. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 177.

16. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 179.

17. *L'art et l'industrie de tous les peuples à l'Exposition Universelle de 1878*, Librairie Illustrée, Paris, 1878, p. 458.

18. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, pp. 176–177.

țării sale: poziționarea arhipelagului nipon drept o națiune vrednică de a fi implicată în discuții și asocieri pe scena internațională, precum și recunoașterea moștenirii artistice a imperiului în condițiile stabilite de niponi și nu cele impuse de Vest. Într-o scrisoare trimisă de Comitetul Japonez pentru expoziția din 1893 se afirmă: „Official recognition as works of art should be sought for art without distinction between painting and decorative arts”¹⁹. Cu toate acestea, nu s-a obținut încadrarea ceramicii și a obiectelor lăcuite la Fine Arts Palace, în ciuda primelor impresii din partea oficialilor americani, ele fiind expuse în clădirea dedicată manufacturii.

Expoziția de la Paris din anul 1900 și *Histoire de l'art du Japon*

Criteriile de clasificare pentru expoziția internațională din anul 1900 au fost promulgate oficial de către guvernul francez în anul 1897. Categoriile erau strict separate în „œuvres d'art”, „industries diverses”, textile, îmbrăcăminte, arta japoneză fiind încadrată în categoria artelor decorative. Expoziția japoneză este împărțită în două categorii: una principală, conținând produse moderne, selectate conform criteriilor oficiale și o a doua, complementară, organizată la cererea guvernului francez, dornic să vadă tezaurul artistic al imperiului. În cea dintâi, scopul declarat era acela de a contura imaginea țării, la nivelul la care se situa în anul 1900 în domenii precum științele, artele și industriile, agricultura și comerțul. În cea de-a doua expoziție, în urma unei autorizații excepționale, au fost aduse obiecte de artă din colecțiile Casei Imperiale, din muzee, temple sau aparținând unor mari familii. Cu această ocazie a fost ridicată în grădina Trocadéro o construcție în stilul templelor budiste, numită „Palais japonais”. Relevant este faptul că în cadrul Grupei XV, denumită „Industries diverses” s-au expus papetărie, orfevrărie, obiecte emailate, lăcuite, bronzuri, obiecte din fildeș, cloisonnés, toate acestea fiind descrise drept caracteristice industriei nipone.

Cu ocazia acestei Expoziții Universale, Comisia Imperială publică și volumul considerat a fi prima carte de istoria artei nipone, *Histoire de l'art du Japon*. Proiectul întocmirii acestei lucrări avea să fie realizat de Okakura Kakuzō (1862–1913), implicat atât în munca de clasificare a obiectelor, cât și în alte aspecte privind planul cărții. Din motive pe care nu am reușit să le identific, el demisionează, fiind înlocuit de Mataichi Fukuchi (1862–1909), principalul redactor, și de adjunctul său, Yoshio Ki. Sarcina traducerii îi este încredințată lui Emmanuel Tronquois (1855–1918), cunoscător de limbă chineză și japoneză, iar aranjarea textelor este lăsată în seama Direcției Muzeelor Imperiale²⁰.

Într-o primă etapă, cartea *Histoire de l'art du Japon* este tradusă literal, fiind apoi rescrisă într-o manieră mai ușor de parcurs, mai liberă. Una dintre marile dificultăți a

19. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 183.

20. Henri Cordier, „Nécrologie. Emmanuel Tronquois”, *T'oung Pao*, seria a doua, vol. 18, nr. 3, iul. 1917, p. 238.

constat în faptul că nu existau în limba japoneză termenii tehnici utilizați în diversele categorii ale artei europene, Tronquois fiind nevoit să creeze acest vocabular: „Il fallait au traducteur une connaissance approfondie, non seulement de notre langue, mais de nos industries artistiques, envisagées au point de vue du métier”²¹. Chiar și în urma unor astfel de deformări, Hayashi Tadamasa (1853–1906), autorul primelor pagini ale cărții, afirmă că lucrarea a fost supusă unui spirit critic riguros, cu atenție oferită exactității informațiilor²².

Tadamasa era comisar general al Japoniei la Expoziția Universală din anul 1900. Sosise la Paris în anul 1878, ca interpret, cu ocazia unei alte expoziții universale. El este figura centrală din fenomenul *japonismului*, elementul cheie al contactului dintre Franța și Japonia și cel mai mare comerciant de gravuri la Paris în perioada cuprinsă între 1878–1905. După ce a lucrat pentru compania „Kiritsu Kōshō Kaisha”, fondată cu ocazia Expoziției Universale de la Viena din anul 1873 și activă până în anul 1891, ocupându-se cu comercializarea obiectelor expuse în cadrul evenimentului, Tadamasa fondează „Societatea Wakai–Hayashi”, împreună cu vicepreședintele pavilionului japonez al expoziției universale, Wakai Kanesaburō (1834–1908). Prin intermediul acesteia vinde în Franța mai mult de 300.000 de lucrări de cea mai bună calitate²³. În 1886 scrie un articol în ediția specială a revistei *Paris Illustré*, în care afirmă că Japonia are o artă decorativă foarte bogată și „poate cea mai variată din întreaga lume”²⁴. Declarația sa accentuează tendința de a poziționa arta japoneză în domeniul artelor aplicate, ceea ce este interpretat de Kimi Coaldrake drept o chestionare a sistemului artelor frumoase europene²⁵. Poate că din perspectivă japoneză prezentarea făcută de Tadamasa în *Paris Illustré* constituia o punere sub semnul întrebării a sistemului *beaux-arts*, însă pentru europeni aceleași afirmații puteau reprezenta o confirmare a statutului inferior al artelor nipone. Totul depindea de ce parte a baricadei te aflai.

La începutul secolului al XX-lea, opinia față de Tadamasa era una ambivalentă: el se bucura de respect printre amatorii de artă, dar era văzut și ca un hoț de comori²⁶, primii colecționari japonezi de stampe învinuindu-l de faptul că a vândut în Europa ceea ce era mai valoros. A corespondat și a fost prieten cu alte figuri importante ale *japonismului* precum Edmond de Goncourt, Henri Vever, Charles Haviland, Samuel Bing, Raymond Koechlin, Phillipe Burty, Théodore Duret, Ernst Grosse, iar unii

21. *Histoire de l'art du Japon*, Commission Impériale du Japon, Paris, 1900, p. VI.

22. *Histoire de l'art du Japon*, p. V.

23. Shigeru Oikawa, „Brigitte Koyama–Richard. Correspondances adressées à Hayashi Tadamasa”, *Ebisu*, nr. 27, 2001, p. 159.

24. K. Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 181.

25. „By including this statement in a summary of the general characteristics of Japanese art, Hayashi moves Japanese art firmly into the domain of design and points out their difference from long-established European representation in the pictorial arts [...] Hayashi directly challenged the European fine arts establishment to move beyond representation to see the world in a new way” Kimi Coaldrake, „Fine arts versus decorative arts”, p. 181.

26. Sh. Oikawa, „Brigitte Koyama–Richard”, p. 166.

artiști impresioniști i-au vizitat magazinul, cumpărând gravuri sau alte obiecte de artă. Tadamasa, la rândul său, a achiziționat picturi în ulei și desene, colecția rămasă după moartea sa conținând lucrări de Monet, Pissaro, Renoir, Sisley, Viollet-le-Duc, Degas și alții.

Histoire de l'art du Japon nu a fost publicată înainte de expoziție, ci la momentul închiderii ei, explicația constând în faptul că proiectul a necesitat un mare efort, ce presupunea verificarea datării și autenticității fiecărui obiect de artă prin compararea cu indicații din arhivele muzeului, din arhivele templelor sau cu date fixate prin tradiție. Munca pentru acest proiect a necesitat călătorii întreprinse de trimiși oficiali în diferite zone ale Japoniei, cu misiunea de a aduna material ilustrativ, căci până la acea dată nu exista nicio fotografie a monumentelor care să poată fi reprodusă. De asemenea, a fost creat „Biroul de Cercetări privind Comorile Artistice Naționale”, care s-a ocupat de examinarea tezaurelor aflate în templele din imperiu. Pentru a-și întări promisiunea rigurozității, această istorie a artei conține informații din scrieri anterioare sau regăsite în arhive, așa încât proiectul este definit nu drept o carte, ci o culegere de documente²⁷. Exactitatea sa rezultă, spune Tadamasa, tocmai din metoda de alcătuire și din efortul dedicat.

Un aspect important este declarația conform căreia, pentru însuși poporul japonez, această carte aduce la lumină părți ale artei lor pe care nu le cunoșteau încă²⁸. Textul primește o anumită forță prin scrierea la persoana I plural – *noi*, *poporul japonez* – ca pentru a asigura cititorul de faptul că există un acord total, care întărește precizia celor scrise.

Prefața acestei istorii a artei, semnată de directorul general al Muzeului Imperial, Baron Ryūichi Kuki (1852–1931) în septembrie 1899, conturează o imagine poetică a imperiului, definit drept „le parc public le plus pittoresque et le plus varié de l'univers”²⁹. După el, China și India, „cele mai vechi imperii ale Pământului”, își pierduseră splendoarea de altădată, fiind incapabile să mai ofere altceva decât ruine, iar războaiele lor interne au dus la distrugerea formelor de artă din epocile anterioare. Însă Japonia a recuperat o parte din vestigii, pe care le conservă și prin urmare, dacă cercetătorii doresc să reconstituie părți din trecutul Chinei și din cel al Indiei, o vor putea face doar prin intermediul Japoniei.

În *Histoire de l'art du Japon*, ramura artei care dintotdeauna a ocupat cea mai înaltă poziție și care este cea mai demnă de atenție și cea mai bogată din punct de vedere al calității și cantității este considerată a fi pictura³⁰, ceea ce demonstrează preluarea schemei *beaux-arts*. Pictura are caracterul unei schițe, reușind să cuprindă forma

27. *Histoire de l'art du Japon*, p. VII.

28. *Histoire de l'art du Japon*, p. V.

29. *Histoire de l'art du Japon*, p. XI.

30. *Histoire de l'art du Japon*, p. 6.

lucrurilor prin trasarea unei simple linii³¹. Cititorul află că aceasta este caracteristica desenului japonez și principala diferență față de pictura în ulei europeană. Însă pentru un occidental această afirmație poate crea confuzie, căci nu se face o distincție clară între pictură și desen sau schiță, și nu pentru că ar trebui să existe o distincție în arta japoneză, ci pentru că noțiuni familiare pentru un european se îmbină cu altele noi, necunoscute. În volum se accentuează faptul că gradul de măiestrie al unui artist japonez se poate determina chiar și după caracterul unei linii, în pictura sa artistul neglijând clarobscurul, spre deosebire de europeni. Cauza pentru care nu s-a acordat atenție acestei tehnici, iar reproducerea servilă a fost dintotdeauna detestată, este faptul că japonezii au prețuit desenul idealist, în vreme ce pentru occidentali imitația directă a naturii a necesitat un desen realist și prin urmare, interes pentru clarobscur³². Ideile despre absența perspectivei au fost preluate de niponi din tratatele de pictură chineză și nu sunt greșeli de proporție sau stagnări în știința perspectivei, după cum i s-ar putea reproșa artei japoneze, ci țin de aceleași cauze care au marcat pictura occidentală anterioară Renașterii. Pentru un cititor european al sfârșitului de secol XIX și nu numai, un astfel de argument nu ar putea decât să amplifice impresia unei întârzieri în arta japoneză. Se pierde astfel ocazia unei reconsiderări a domeniului, iar lucrarea fixează opinia vestică ce fusese conturată înainte de Expoziția Universală din anul 1900: „On recherche avant tout le sentiment décoratif dans la composition”³³, spun autorii cărții despre poporul japonez.

În ceea ce privește sculptura, se afirmă că nu există diferențe atât de pronunțate față de Occident, precum în pictură. Începând cu Evul Mediu, sculptura trece printr-o perioadă de decădere, întrucât se revine la lemnul sculptat, producția căpătând un caracter mai degrabă industrial decât artistic³⁴. Spre exemplu, în perioada Kamakura sculptura budistă decade, artiștii imitând modele din vechime și orientându-se mai mult spre decorație, iar în epoca următoare, Toyotomi, sculptura devine un element auxiliar arhitecturii. Ca și în pictură, statuara este dominată de aceeași tendință spre idealizare.

Istoria artei japoneze, specificul național și geografia țării

Histoire de l'art du Japon constituie o privire rapidă asupra evoluției artei japoneze³⁵, după cum declară Ryūichi Kuki, conștient de utilitatea unei astfel de lucrări, dar și de limitele sale. Pentru o analiză detaliată, structurată pe stiluri și școli, s-ar fi impus cercetări privind tradițiile și deprinderile care au caracterizat societatea fiecărei epoci, iar intenția Japoniei, după cum se afirmă în prefața cărții, era de a realiza o

31. *Histoire de l'art du Japon*, p. 6.

32. *Histoire de l'art du Japon*, p. 7.

33. *Histoire de l'art du Japon*, p. 7.

34. *Histoire de l'art du Japon*, p. 8.

35. *Histoire de l'art du Japon*, p. 8.

enciclopedie a artelor orientale și a istoriei Orientului, căci ar fi fost singura națiune capabilă să ducă la bun sfârșit o astfel de lucrare³⁶. Imperiul nipon se prezintă drept depozitarul a tot ceea ce a mai rămas valoros din vechea artă orientală, în care au fost puse în lumină comori despre care poporul a înțeles că este de datoria lui să le prezinte altor națiuni, fiind în același timp și cea mai sigură modalitate de a-și slăvi propria glorie națională.

Deși se admite absorbția artelor chineză, hindusă și coreeană, se afirmă că operele imitate au fost impregnate de către maeștrii japonezi cu un caracter specific neamului, cu trăsături personale, ca un sistem de apărare împotriva actului de simplă reproducere. Hayashi Tadamasa enumeră caracteristicile care diferențiază artele nipone de cele ale țărilor vecine: pictura japoneză se distinge de cea chineză în primul rând prin stil, printr-o suplețe a liniilor și prin tonurile blânde, față de răceala și colorația încărcată ce urâtesc lucrările chineze. În ceea ce privește sculptura budistă, japonezii s-au îndepărtat rapid de simpla imitare a figurilor de Buddha aduse de coreeni, caracterizate de o severitate și o uniformitate a modelului. Acestor trăsături, niponii le-au opus o „grație nervoasă a formelor” și o varietate a reprezentărilor, în urma observației naturii³⁷. Astfel, arta japoneză se diferențiază și de imaginile abstracte ale hindușilor, prin sculpturi cu atitudini ce parcă le însuflețesc, precum și de arta khmer și de cea javaneză, iar în comparație cu Malaezia sau Cambodgia, artiștii arhipelagului au înzestrat sculpturile budiste cu o anumită demnitate a atitudinii³⁸. Față de subiectele împrumutate din budismul nordic, còpiile au dobândit un aspect calm și un caracter mai puțin fantezist, în timp ce o expresie de forță și de tărie, caracteristici ale poporului japonez, a fost adăugată împrumuturilor din mișcările Dēvas și Dharmapālas³⁹.

Nici în arhitectură nu s-au preluat, pur și simplu, modelele străine, care, deși au servit ca punct de referință, au fost adaptate mediului din imperiu: s-a preferat un stil propriu, definit printr-o ordonare logică a materialelor și combinații armonioase de linii, care nu obosesc ochiul. Exteriorul templelor japoneze este mai simplu decât cel al indienilor și evită culorile prea vii ale pagodelor chinezești, constructorii fiind înzestrați din instinct⁴⁰ cu standarde înalte. Acest detaliu sugerează cititorului că există o predispoziție a poporului nipon, ca un element înscris genetic, care transfigurează tot ceea ce preia. Astfel, gustul pentru sobrietate, pentru aspectul neîmpovărat și motivele ce nu tulbură suprafața decorată delimitează arhitectura lor de cea a țărilor cu care se învecinează. Simetria, expresie a serenității, este respectată în arta japoneză, la fel ca și noțiunea de echilibru, obținută uneori prin perechi

36. *Histoire de l'art du Japon*, p. XIV.

37. *Histoire de l'art du Japon*, p. VII.

38. *Histoire de l'art du Japon*, p. VII.

39. *Histoire de l'art du Japon*, p. VIII.

40. *Histoire de l'art du Japon*, p. VIII.

de elemente opuse⁴¹. Se conturează astfel o imagine a artei japoneze marcată de caracteristici care amintesc de normele clasice occidentale de frumusețe. Această strategie utilizată de niponi nu este singulară, ci a fost întrebuințată și de către turci, în încercarea de a demonstra relevanța arhitecturii otomane pentru o istorie generală a arhitecturii. Scrisă în anul 1873, lucrarea „Uşûl” promova un stil eclectic al „Renașterii neo-otomane”, în care arhitectul Sinan (secolul al XVI-lea) era prezentat drept inventatorul unui nou ordin arhitectural, comparabil cu cele clasice⁴².

Caracterul particular al artei japoneze, originalitatea sa, se datorează teritoriului, religiei și instituțiilor imperiului, după cum se declară în introducerea cărții. Prin urmare, străinul occidental care ar dori să înțeleagă evoluția Artelor Frumoase ale Japoniei ar trebui să-și îndrepte atenția înspre acești factori marcanți. Se afirmă că, prin climatul lor, insulele japoneze au dat naștere unor noi varietăți de animale sau insecte, necunoscute altundeva, cum ar fi libelulele japoneze⁴³. Se sugerează astfel că diversitatea naturii japoneze a dat naștere și unei arte distincte, care poartă o amprentă specifică. Condițiile geografice au influențat spiritul locuitorilor, lucru ce se reflectă în literatură și artă prin tendința de a aborda mai degrabă aspecte privitoare la natură decât la om: „Aussi, notre littérature et nos arts ont-ils montré une tendance à s'occuper moins de l'homme que des aspects de la nature”⁴⁴. Solul bogat demonstrează o proporție între uscat și umed care favorizează dezvoltarea plantelor și a animalelor, echilibrul fiind prezent inclusiv la nivelul vaporilor de apă din atmosferă, aspect ce influențează culoarea vegetației: „La forte proportion de vapeur d'eau que contient notre atmosphère donne à la végétation une couleur puissante”⁴⁵. În ceea ce privește artele, se creează o paralelă între simțurile pe care le posedă artiștii japonezi și formele de relief din țara lor: „Ils aiment dans les idées et les formes le calme et la douceur, ces qualités qu'ils trouvent dans le climat natal [...]. Ils ont le sens de la distinction et du pittoresque, qualités que possèdent les monts, les eaux et les arbres de leurs pays”⁴⁶. Se revine adesea la legătura dintre natură și caracterul locuitorilor, autorul întrebându-se dacă nu cumva calitatea de insulari a niponilor a determinat o originalitate pronunțată. Climatul natal a exercitat o influență asupra preferințelor artiștilor, care caută calmul și blândețea în idei și reprezentări. Ca și formele de relief din țara lor, japonezii caută varietatea, senzația de mișcare, de însuflețire, dar nu ignoră nici bizareria⁴⁷.

⁴¹. *Histoire de l'art du Japon*, p. VIII-IX.

⁴². Gülrü Necipoğlu, „Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of 'Classical' Ottoman Architecture,” *Muqarnas*, vol. 24, 2007, p. 145.

⁴³. *Histoire de l'art du Japon*, p. 2.

⁴⁴. *Histoire de l'art du Japon*, p. 2.

⁴⁵. *Histoire de l'art du Japon*, p. 3.

⁴⁶. *Histoire de l'art du Japon*, p. 5.

⁴⁷. *Histoire de l'art du Japon*, p. 5.

Încercarea de a identifica legături între natură și o anumită comunitate sau populație nu e ceva specific perioadei moderne, ci s-a manifestat încă din Antichitate, când Eschil, Aristofan sau Herodot, spre exemplu, socoteau factorii climatici drept generatori ai diferențelor culturale⁴⁸. Cu toate acestea, interesul pentru relația dintre natură și cultură a avut momente de o mai mare intensitate de-a lungul istoriei⁴⁹. La începutul secolului al XIX-lea, disciplina istoriei artei se dezvoltă în paralel cu geografia, iar către sfârșitul secolului *Kunstgeographie* avea să devină parte din discursul ambelor domenii. În Germania, arta, ca expresie a unei națiuni, își avea bazele în distincții de ordin politic sau etnic, noile ipoteze legându-le de spiritul și psihologia unui popor, precum și de efectele climatului sau poziția geografică⁵⁰. Arta și domeniul istoriei artei deveneau o problemă de identitate națională: „Art provided German thinkers with a form of identity that did not exist in political reality”⁵¹. În aceeași perioadă, în Franța apar descrieri despre artă și arhitectură care analizau legătura dintre cultură și efectele naturii. Spre exemplu, Seroux d’Agincourt considera arhitectura ca fiind supusă climatului, care alături de materialele de construcție reprezentau bazele caracterizării unui stil⁵². În Anglia, John Ruskin susținea că există conexiuni între construcții, peisaj și caracterul național al unui popor. Sunt câteva exemple ale unei practici ce s-a manifestat în Europa începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și până la începutul secolului XX⁵³. Însă, în termenii lui Arjun Appadurai, istoriile produc geografiile și nu invers⁵⁴. Oliver Zimmer analizează simbolismul alpin în identitatea națională elvețiană, explorând rolul peisajului în formarea și reconstrucția identității acestei țări. El identifică două etape ce dau naștere unor conceptualizări diferite ale relației dintre peisajul alpin și națiune: „naționalizarea naturii”, predominantă începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și până către anii 1870, perioadă în care Alpii reflectau ceea ce se considera a fi autentic elvețian și apoi „naturalizarea națiunii”, perioadă când peisajul alpin e înfățișat într-o ipostază în care determină caracterul național al elvețienilor⁵⁵. Zimmer face o observație interesantă privind natura, în general, și anumite peisaje, în special, explicând faptul că acestea contribuie la

48. Oliver Zimmer, „In Search of Natural Identity: Alpine Landscape and the Reconstruction of the Swiss Nation”, *Comparative Studies in Society and History*, vol. 40, nr. 4, 1998, p. 638.

49. O. Zimmer, „In Search of Natural Identity”, p. 640.

50. Thomas DaCosta Kaufmann, „The Formulation of a Geography of Art: From the End of the Eighteenth to the Twentieth Century”, în *Toward a geography of art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2004, p. 44.

51. Th. DaCosta Kaufmann, „The Formulation of a Geography of Art”, p. 49.

52. Th. DaCosta Kaufmann, „The Formulation of a Geography of Art”, p. 45.

53. Th. DaCosta Kaufmann, „The Formulation of a Geography of Art”, p. 48.

54. Arjun Appadurai, „How Histories Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective”, *Transcultural Studies*, nr. 1, 2010, p. 9.

55. A. Appadurai, „How Histories Make Geographies”, p. 638.

susținerea credinței într-o continuitate istorică a națiunilor, ce e determinată de factori fizici și nu sociali⁵⁶. În cazul japonezilor, muntele Fuji reprezintă prototipul munților din imperiu⁵⁷.

Histoire de l'art du Japon a fost produsă de statul nipon pentru Occident: „[...] this history was a means to visually demonstrate the modern Japanese state's ideology, that is, the emperor system”⁵⁸. În Elveția se împletea o versiune populară de naționalism civic, cu apel la simboluri din trecutul pre-modern și la evenimente glorioase (mituri de eliberare și fondare, legendele lui Wilhelm Tell, bătălii victorioase, etc) cu valorile și instituțiile națiunii elvețiene moderne, fondată în anul 1848⁵⁹. Așa cum explică Oliver Zimmer, nucleul identității naționale elvețiene se baza pe aceste două dimensiuni ideologice: puterea emoțională a unui mit al originii și puterea ce decurgea din raționalitatea legalistă și eticile liberal-democratice. Dacă privim cazul Japoniei după momentul Restaurației Meiji, vom observa un tip de sinteză similar, în care punctele forte ale consolidării națiunii nipone sunt constituite de instituțiile moderne ale noului guvern și de accentul pus pe figura împăratului și trecutul pre-modern. Nucleul civilizației imperiului este considerată familia Yamato, aborigenă, cu rădăcini în Antichitate și creatoare a literaturii și artelor. Acest din urmă aspect este limpede și ușor identificabil în *Histoire de l'art du Japon*, în modul cum s-a operat selecția lucrărilor de artă reprezentative sau, mai subtil, în atitudinea față de arta *ukiyo-e*, desconsiderată în favoarea artelor produse în epoci mai vechi⁶⁰.

Arta japoneză expusă la Expoziția Universală din 1900 văzută prin ochii unui francez

Émile Hovelague (1865-1936), autor de studii despre politică, economie, istoria civilizațiilor și arte frumoase, își nota impresiile după vizitarea pavilionului japonez de la Expoziția Universală din anul 1900. Pentru el, acest eveniment oferă ocazia vizitatorului de a vedea adevărata artă a Japoniei, cea pe care europenii nu o cunoșteau. Este important de menționat însă că pentru Hovelague, în Asia, China nu are egal și nici măcar în Occident nu a fost depășită: „Nous ignorons encore presque tout de l'art chinois, même le bronze, même la porcelaine et totalement ses vrais sommets, cette sculpture monumentale et cette première peinture bouddhiste d'une grandeur religieuse

56. O. Zimmer, „In Search of Natural Identity”, p. 659.

57. *Histoire de l'art du Japon*, p. 3.

58. Satō Dōshin, „The Formation of the Academic Discipline of Art History and its Development” în *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*, Hiroshi Nara (trad.), Getty Research Institute, Los Angeles, 2011, p. 156.

59. S. Dōshin, „The Formation of the Academic Discipline”, p. 650.

60. *Histoire de l'art du Japon*, p. 4.

non égalée en Asie, et que la ferveur de l'Occident n'a pas surpassée. Pour la Chine, nous sommes toujours le barbare dépêtré depuis quelques siècles à peine de sa grossièreté primitive [...]”⁶¹.

El consideră că artele Extremului Orient s-au ascuns multă vreme de curiozitatea europenilor, iar ceea ce dețin occidentalii în colecțiile lor este de o calitate mediocră sau suspectă⁶². Autorul este ironic atunci când enumeră munca unor figuri importante în contactul cu arta japoneză, precum Burty, Goncourt, Anderson, Fenellosa, Duret sau Gonse. Grație eforturilor lor, noi, europenii, credeam că nu avem mare lucru de învățat din arta niponilor, că am înțelege-o și că țara lor s-a golit de „comori” dar și de mistere. Discursul lui e marcat de suspiciune de la un capăt la celălalt, căci menționează des faptul că în expoziție ni se arată fragmente de capodopere, lucrări restaurate, uneori chiar falsuri. Mărturisește că a vizitat pavilionul japonez pentru a vedea pictură, dar ceea ce găsește aici îl face să bănuiască existența unor lucrări mai mari, mai importante: „[...] on nous fait entrevoir plus de choses qu'en nous montre”⁶³.

El lasă a se înțelege că putem întrevădea originalul, capodopera, prin intermediul fragmentelor sau, așa cum va afirma mai apoi, chiar al copiilor prezentate în expoziție: „Les chef-d'œuvre de l'art japonais sont autres que nous ne pensions; ils sont au Japon, non en Europe”⁶⁴. Colecționarii europeni nu sunt adevărați colecționari, motiv pentru care sunt și invidioși atunci când realizează faptul că ceea ce dețin nu e valoros⁶⁵. Autorul utilizează o exprimare complicată, sugerând că își dă seama, spre deosebire de ceilalți, care sunt adevăratele capodopere și insinuând că acei colecționari europeni au achiziționat doar lucruri la modă, adică gravură *Ukiyo-e*. Conform lui Hovelaque, adevărata artă japoneză este cea veche, din colecțiile imperiale, după cum am aflat și din prezentarea cărții de istorie a artei nipone realizată cu ocazia acestei expoziții. Mitul unei epoci de aur, cu origini în acest trecut îndepărtat, este pus în legătură cu noțiunea de *rasă*: „Visiblement pour le Japon, comme pour l'Égypte, l'Inde, la Chine, c'est aux origines, dans la jeunesse de ces races qui vieillissent vite, que sont la fleur parfaite de son art et sa soudaine maturité [...]”⁶⁶. Când japonezii expun lucrările lor, nu ne arată ceea ce credem noi, europenii, a fi măestrile artei nipone. Pavilionul nu conține nicio pictură de Hokusai, nimic din artiștii epocii Tokugawa, nici Utamaro, nici Kiyonaga sau Harunobu.

61. Émile Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle de 1900. L'Exposition Restrospective du Japon”, *Gazette des beaux-arts*, tom 25, Paris, 1901, p. 317.

62. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 317.

63. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 318.

64. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 318.

65. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 318.

66. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 318.

Vizitatorul are ocazia să vadă opere din școlile aristocratice⁶⁷ atât de puțin cunoscute la noi, anume maeștri ai școlilor Tosa, Kano, Choshun, Hoitsu, Sotan⁶⁸.

Hovelaque împarte expoziția din pavilionul japonez în două părți: școlile aristocratice, de influență chineză, laolaltă cu primitivii, iar de cealaltă parte, sculpturi budiste, maeștri care au lucrat în fier, lac și lemn, aparținând epocilor Fujiwara, Kamakura, Koetsu, Ritsuo. Această a doua parte a expoziției se apropie mai mult de ceea ce știm despre Japonia, afirmă el. Descriind atmosfera din cadrul expunerii, Hovelaque consideră că lucrările au un caracter unic de delicatețe și distincție, un șarm, o fericire calmă. El încearcă să apropie aceste „comori” ale Japoniei de idealul clasicismului grecesc: „[...] un souvenir de beauté universelle et non seulement japonaise [...]”⁶⁹.

Despre operele primitive spune că sunt de o calitate superioară, dar în același timp, cel mai puțin cunoscute⁷⁰. Vechiul Yamato, inima Japoniei, perioada de început a acestei culturi constituie leagănul spiritual al rasei⁷¹. Émile Hovelaque aduce în discuție conceptul de *spirit japonez*, cel care creează unitatea spirituală a țării și dă naștere grației unice a operelor ei: „[...] l'âme secrète qui, à travers les différences de races, les influences étrangères, les vicissitudes de l'histoire, crée l'unité spirituelle du Japon et la grâce unique des œuvres qui la manifestent”⁷².

Statuetele în bronz aurit ale Casei Imperiale expuse în pavilion demonstrează faptul că sculpturile abundă în Japonia, mai ales în perioada când arta Yamato începe să se elibereze de originile străine. Hovelaque afirmă că arta de a topi bronzul era necunoscută în Japonia când un muncitor coreean sau chinez imită un model impregnat de sobrietate grecească⁷³. Din Coreea au venit, prin urmare, originalele, metodele de realizare a acestora, precum și muncitorii sau școlile, tot ceea ce venea dinspre vestul Japoniei fiind considerat „coreean.” Autorul textului distinge două tendințe în această invazie a originalelor aduse de coreeni: prima include lucrări de o severitate și o elevație extreme, cu un stil auster, eliberat de tendințele indiene. Mai mult, faldurile rigide sau grandoarea hieratică a lucrărilor este uneori bizantină⁷⁴. Hovelaque descrie sculpturi din această categorie și afirmă că sunt caracterizate de o

67. Cele două școli importante de pictură erau Kano, dezvoltată sub patronajul *shogun-ului* și al *daimyo*, și Tosa, aflată sub controlul direct al Curții Imperiale. Mai existau școli precum Rimpa, care era patronată de aristocrația din Kyoto sau altele, precum enumeră Hovelaque.

68. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 318.

69. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 318.

70. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 319.

71. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 320.

72. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 320.

73. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 320.

74. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 321.

duritate arhaică, motiv pentru care autorul le atribuie o datare timpurie. Atitudinea sa denotă pretenția unui expert în lucrări de artă extrem orientală, capabil să autentifice, să identifice falsuri sau copii printre exponate. Spre exemplu, vorbind despre statueta zeiței Kanon (zeița Milei), o descrie ca având un gest bizantin, aproape amenințător al mâinii, dar că în această reprezentare de secol VI există o grandoare și o asprime care nu au nimic japonez⁷⁵. Prin urmare, decide că lucrarea nu este japoneză. Analizând o altă statueta, afirmă despre ea că e mai hindusă, mai grecească, aproape cipriotă în aspect. Autenticitatea obiectului i se pare suspectă și afirmă, indirect, faptul că este un fals : „Je la crois de fabrication moderne [...]”⁷⁶. Îndoiala lui Hovelaque merge într-atât de departe, încât consideră că ar merita să fie pilită părți din sculpturi, pentru a le dovedi inautenticitatea: „Qu’on en lime quelques parcelles: si l’analyse y révèle les éléments caractéristiques des bronzes primitifs, l’or et le plomb en fortes proportions, nous serons fixés”⁷⁷. Autorul încearcă să-și impresioneze cititorul cu această capacitate de a clasifica sau data obiectele de artă expuse, capacitate pe care și-o exersează pe tot parcursul prezentării. Despre statueta pe care tocmai am menționat-o afirmă că ar fi fost mai bine să nu figureze printre lucrări: „[...] je refuse d’y reconnaître une œuvre digne de figurer à côté des autres bronzes, d’une matière incomparable [...]”⁷⁸. Celelalte opere, cu care compară „falsul”, sunt chineze, iar prototipul lor este indo-bactrian. Modul în care descrie lucrările este unul care pune în legătură caracterul, expresia morală a sculpturilor cu diferitele popoare sau rase. Pentru Hovelaque, apartenența culturală a unui obiect de artă nu ține de locul în care a fost realizată, iar acest aspect reapare pe tot parcursul textului.

China este văzută ca un soi de gardian al clasicismului grecesc, căci în arta Indiei puritatea și fermitatea grecești au fost corupte⁷⁹. Arta chineză a adus în arta japoneză disciplina și grandoarea. Niponii au fost capabili să păstreze influențele vechi, pe care India le-a pierdut: „C’est à cette discipline, aux œuvres mâles de cette école, nourrie du profond rêve hindou, purifiée par de lointains souvenir de Grèce, que nous devons l’art aristocratique du Japon, qui, toujours, se tournera vers la Chine aux heures de décadence, pour lui redemander ses secrets de grandeur et les maîtrises oubliées”⁸⁰. Japonia deține, prin urmare, o influență chineză care i-a permis să conserve influența greacă, dar și pe cea hindusă. În analiza sa, Hovelaque e capabil să întrevadă într-o lucrare toate civilizațiile. Pentru el, China înseamnă disciplină, iar Japonia cumsecădenie (*bonhomie*), caracter rustic și seriozitate.

75. É. Hovelaque, „Les Arts à l’Exposition Universelle”, p. 322.

76. É. Hovelaque, „Les Arts à l’Exposition Universelle”, p. 323.

77. É. Hovelaque, „Les Arts à l’Exposition Universelle”, p. 323.

78. É. Hovelaque, „Les Arts à l’Exposition Universelle”, p. 323.

79. É. Hovelaque, „Les Arts à l’Exposition Universelle”, pp. 323–324.

80. É. Hovelaque, „Les Arts à l’Exposition Universelle”, p. 324.

A doua tendință prezentă în lucrări este cea care denotă tocmai această cumsecădenie japoneză, alături de „[...] une facture plus lourde, plus touchante aussi, d'un sentiment de bonté et de douceur profond”⁸¹. Această tendință e independentă de China și arta aristocratică, iar mai târziu va da naștere școlilor pur japoneze, artei *Ukiyo-e*, etc. Din nou, Hovelaque încearcă să definească după principii și intuiții proprii, cum poate fi încadrată această categorie de opere. Decide că este vorba de o tendință sino-coreeană, o rasă înrudită cu japonezii⁸². Exprimarea este ambiguă, așa încât se poate înțelege că rasa sino-coreeană este cea care a dat naștere rasei japoneze. Alteori, Hovelaque descrie sculpturi din expoziție comparând fizionomia japonezilor cu aspectul și figura personajelor reprezentate în lucrările de artă: „La physionomie n'est point chinoise, ni hindoue; l'expression de rêve engourdi, de naïveté, de réflexion calme est celle qu'on voit souvent aujourd'hui encore sur la large face du peuple du Japon”⁸³.

Pentru a rezuma toate aceste idei, înțelegem faptul că în opinia autorului există două curente care se întrevăd în lucrările expuse în pavilionul japonez: o influență chineză, aristocratică și una sino-coreeană, populară. Hovelaque insistă în a găsi legături unificatoare între culturile și civilizațiile lumii și, încercând să găsească echivalent, le aseamănă cu spiritul clasic al Renașterii europene față de imaginile goticului german⁸⁴.

Pentru a defini arta japoneză, Hovelaque se oprește asupra unei statui din bronz reprezentând o prințesă japoneză: „œuvre candide”, „arrangement simple et subtilement naïf”, „courbes fortes et suaves”, etc⁸⁵. Însă chiar și în cazul ei se întreabă dacă lucrarea este coreeană sau e deja o sculptură japoneză. Înclină spre a doua variantă, căci există indicii revelatoare, în opinia sa: este japoneză pentru că are șarmul secolului al VIII-lea, ce reprezintă apogeul sculpturii nipone. În ceea ce privește mici figurine din ceramică pictate, aduse din templul Hōryū-ji, există din nou suspiciunea că nu ar fi originale. Poate că au fost refăcute sau aparțin unei perioade posterioare celei menționate de organizatorii expoziției, se gândește vizitatorul francez. Frecvent, Hovelaque nu este de acord cu încadrarea istorică a lucrărilor de artă japoneze expuse: „[...] je crois devoir contester absolument les dates qu'on leur attribue et les rajeunir considérablement”⁸⁶. Mai mult, expoziția ar avea de câștigat prin eliminarea câtorva lucrări. În cazul unei alte statuete, consideră că mâinile sculpturii au fost refăcute și fragmentează în cadrul aceleiași lucrări părțile ce sugerează un caracter aristocratic și pe cele de o calitate mai slabă.

81. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 324.

82. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 324.

83. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 324.

84. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 326.

85. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 326.

86. É. Hovelaque, „Les Arts à l'Exposition Universelle”, p. 327.

Textul lui Hovelaque ilustrează perfect afirmațiile lui Shigemi Inaga referitoare la apetitul amatorilor europeni de a stabili identitatea ceramicii japoneze din colecțiile proprii sau la obsesia capodoperei, care au dus și la crearea unui ghid rudimentar al ceramicii nipone, publicat cu ocazia Expoziției Universale de la Paris din 1878, în momentul de culme al *japonismului*. Shigemi Inaga consideră că familiarizarea europenilor cu aceste *arts and crafts* japoneze nu era suficientă pentru a demonstra existența unor lucrări din categoria *fine arts* în Japonia. Niponii trebuiau să găsească un echivalent al perioadei clasice grecești, să dezgroape relicve ale antichității budiste⁸⁷. De fapt, *Histoire de l'art du Japon* a produs o schimbare de paradigmă, căci, spre exemplu, lui Hokusai, pe care europenii l-au considerat și continuă să-l considere apogeul artei nipone, îi sunt rezervate doar câteva rânduri în cadrul lucrării, accentul fiind pus pe acele opere și perioade care demonstau o istorie a artei în Japonia comparabilă cu cea europeană.

Concluzie

Modul în care Japonia își prezintă arta și este receptată la Expoziția Universală de la Paris din 1900 ridică o problemă deosebit de relevantă: cum se poate raporta istoria artei la producții extra-europene? În ultimele decenii, diferite tendințe metodologice reunite de obicei sub umbrela *global art history* propun regândirea unor noțiuni cu care operează istoria artei. Concepte precum „obiect cultural” sau „forme culturale” folosite de Arjun Appadurai (și nu numai de către acesta) servesc unui asemenea demers⁸⁸. Reconsiderarea unor termeni se realizează nu doar prin inventarea unor noțiuni care largesc sfera de analiză (spre exemplu „obiect cultural”), ci și prin reluarea unor concepte care capătă, însă, un alt înțeles, raportat la contextul istoric din prezent și la încercările de a evidenția valoarea de artefact: *human production of material and visual things, actual and virtual*⁸⁹ sau *products of human beings* sau *cultural manifestation and production*⁹⁰. Această noțiune – (*human*) *production* – deținea în trecut, în domeniul artei, o conotație depreciativă față de alte obiecte de artă, trimitând la caracterul manual al procesului de realizare a unei lucrări. În prezent, termenii sunt percepuți dintr-un punct de vedere integrativ și nu delimitativ, putând lăsa impresia unui soi de anacronism. Dar, după cum afirmă Thomas DaCosta Kaufmann,

87. Shigemi Inaga, „Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View” în *Is Art History Global?*, James Elkins (ed.), University College, Cork, 2007, p. 254.

88. Alte noțiuni propuse de Thomas Da Costa Kaufmann: *objects with aesthetic interests*, *objects of symbolic content*. Thomas Da Costa Kaufmann, „Reflections in World Art History” în *Circulations in the Global History of Art*, Kaufmann, Thomas DaCosta; Dossin, Catherine; Joyeux-Prunel, Béatrice (eds.), Editura Ashgate, New York, 2015, p. 24–32.

89. Th. Da Costa Kaufmann, „Reflections in World Art History”, p. 24.

90. Th. Da Costa Kaufmann, „Reflections in World Art History”, p. 32.

„anachronism, long considered one of the greatest mistakes a historian could make, is now revalued under the cloak of the anachronic”⁹¹.

Michel Espagne consideră că este importantă investigarea legăturilor noii orientări istoriografice a istoriei globale cu disciplina istoriei artei, mai ales că fiecare cultură are propria definiție a artei: „Indeed, the problem is also a semantic one, each culture having its own definition of art: it would be risky to maintain that the words „kunst”, „technè”, „isskustvo” all signify exactly the same thing”⁹². În plus, pe măsură ce ne îndepărtăm de centrele europene, discuția despre arte necesită abordarea dimensiunii antropologice a fenomenului artistic. Însăși dimensiunea globalizantă a istoriei artei este legată de fundamentele ei antropologice⁹³, afirmă Michel Espagne. Autorul identifică în fenomenul colecționismului dorința de posesiune a lumii, acesta prefigurând, în opinia sa, o istorie a artei globală⁹⁴. Istoria artei, disciplină dezvoltată în secolul al XIX-lea, presupunea eforturi de localizare, datare și descriere a artefactelor, pentru a le include în categorii create conform unor criterii marcate de ideologii naționale. De asemenea, istoricii de artă vedeau arta ca pe o reflectare a evoluției umane sau a spiritului uman în istorie, lucru ce a servit în cele din urmă unor scopuri naționaliste sau imperialiste⁹⁵. Conceptul de „identitate artistică națională” își relevă caracterul limitant în raport cu discuțiile privind amestecul cultural și schimburile reciproce, care dau naștere unor vederi mai largi, dar în același timp, fragmentare. Soluția pare a veni din înțelegerea istoriei ca rezultat al unei circulații continue a materialelor, oamenilor și ideilor⁹⁶. În ultimele decenii au apărut noi metode care permit abordarea istoriei în contextul unei lumi globalizate (*histoires croisées, connected / entangled histories, global history, transnational history, new world history*) și care reprezintă reconfigurări ale modelelor anterioare propuse de *comparative history, total history, cultural transfers*⁹⁷. Susținătorii acestui tip de abordare consideră că un istorism materialist e calea ce poate conduce la reflecție critică, la înțelegerea obiectelor prin care sunt comunicate imagini și texte și care circulă în diferite spații și contexte. O posibilă definiție a artei globale este cuprinsă în următorul citat: „The project of global art history is often confused with non-Western art history. [...] Global art history is not the reverse side of Western art history, but of national art history and cultural separations and

91. Th. Da Costa Kaufmann, „Reflections in World Art History”, p. 24.

92. Michel Espagne, „Cultural Transfers in Art History”, în *Circulations in the Global History of Art*, p. 97.

93. M. Espagne, „Cultural Transfers”, p. 103.

94. M. Espagne, „Cultural Transfers”, p. 109.

95. Th. DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, „Introduction”, în *Circulations in the Global History of Art*, p. 3.

96. Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, „Introduction”, pp. 1-2.

97. Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, „Introduction”, p. 15.

the limitations imposed by similar categorizations”⁹⁸.

Christophe Charle explică posibilitatea creării rapide a unor rețele artistice, lucru mult mai probabil în cazul picturii, muzicii sau teatrului, decât în cazul literaturii, unde există obstacole precum limbile naționale, diferențele în spațiul politic sau poziția centrală inegală în cultura fiecărei țări. Prin urmare, pictura experimentează o mai mare mobilitate, căci contactul dintre public și creatori e mai puțin mediat⁹⁹. Acest lucru este relevant pentru modul în care artiștii francezi au asimilat noutățile estetice aduse de arta *Ukiyo-e* în momentul accesului fie la lucrările originale, fie la exemplare de o calitate mai modestă¹⁰⁰. Imaginea a pătruns nemediată sau mai puțin mediată decât un text precum *Histoire de l’art du Japon*. Christophe Charle menționează alte două elemente caracteristice unor astfel de rețele: o investiție inițială mai mică și o mărime a publicului mai modestă¹⁰¹. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arta japoneză a fost apreciată mai întâi într-un cerc restrâns, în special de colecționari și *connoisseurs* care se cunoșteau între ei¹⁰². În plus, în cazul lucrărilor cu o distribuție în masă, precum e cazul gravurilor japoneze, sunt activate stereotipurile create vreme îndelungată, atașate culturilor străine și folosite de către importatorii sau mediatorii care caută să le promoveze¹⁰³. Să ne reamintim de comerțul cu gravuri realizat de Hayashi Tadamasu, ca răspuns al unei cereri masive din partea „japonizanților”.

Însă pentru Shigemi Inaga proiectul istoriei artei globale este o utopie. În opinia sa, un obstacol îl constituie definiția corpus-ului *artelor frumoase*, care, deși disputată încă, a fost inclusă doar în mod superficial în discuția privind istoria artei globale¹⁰⁴. În legătură cu întrebarea la care încearcă să răspundă Shigemi Inaga, și anume dacă istoria artei este globalizabilă, există, îndrăznesc să spun, anumite

98. Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, „Introduction”, p. 16–18.

99. C. Charle, „Spatial Translation and temporal discordance: Modes of Cultural Circulation and Internationalization in Europe (Second half of the Nineteenth and first half of the Twentieth Century)”, în *Circulations in the Global History of Art*, p. 119.

100. G. Lacambre, „Les Milieux Japonisants”, p. 45.

101. G. Lacambre, „Les Milieux Japonisants”, p. 119.

102. Charlotte van Rappard-Boon, „Japonism, The First Years, 1856–1876”, în *Liber Amicorum. Karel G. Boon, Dieuwke de Hoop Scheffer, Carlos van Hasselt, Christopher White* (eds.), Editura Swets & Zeitlinger BV, Amsterdam, 1974, pp. 111–112.

103. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 117.

104. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 267. Inaga adaugă și următoarele argumente: „First, any Oriental contribution to Western art historical research is by definition supplementary or auxiliary. Second, the domain of Oriental studies is not included in the ‘histories of art history’, excluding by definition Orientalist territories. And third, rigorous contributions made by Oriental scholars on Oriental art in Oriental languages are simply nonexistent to those who have no access to the working languages in question (as they are ‘monopolized’ by Orientalists).”, Christophe Charle, „Spatial Translation”, p. 258.

aspecte cu caracter confuz și care au legătură cu subiectul analizat în articolul de față. Să luăm, spre exemplu, detaliile privind noțiunea de *reprezentare*. Autorul remarcă faptul că în ce privește acest concept, occidentalii nu includ în discuție practicile asiatice, spre exemplu pe cea chineză¹⁰⁵. Pe de altă parte, Inaga dă ca exemplu modul cum sigiliile imperiale de pe suprafața unor picturi chineze corup codurile vestice de reprezentare picturală: occidentalii consideră că suprapunerea de sigilii ale unor generații de proprietari regali, garanție a respectului acordat acelui obiect, constituie, de fapt, o „violare nepermisă a autonomiei realității reprezentate”, marcând o intruziune în istoricitate¹⁰⁶. El afirmă că rămâne deschisă întrebarea dacă noțiunea de *reprezentare* se poate aplica picturii de peisaj chineze. Planul picturii în acest caz nu constituie ceva ce trebuie văzut, fiind vorba mai degrabă de o reprezentare interioară, susține Shigemi Inaga, continuând cu duritate: „[...] amateurs prefer penetrating into the pictorial space as if they were wandering in the depicted landscapes”¹⁰⁷. Prin urmare, ne putem întreba: este posibil ca excluderea operată de vestici în discuția despre *reprezentare* să fie cauzată tocmai de lipsa unor date suficiente în ce privește semnificația acestui termen în Asia? Să fie o precauție în urma conștientizării faptului că riscăm să așezăm arta chineză din exemplul dat într-un pat al lui Procust, așa cum se exprimă Shigemi Inaga? Acesta atrage atenția asupra nevoii de prudență lingvistică atunci când vorbim de comparații interculturale, oferind exemplul *perspectivei lineare* vestice și al noțiunii chineze de *trei distanțe*¹⁰⁸. El este de acord cu faptul că anumite categorii precum *artist* sau *istoria artei* constituie proiecții retrospective ale intereselor particulare pe care posteritatea le are și îl amintește pe Walter Benjamin și conceptul de *timp*, indispensabil în istoriografie: „[...] discontinuity in history tends to be concealed by the very effort of recapitulating the discredited past. Rehabilitation creates a false continuity thereby eliminating the phases of disruption when the tradition was interrupted”¹⁰⁹. Această falsă continuitate reprezintă un alt pericol prezent în încercarea creării unei istorii a artei globală.

Un posibil contra-argument la opinia unor istorici de artă precum Shigemi Inaga, cum că proiectul unei istorii a artei globală e o utopie, l-ar putea constitui punctul de vedere al creatorilor *Journal of Global History* (2006), William Gervase Clarence-Smith, Kenneth Pomeranz și Peer Vries. Ei subliniază faptul că scrierea istoriei globale nu impune luarea întregului glob drept cadru de analiză, ci că înseamnă mai degrabă a ține în suspensie granițele regionale tradiționale și a

105. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 271.

106. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 270.

107. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 270.

108. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 271.

109. C. Charle, „Spatial Translation”, p. 269.

propune comparații inovatoare¹¹⁰. În plus, acest proiect conține și o dimensiune morală, ducând într-un final la ridicarea nivelului de conștiință privind condiția umană, după cum consideră Patrick O'Brien. Acesta menționează reordonarea istoriografiilor clasice în cadrul programului istoriei globale pentru a face loc unor istorii bazate pe meta-discursuri, care să ofere o înțelegere mai adâncă privind diversitățile și să ajute la conștientizarea influențelor globale, al amestecului elementelor locale, etc¹¹¹. James Elkins oferă o altă soluție: acesta sugerează că disciplina istoriei artei poate evita strategiile interpretative occidentale, căutând concepte critice indigene și se poate ajusta pentru a se potrivi cu arta non-vestică, dar rămânând în esență aceeași¹¹².

110. Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, „Introduction”, p. 12.

111. Th. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, „Introduction”, p. 27.

112. James Elkins, „Art History as a Global Discipline”, în *Is Art History Global?*, pp 3-24.

Muzeul Toma Stelian și politica expozițiilor internaționale

Lucian Goilă

„Moartea lui Toma Stelian”¹ este titlul de primă pagină a majorității ziarelor și revistelor ce au apărut în ziua de 29 octombrie 1925. Articolele îl omagiază atât pe profesorul universitar de drept, om politic, fost ministru al Justiției, dar mai ales pe mecena Toma Stelian. Cele două testamente olografe păstrate la Arhivele Naționale ale României, primul, datat 24 august 1923, al doilea, 19 august 1925, exprimă dorința lui de a lăsa Casei Școalelor și a Culturii Poporului locuința din Șoseaua Kiseleff, „împreună cu picturile, bronzurile, mobilierul etc., pentru înființarea unui muzeu de artă generală care să-i poarte numele”².

Muzeul Toma Stelian (fig. 1) a fost înființat prin Înaltul Decret Regal nr. 3399 din 25 noiembrie 1925, urmând ca ulterior să se rezolve problemele de ordin legislativ în respectul testamentului. În cererea făcută de ministrul Instrucțiunii, la data de 2 martie 1926³, i se solicită M.S. Regele semnarea Mesajului⁴ pentru punerea în dezbaterea Adunării Deputaților a Proiectului de Lege pentru înființarea Muzeului Toma Stelian, în condițiile stabilite de donator. Astfel, legea prevedea: „La ființă muzeul Toma Stelian, care va cuprinde secțiuni din toate categoriile de artă plastică cu aplicațiile ei, precum și o bibliotecă de opere, de teorii estetice și de albume cu stampe sau reproduceri de opere de artă”⁵. Legea pentru înființarea Muzeului Toma Stelian era redactată cu respectarea fidelă a prevederilor lui Toma Stelian în ceea ce privea organizarea, numirea și atribuțiile membrilor, ca și politicile prin care muzeul să funcționeze. Era inspirată din statute și regulamente muzeale funcționând în cadrul muzeelor naționale ale Franței. Astfel, muzeul urma să fie condus de un director (numit de Ministerul Instrucțiunii Publice, cu un mandat de trei ani), secondat de un

1. B. Cecropide, „Moartea lui Toma Stelian”, *Universul*, 29 octombrie 1925.

2. Arhivele Naționale, fondul Casa Școalelor, 693/1925 (în continuare voi prescurta Arhivele Naționale).

3. Arhivele Naționale, 1/M 91/926/16, p. 34. Vezi Jurnalul 337 din februarie 1926.

4. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 34.

5. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 34.



fig. 1, Muzeul Toma Stelian

consiliu format din nouă persoane, totul sub controlul direct al Casei Școalelor (art. 2 și 3). Consiliului artistic, organism lucrând împreună cu directorul, i se acordau atribuții și putere de decizie. Era compus, în marea lui majoritate, din somități ale vieții artistice și culturale ale țării, din membri nominalizați de Ministerul Instrucțiunii și de Ministerul Cultelor și Artelor, confirmarea lor fiind făcută prin decret regal (art. 6). Consiliul artistic își dădea avizul în privința politicilor referitoare la activitățile-cheie ale instituției: achiziții, organizări de expoziții temporare cu caracter special⁶, probleme artistice și administrative ale muzeului, precum numirea directorului și a personalului de specialitate.

Achizițiile au fost făcute de la început din plastica autohtonă (Andreescu, Luchian etc.), desigur, nu doar luându-se în considerare problema fondurilor, ci, primordial, ideea necesității unui muzeu de talie națională în care accentul să fie pus pe școala românească de artă modernă ce începea la acel moment a fi recunoscută și în străinătate. Opțiunea pentru grafică a prezidat și politica de achiziții a muzeului, care a urmărit cel puțin două ținte: alcătuirea unui fond important de lucrări de secol XIX cu

6. Arhivele Naționale, 1/M 91/926/16, p. 69.

valoare artistică și documentară, reprezentând imagini din Țările Române, lucrări ce existau pe piața franceză de artă, precum și sporirea patrimoniului prin opere mai ușor de cumpărat datorită prețurilor.

Pentru strângerea operelor care vor forma primul fond al colecțiilor muzeului și bibliotecii lui, se puteau cerceta toate colecțiile operelor de artă de la toate departamentele și instituțiile de Stat, inclusiv Pinacoteca, urmând să se întocmească o listă cu cele care ar trebui să figureze în acest muzeu. Avem astfel în față schița demersului de modelare a unui viitor muzeu național de artă, prin reunirea Muzeului Toma Stelian cu Pinacoteca Statului și cu alte colecții de artă statale. Demersul nu viza colecțiile Muzeului Simu, la acea dată încă muzeu privat. Era, desigur, un proiect de anvergură și probabil prea ambițios privind instituția muzeală ce lipsea capitalei și țării, a cărui realizare presupunea un interval important de timp. Ideea unificării tuturor fondurilor de artă statale într-o singură instituție ne pare nerealistă, contraargument fiind uriașul efort financiar și administrativ presupus de o asemenea edificare instituțională, care oricum ar fi desființat identitatea unor mici muzee ce existau deja de câteva decenii, conferind caracter Bucureștiului. De altfel, acest tip de centralizare nici nu s-a realizat, fiecare entitate muzeală bucureșteană statală păstrându-și identitatea⁷.

La data de 23 martie 1926 este înaintată M.S. Regele o nouă cerere prin care i se aducea la cunoștință necesitatea semnării de către Majestatea Sa a proiectului de decret⁸ pentru numirea membrilor Consiliului Artistic, conform Legii, pentru înființarea Muzeului Toma Stelian⁹. Au fost numiți, pentru o perioadă de cinci ani, cinci membri ai Consiliului Artistic¹⁰, profesioniști de frunte ai domeniului artelor plastice și decorative: doi plasticieni de renume (sculptorul Ion Jalea și pictorul Ștefan Popescu), doi colecționari *connaisseurs* (Lazăr Munteanu, consilier al Înaltei Curți de Casație, și profesorul doctor Ion Cantacuzino, expert de prim rang în gravura și în ceramică extrem-orientală), doi juriști, consilieri ai Înaltei Curți de Casație (Aurel Procopiu și Lazăr Munteanu, acesta din urmă, deja pomenit). Pe 26 martie 1926, Consiliul de Miniștri¹¹ aprobă regulamentul de funcționare a muzeului, iar pe 27 martie 1926 apare în *Monitorul Oficial* decretul regal¹² prin care acesta este aprobat.

7. Pentru o imagine a muzeelor bucureștene interbelice, vezi Grigore Ionescu, *București, ghid istoric și artistic*, Fundația pentru literatură și artă Regele „Carol II”, București, 1938.

8. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 53.

9. Cererea este semnată de directorul contabilității și de administratorul Casei Școalelor. Acest document este urmat de Raportul ministrului secretar de Stat din Departamentul Instrucțiunii nr. 12959/1926, datat 23 martie 1926, în baza aceluiași articol 6 (Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 52).

10. Pe 26 martie 1926 apare în *Monitorul Oficial* decretul regal de numire a celor cinci membri ai Consiliului Artistic, numiți de ministrul secretar de Stat de la Departamentul Instrucțiunii. Decretul a fost semnat pe 24 martie.

11. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 57.

12. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 67.

Regulamentul¹³ prevedea înființarea unui muzeu de artă generală (care va purta numele lui Toma Stelian), cu secțiuni de pictură, sculptură și gravură, și organizarea cât mai complet posibil a secvențelor cu caracter românesc ale acestor secțiuni¹⁴.

George Olszewski, primul director al muzeului, 1926-1930

Primul director al muzeului, cercetătorul muzeograf George Olszewski, a fost numit conform legii, rămânând pe acest post vreme de cinci ani. El este autorul primului catalog al Muzeului Toma Stelian, apărut în anul 1930¹⁵ cu ocazia expoziției Arta poloneză. Nu este, de fapt, un catalog, ci mai degrabă o listă de lucrări. În fapt, singurul text ce ținea loc și de introducere a fost „Arta plastică în Polonia”¹⁶, semnat de Mieczysław Treter.

La 12 aprilie 1926, Ministerul Instrucțiunii¹⁷ cerea convocarea Consiliului Artistic al muzeului, alcătuit acum definitiv, și a directorului. Consiliul era format din zece personalități de primă mână, de necontestat, ale vieții artistice și culturale românești: inginerul Gheorghe Balș; sculptorul Ion Jalea; poetul Ion Minulescu, director în ministerul Cultelor și Artelor; Lazăr Munteanu; arheologul Vasile Pârvan; Aurel Procopiu; Ștefan Popescu; pictorul Arthur Verona; muzeograful George Olszewski, director. În această primă întâlnire, conform invitației de participare la ședința Consiliului Artistic trimise membrilor acestuia de către Ministerul Instrucțiunii prin Casa Școalelor¹⁸, trebuia să se aleagă Comitetul Artistic. Acesta urma să întocmească lista de lucrări din colecția muzeului (inventarul), dar, din diverse motive, comitetul a fost ales mult mai târziu. Din procesul-verbal al ședinței Comitetului Artistic din 28 noiembrie 1926 aflăm componența acestuia: Ion Jalea, Ion Minulescu, Arthur Verona și directorul George Olszewski. În aceeași ședință, directorul le propunea spre dezbatere membrilor Comitetului Artistic achiziționarea a cincisprezece tablouri ale unor pictori români cunoscuți, dar lipsa fondurilor a amânat achiziția.

Pentru o mai bună înțelegere a mecanismelor care guvernau muzeul de artă în primii lui ani de existență, este nevoie să prezint, folosind documentele găsite în fondul Casei Școalelor, principiile ce au guvernat achizițiile și acceptarea donațiilor¹⁹.

13. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 69.

14. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 69.

15. *L'Art Polonais* (Catalogue l'exposition au Musée „Toma Stelian” cette Exposition a été organisée par la Société d'Expansion d'Art Polonais l'Etranger, mai-juin 1930, București), Muzeul „Toma Stelian”, București, 1930.

16. Mieczysław Treter „Les arts plastiques en Pologne”, în *L'Art Polonais*.

17. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 80.

18. Arhivele Naționale, 1/91/926/16, p. 81.

19. Au fost prezenți următorii membri ai Consiliului și ai Comitetului Consiliului: Ion Cantacuzino, Lazăr Munteanu, Ștefan Popescu, Ion Minulescu și Ion Jalea; absenți: A. Procopiu, Gheorghe Balș și

După cum rezultă din două procese-verbale consecutive ale ședințelor Consiliului (2 și 9 noiembrie 1927), politica de achiziții se orienta spre maeștrii picturii românești moderne (Luchian, Andreescu), dar și spre alte personalități ale începutului de secol XX (se propun spre cumpărare nouă lucrări de Apcar Baltazar)²⁰. Cel puțin în primii ani de funcționare a instituției, nu s-a admis achiziționarea ori donarea lucrărilor semnate de artiști în viață. Din procesul-verbal datat 2 noiembrie 1927 se poate vedea și cum a fost acceptată o donație, ca și motivul refuzării alteia²¹: „Domnul director aduce la cunoștința Comitetului petițiunea doamnei Plotina Niculescu prin care donează muzeului Toma Stelian trei obiecte (un covor persian, o icoană suflată cu aur și un vas de marmură albă). Comitetul aprobă donațiunea. [...] Se aduce la cunoștință și petițiunea d-nei Eugen Stătescu prin care se oferă muzeului Toma Stelian un tablou pictat de pictorul G.D. Mirea. Cum pictorii în viață nu sunt admiși să figureze în acest muzeu, comitetul refuză donațiunea”²².

Demiterea directorului George Olszewski și alegerea noului director

19 iunie 1930 este datat referatul²³ întocmit de Ion Dumitrescu, directorul contenciosului, care trebuia să identifice anumite bunuri aparținând muzeului, aflate în litigiu. În urma inventarului s-a constatat că anumite bunuri înregistrate nu se mai aflau în muzeu, fiind găsite în locuința directorului G. Olszewski, aflată în curtea instituției. Situația a dus la destituirea directorului pentru însușirea, fără drept, a unora dintre bunurile aparținând muzeului. Era vorba despre unele piese de mobilier și de câteva tablouri, expuse pe pereții locuinței, stampe, un număr mare de cărți și covorul donat de Plotina Niculescu.

Din procesul-verbal²⁴ datat 12 ianuarie 1930 al Consiliului Artistic²⁵, aflăm că acesta a făcut Ministrului Instrucțiunii trei propuneri pentru funcția de director definitiv al muzeului, care trebuia să fie profesor universitar. Nominalizații au fost George Oprescu, Jean Al. Steriadi și Ștefan Nenițescu. Documentul este urmat de un

Arthur Verona. Conform legii, din comisie face parte și directorul George Olszewski.

20. „Comitetul, luând în cercetare tablourile propuse în ultima ședință, hotărăște cumpărarea următoarelor tablouri: *Spălătoreasa*, de pictorul Luchian, proprietatea D-lui D-r T. Frumușeanu, pentru prețul de lei 100.000. *Doamna în iarbă*, de pictorul Andreescu, proprietatea D-lui Tacorian, cu suma de lei 40.000. *Haimanalele*, iscălit de pictorul A. Baltazar, cu suma de lei 35.000. D-l director va face formele legale ca domnul Ministru al Instrucțiunii să binevoiască a aproba cumpărarea operelor de mai sus” (procesul-verbal din 9 noiembrie 1927, Arhivele Naționale, 1/91/926/16).

21. Arhivele Naționale, M 91/928/7, 2 noiembrie 1927.

22. Arhivele Naționale, M 91/928/7, 2 noiembrie 1927.

23. Arhivele Naționale, M 91/930/7, p. 63, 19 iunie 1930.

24. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 17, 5 ianuarie 1931.

25. Tafrali, Minulescu, Balș, Verona, Ștefan Popescu, Cantacuzino; absenți – Aurel Procopiu și Lazăr Munteanu. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 17, 5 ianuarie 1931.

al doilea²⁶, de două pagini, de-a lungul cărora sunt enumerate cărțile și articolele publicate, până la acea dată, de Oprescu. După primirea nominalizărilor, ministrul de resort Nicolae Costăcheanu îl numește pe George Oprescu, înaintând M.S. pentru aprobare, decretul²⁷ de numire a acestuia ca director, începând cu data de 15 martie. Prin Decretul Regal nr. 9377 din 17 martie 1931²⁸, George Oprescu este numit director al Muzeului Toma Stelian, începând cu 15 martie 1931. Este momentul în care muzeul a intrat în epoca de înflorire maximă. Directoratul profesorului Oprescu a durat până în anul 1949, când muzeele mici bucureștene au fost închise, iar patrimoniul lor cel mai valoros a fost trecut în proprietatea Muzeului Național de Artă, aflat în formare, numit de acum Muzeul de Artă al Republicii Populare Române, instalat în fostul palat regal.

După unele demersuri similare celui de mai sus, la 6 aprilie 1931 sunt numiți, tot prin decret regal (nr. 12916/1931)²⁹, membrii Consiliului Artistic. De această dată, Consiliul a fost numit pentru o perioadă de cinci ani, fiind compus din următoarele personalități ale vieții artistice: Gheorghe Balș, Ioan Cantacuzino, Virgil Cioflec, Eugen Crăciun, Ion Jalea, Ion Minulescu, Ștefan Popescu, Ioan Al. Steriadi și Arthur Verona.

Politica de achiziții în epoca Oprescu

În anii ce au urmat a continuat sporirea patrimoniului prin achiziționarea de opere de artă. Pe lângă operele artiștilor români au fost cumpărate și lucrări din străinătate (de la Paris în special), interesul muzeului orientându-se cu precădere către gravuri și acuarele franceze de secol XIX reprezentând peisaje cu monumente, scene, personaje tipice din Țările Române. Interesul pentru documentul artistic se îmbină cu avantajul prețurilor accesibile pentru piesele de grafică. Parcurgerea documentelor de arhivă ne demonstrează constanta asociere de-a lungul timpului între Muzeul Toma Stelian și anticarul Paul Prouté din Paris, care devine unul dintre cei mai importanți procuratori de opere de artă ai instituției bucureștene, în special stampe. George Oprescu a donat³⁰ muzeului, din colecția personală, *Portretul doamnei de Chavannes* (născută prințesă Cantacuzino), sanguină, de Puvis de Chavannes. Din țară se achiziționează în special opere de Grigorescu, Andreescu, Sava Henția, dar și artă românească contemporană, părând a nu mai funcționa criteriul eliminării din donații a lucrărilor artiștilor aflați în viață.

În cadrul ședinței din 28 mai 1932 (procesul-verbal XII), Consiliul Artistic îl însărcinează pe directorul Oprescu să mulțumească organismului intitulat *Association Française de l'Expansion artistique à l'étranger* pentru donațiile făcute de către Muzeele Naționale ale Franței Muzeului Toma Stelian și seminarului de istoria artei de la

26. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 18, 15 martie 1931.

27. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 24, 15 martie 1931.

28. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 23, 17 martie 1931.

29. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 33, 6 aprilie 1931.

30. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 58, 8 mai 1931.

Universitatea București (șeful catedrei era George Oprescu)³¹. Era vorba despre mulaje după sculpturi franceze celebre turnate în vechiul și renumitul atelier de specialitate de la Luvru, care creau astfel în cadrul muzeului românesc un nucleu de artă franceză din secolele XVIII–XX, regăsibil astăzi în cadrul M.N.A.R.³².

Din procesul-verbal³³ VI din 14 noiembrie 1931, punctul „III. Operile prezentate spre cumpărare”, aflăm că „Un Bonifacio Veronese, reprezentând Adorația Magilor, proprietatea Domnului Senator Catargiu, este reținut de Consiliu. Directorul este însărcinat să trateze prețul, în costul a 175.000 lei”³⁴. Tabloul transferat în 1948 la M.N.A.R. împreună cu o bună parte a Muzeului Toma Stelian figurează în expunerea permanentă a Galeriei de artă europeană a M.N.A.R. (inventar 54), fiind atribuit tot lui Bonifazio dei Pitati (Bonifazio Veronese), dar în colaborare cu Antonio Palma³⁵.

George Oprescu era nu numai o personalitate a istoriei de artă, ci și reprezentantul României în deceniile trei și patru pe lângă Liga Națiunilor de la Geneva și membru al unor organisme internaționale culturale cu sediul la Paris, organisme derivate din Tratatul de la Versailles. În calitate de secretar al Commission Internationale de la Coopération Intellectuelle, a avut ocazia să lucreze și să facă schimb de corespondență cu membrii acestui for, personalități de prim rang ale vieții culturale europene din epocă: Henri Bergson, Albert Einstein, Henri Focillon, Paul Valéry³⁶.

Membrii consiliului Muzeului Toma Stelian își propuseseră, împreună cu directorul, să aducă noul muzeu din București la nivelul unei instituții europene de prestigiu. Documentele de arhivă care demonstrează explicit această țintă se leagă de o plecare a lui George Oprescu la Roma și la Paris în primăvara anului 1931³⁷. În procesul-verbal al ședinței în care se relatează ideea deplasării lui G. Oprescu în cele două capitale se specifica de către Oprescu faptul că este convocat să se prezinte la Roma, la ședința Consiliului administrativ al Institutului Cinematografic Educativ, și la Paris, la Comitetul executiv al Institutului de Cooperațiune Culturală. Cele două instituții erau organe ale Ligii Națiunilor. Interesant pentru subiectul prezentului articol este faptul că Oprescu primește drept sarcină din partea Consiliului artistic să întâlnească trei personalități ale conducerii Muzeelor Franței: Henri Verne, directorul, Henri Focillon, renumit istoric de artă (fost director al muzeului de artă din Lyon

31. Arhivele Naționale, M 91/932/7, p. 90, 28 mai 1932.

32. Ioana Beldiman, *Sculptura franceză, un patrimoniu resuscitat*, catalog, Editura Simetria, București, 2005.

33. Arhivele Naționale, M 91/931/7, pp. 124–128, 14 noiembrie 1931.

34. Arhivele Naționale, M 91/931/7, pp. 124–128, 14 noiembrie 1931.

35. Vezi Anatolie Teodosiu, *Catalogul Galeriei de artă universală. Pictura italiană*, vol. I, M.A.R.S.R., București, 1974, pp. 40–41, cat. 66.

36. Daniel Laqua, „Internationalisme ou affirmation de la nation? La coopération intellectuelle transnationale dans l'entre-deux-guerres”, *Critique internationale*, vol. 52, nr. 3, 2011, pp. 51–67.

37. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 65, mai 1931.

și profesor de istoria artei la Sorbona), și Louis Hautecoeur, directorul Muzeului Luxemburg. De fapt, relația cu Focillon, pe care îl întâlnea în permanență în cadrul Societății Națiunilor, se transformase într-o solidă prietenie intelectuală, iar istoricul de artă francez devenise un excelent cunoscător al școlii românești de pictură, pe care o introduce, în 1928, în bibliografia artei europene moderne³⁸.

Revenind la deplasarea lui Oprescu la Paris, este relevant faptul că i se trasează de către Consiliu o serie de probleme de dezbatut cu oficialii francezi în vederea modelării muzeului bucureștean după sistemul francez, luat ca reper. Profesorul trebuia să se informeze asupra modului în care erau administrate muzeele franceze, pe baza celor aflate urmând să fie redactat un proiect de regulament al muzeului bucureștean pe care urma să-l analizeze Consiliul Artistic. Un al doilea punct important era acela al împrumuturilor de opere de artă din patrimoniul muzeelor franceze grație cărora să se organizeze expoziții la Muzeul Toma Stelian. Oficialul român a primit un mandat special spre a discuta cu Louis Hautecoeur în privința detaliilor ce priveau expoziția de *Desen francez* ce urma a fi găzduită în sălile muzeului bucureștean.

În același an, 1931, în revista internațională de muzeologie *Museion*, George Oprescu publica o succintă istorie a muzeului și a scopului acestuia³⁹: realizarea unei fresce cât mai fidele a fenomenului artistic din România, în special referitor la secolul al XIX-lea, prin operele de artă prezente în muzeu. Se dorea ca școala românească „să fie reprezentată cât mai bine posibil”⁴⁰. În articol se amintea, de asemenea, de existența Consiliului Artistic condus de doctorul Ion Cantacuzino și despre rolul acestui organism în a-l ajuta pe director în selectarea lucrărilor ce urmau a fi achiziționate. Autorul nu menționa în articol perioada de „probă” în care director a fost Olszewski, ci a trecut la cea de-a doua perioadă, care-l privea pe el însuși. Discursul lui Oprescu se concentra asupra sarcinii pe care i-o trasase premierul Nicolae Iorga, de a organiza un muzeu de artă, pe baze moderne, care să reunească colecțiile statului. Oprescu nu uită să amintească în articol donațiile făcute de persoane particulare, între care și oameni de afaceri. Sublinia rolul pe care îl aveau de jucat expozițiile temporare, factor-cheie în educarea artistică a publicului.

Chiar din acel an, muzeele Luvru și Luxemburg au contribuit la organizarea expoziției *Desenul francez în secolele al XIX-lea și al XX-lea*. Demn de remarcat este faptul că toate proiectele (achiziții, expoziții cu catalog etc.) pomenite de Oprescu în articolul din *Museion* s-au realizat în perioada care a urmat.

Vizita lui George Oprescu la Paris și întâlnirile avute în lumea muzeelor au avut ca ecou crearea unui interes crescut din partea oficialilor europeni pentru Muzeul

38. Vezi Henri Focillon, *La Peinture aux XIXe et XXe siècles, du réalisme à nos jours*, Editura Librairie Renouard-H. Laurens, Paris, 1928, capitolul „La Latinité”, pp. 420-428.

39. George Oprescu, „Le Musée Toma Stelian de Bucarest, par G. Oprescu”, *Museion*, vol. 16, nr. IV, 1931, pp. 99-100.

40. George Oprescu, „Le Musée Toma Stelian”, pp. 99-100.

Toma Stelian, astfel că la ședința Consiliului din 14 noiembrie 1931⁴¹ a participat și Henri Focillon. Cu această ocazie, au fost acceptate donații din străinătate, de la Daniel Baud-Bovy, Elveția (*Portretul unui medic persan*, de Daniel Baud-Bovy)⁴² și de la Focillon însuși (două desene de La Fage și Decamp). Tot din această ședință aflăm că au mai fost cumpărate, de la Paris, Geneva, Roma și Bruxelles, desene și gravuri⁴³ ce urmau să fie parte a expozițiilor viitoare. Dar cel mai important punct al discuțiilor a fost acela că, urmare a intervențiilor sale pe lângă Henri Verne (directorul Muzeelor Franceze) și Paul Léon (directorul Artelor Frumoase din Franța), George Oprescu urmărea ca Muzeul Toma Stelian să obțină titlul de Correspondent des Musées Français, această calitate putând fi transferată și altor muzee din țară, dar numai după ce Toma Stelian ar fi dobândit statutul de corespondent și al unor muzee italiene sau engleze⁴⁴.

„Muzeul Toma Stelian, cel mai viu dintre muzeele noastre de artă”. Din mecanismul de organizare a expozițiilor, 1931-1947

În expozițiile temporare de artă românească și străină deschise la Toma Stelian, pe lângă operele ce aparțineau muzeului, adeseori se recurgea la împrumuturi, inclusiv de la colecționari particulari. Un exemplu elocvent în acest sens ar fi expoziția de artă extrem-orientală făcută cu concursul doamnei doctor Stănculeanu, din colecția căreia s-au expus artă orientală, pictură românească (tablouri de Pallady, Theodorescu-Sion, Luchian) și câteva stampe de Zorn⁴⁵.

De asemenea, muzeul a participat activ cu opere și la expozițiile internaționale. Din documentul datat 3 mai 1930⁴⁶, aflăm că se cer împrumut pentru expoziția românească din Olanda două tablouri din patrimoniul muzeului, *Peisaj* de Ștefan Luchian și *Autoportret* de Nicolae Grigorescu. Din același document aflăm că „muzeul Toma Stelian și-a dat concursul și a contribuit cu operele sale la toate expozițiile la care România a luat parte: la Paris în 1925, la Geneva în 1928, la Bruxelles și Barcelona în 1929”, iar lucrările prezente la cele două expoziții din 1929 nu au fost încă repatriate, astfel că muzeul a fost închis publicului. Din acest motiv, conducerea instituției sugerează Direcției Artelor ca operele de care era nevoie să fie împrumutate de la Pinacoteca Statului, Muzeul Aman, Muzeul Simu sau Muzeul Kalinderu.

41. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 124, 14 noiembrie 1931.

42. În patrimoniul M.N.A.R., inv. Galeria de artă europeană, vezi Cristian Benedict, „Musée d’art de la R.S. Roumanie”, *Catalogue de la Galerie d’art universel. IV. La peinture française*, București, 1978.

43. De la Paris, de la Paul Prouté, o gravură de Goya din seria *Capriciilor* etc. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 124, 14 noiembrie 1931.

44. Arhivele Naționale, M 91/931/7, pp. 124-128, 14 noiembrie 1931.

45. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 123, 26 iunie 1931.

46. Arhivele Naționale, M 91/930/7, p. 86, 5 iulie 1930.

În ședința din 20 februarie 1937⁴⁷ (procesul-verbal nr. XXVII, punctul nr. 5), directorul îi informează pe membrii Consiliului despre discuția avută cu profesorul Dimitrie Gusti, comisarul general al Pavilionului românesc al Expoziției Internaționale de la Paris, care a solicitat pentru participarea la manifestare câteva tablouri ce fac parte din patrimoniul M.T.S. Cererea a fost făcută la ordinul expres al Regelui Carol al II-lea, care dorea ca „Pavilionul român să cuprindă cele mai bune lucrări din școala noastră modernă”.

Inovații la Muzeul Toma Stelian⁴⁸. Oscar Han și Alexandru Tzigara-Samurcaș, criticii politici muzeale a lui George Oprescu

În anul 1931, muzeul a făcut multe achiziții (inclusiv de la artiști în viață) și a primit o serie de donații de la Ministerul Instrucțiunii Publice. În acest fel s-a putut realiza un nou *allestimento*, respectiv o sală dedicată lui Nicolae Grigorescu și una lui Ștefan Luchian⁴⁹. Noua dispunere a operelor i-a prilejuit lui Oscar Han, critic acid, adesea foarte subiectiv, un ciclu de cinci articole critico-satirice referitoare la muzeu, pe care le-a publicat în ziarul *Curentul* în decembrie 1932 și la începutul anului următor. Dincolo de amintirile accentuate subiective, de stilul satiric, de pamfletar, al lui Oscar Han, cronicile sale rămân o sursă de informație prețioasă pentru istoria muzeului, ca și pentru practicile muzeale și dificultățile unei epoci de început, căci atunci se ridica pentru întâia oară problema alcătuirii „la zi” a unui muzeu semnificativ de artă românească modernă.

Iată opinia critică a lui Oscar Han în privința aspectului muzeului (1910, arhitect Ion D. Berindey), generată de arhitectura de tip „hôtel particulier” a clădirii și de decorația interioară în stil Neo-Louis XV-XVI: „Defunctul Toma Stelian a donat această clădire pentru un orfelinat de fete sau pentru un muzeu de artă și s-a căzut la ideea unui muzeu-orfelinat. Dacă localul nu este propriu unui muzeu, în schimb, directorul e potrivit locului. Ambii, director și local, nu sunt potriviți unui muzeu”⁵⁰. Articolul critică birocrația din sectorul artistic, afirmând că în România nu există muzee de artă cu arhitectură adecvată funcției, opinând că „unul singur este creat în acest scop, Muzeul Etnografic de la Șosea, căruia i s-a suprimat orice posibilitate de definitivă înfăptuire”. Critica adusă de Han muzeelor de artă din București pleca de la ideea că, în afară de Muzeul Simu, a cărui arhitectură a fost gândită conform funcțiunii, restul erau simple locuințe transformate în muzee, inclusiv M.T.S.

Dacă inadecvarea clădirii îi putea fi imputată donatorului, Han îi reproșează directorului că nu există coerență în sistemul de prezentare a operelor, că vitrinele diferă între ele atât ca formă, cât și ca material: „Întâlnim vitrine în care se vând

47. Arhivele Naționale, M 91/937/7, p. 7, 2 martie 1937.

48. „Inovații la muzeul Toma Stelian”, *Cuvântul*, 21 decembrie 1931, p. 2.

49. „Inovații la muzeul Toma Stelian”, p. 2.

50. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian”, *Curentul*, 4 decembrie 1932, pp. 1-2.

acadele pe stradă, vitrine în care Serviciul de măsuri și greutate ține cântare de precizie, vitrine cu ramă de fier ciocănit, cum au galantarele cu genți de damă, vitrine mici așezate într-o penumbră șuie din care nu distingi nimic. Conținutul vitrinelor e excentric, o stofă veche bisericească, un brocard – deci culoare, material prețios, ornament, interesând în sine –, suportă ghemuite înadins «artistic» trei faianțe de mediocră importanță, un desen de Puvis de Chavannes, cu ramă de nuc, un mic *Car cu boi* de Grigorescu, cu ramă aurită, și două acuarele de Bourdelle cu ramă de stejar. Foarte «chic», foarte cochet, dar nu este «muzeu», pentru Dumnezeu!”. Apoi, în vitrina plasată lângă scara ce duce la etaj a observat câteva străchini oltenești așezate pe catifea roșie („Pentru prima dată, strachina ia contact cu catifeaua!”, exclamă Han). Dar ceea ce i se pare cel mai grotesc este că în vitrina cea mai greoaie, peste o față de masă săsească cu motive florale, stau trei desene, unul de Michelangelo, altul de Perugino și al treilea de Rafael: „Parcă copleșit de vigoarea desenului tumultuos în sentiment și în formă al lui Michelangelo, vedem pe d. Oprescu retransat în intimitate, punându-și fundulițe la perdelele dormitorului, purtând danteluțe la izmene și o discretă țință de argint în ureche”. În continuarea articolului, critică activitatea profesorului Ioan Cantacuzino, despre care spune că este fariseu atunci când pretinde că se pricepe la artă.

Continuând criticile aduse lui Oprescu, în articolul intitulat „Muzeul Toma Stelian II/*Desenul italian* și d. prof. dr. Jean Cantacuzino”⁵¹, Oscar Han observă că însuși dr. Cantacuzino îl consideră pe colegul său „primitiv”, adică „mintea sa cu veche tradiție de cultură își are sensul precis: un om la începuturile inteligenței”⁵². În fapt, problemele pe care Han le are cu reprezentanții Muzeului Toma Stelian sunt devoalate în ultima parte a articolului, unde se atacă problema lucrărilor artiștilor aflați în viață: „[...] dacă în Muzeul Toma Stelian, din sculptura actuală, nu s-ar găsi cum se găsesc din delicatețea sufletului său cu preferințe pentru produsul artistic al sexului slab 10–15 sculpturi semnate Margareta [Cosăceanu], 20–25 semnate Céline [Emilian], 5–6 semnate Irina [Codreanu]. Și ne mirăm cum încă nu sunt o sută de pânze în muzeu reprezentând țigani și țigănci bătrâne, mustăcioase și prea curvite, cu culoarea lor neagră-arămie și cu specificul țigănesc al rasei lor, semnate de sexagenara doamnă Cecilia Storck, decana intervențiilor”⁵³.

Putem deduce, din cele citate mai sus, motivul nemulțumirilor lui Han ce au dus la criticile acide ale autorului articolului în legătură cu tot ce ține de Muzeul Toma Stelian: „Cumpărăturile muzeului se fac pe criterii subiective. Cineva mirat că Muzeul Toma Stelian a cumpărat (nu știu cu ce sumă) un Aman-Jean, care rătăcea de mult din samsar în samsar, întrebând, d. Cantacuzino a răspuns: «Cette pauvre madame Grant!» Azi, «Cette pauvre madame Grant!», mâine «Cette pauvre madame Lahovary!»”.

51. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian II/*Desenul italian* și d. prof. dr. Jean Cantacuzino”, *Curentul*, 11 decembrie 1932, pp. 1–2.

52. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian II”, pp. 1–2.

53. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian II”, pp. 1–2.

În articolul „Muzeul Toma Stelian III/Luchian și d. prof. dr. Jean Cantacuzino”⁵⁴ Oscar Han s-a ocupat de felul în care sunt prezentate⁵⁵ operele, în special lucrările lui Luchian, dar și de unele dintre achizițiile făcute. „[...] Ei bine, vizitați muzeul Toma Stelian și veți găsi pe Luchian din nou ținut în jilțul lui de paralizic: tablourile sale nu au fost achiziționate pe criterii estetice, ci pe principiul «Cette pauvre madame Grant, cette pauvre madame Catargi»”. De aceea, în muzeu nu este reprezentat Luchian în personalitatea sa artistică, ci sunt expuse pur și simplu pânze de Luchian, „ocazii”, cum le numește Oscar Han⁵⁶.

Informațiile cu adevărat importante sunt acelea care dezvăluie câteva dintre imprudențele majore făcute de Oprescu și de Consiliu atunci când au cumpărat fără expertiză. Dar ne putem întreba care era de fapt situația experților la noi în acel moment, dacă Oprescu și Tonitza puteau greși amândoi. Așa cum am văzut mai sus, un presupus tablou de Veronese fusese achiziționat de la senatorul Catargi. „Dacă fiindcă veni vorba de mușamale de proporții, să spunem cazul tabloului Bonifacio Veronese achiziționat de muzeul Toma Stelian. După înlocuirea d-lui Olszewski pigmeu născut mort și fost director al muzeului cu d. Oprescu s-a zvonit în oraș că muzeul a achiziționat un Veronese cu lei 250.000⁵⁷. Impresionați de asemenea eveniment, ne-am dus să vedem tabloul. Care nu ne-a fost surprinderea când dezamăgiți de înfățișarea pânzei am căutat autorul. Era un Bonifacio Veronese care era un Bonifacio di Pitati din Verona și nu achiziționat din străinătate cum pretindea, ci de la Cișmigiu, de la un domn Catargi. Nu putem bine ști ce a fost: binefacere sau bună afacere. Chestiunea este că tabloul ornează și astăzi unul dintre pereții muzeului împreună cu un Angelescu-Ange cumpărat de prea priceputul sobor de cucuiați drept Andreescu; împreună cu un al doilea peisaj achiziționat drept tot Andreescu cu 100.000 lei și revendicat apoi de Petrașcu, care a fost împăcat cu o cumpărătură de 100.000, deși am uitat să accentuez că statutul muzeului prevede că artiștilor în viață nu li se pot cumpăra tablouri”⁵⁸.

În cel de-al cincilea articol al seriei, „Muzeul Toma Stelian V/Ochiul de porc și dl. prof. dr. Jean Cantacuzino”⁵⁹, Oscar Han relatează o nouă vizită făcută la muzeu

54. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian III/Luchian și d. prof. dr. Jean Cantacuzino”, *Curentul*, 18 decembrie 1932, pp. 1-2.

55. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian II”, pp. 1-2: „[...] Vom insista asupra felului în care opera lui Luchian este expusă în muzeu. Din operele acestui artist expuse în muzeu nu se desprinde nici una din calitățile esențiale ce-l alcătuiesc. Prin sinteză de culoare, prin echilibrul sentimentului, prin reținerea expresiei, Luchian dă naturii un sens de dureroasă liniște”.

56. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian II”, pp. 1-2.

57. De fapt, este vorba de 175.000 de lei.

58. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian III”, pp. 1-2.

59. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian V/Ochiul de porc și d. prof. dr. Jean Cantacuzino”, *Curentul*, 1 ianuarie 1933, pp. 1-2.

împreună cu Nina Arbore și Nicolae Tonitza, consilierii într-o expertiză ai sculptorului cronicar și pamfletar. De această dată, autorul contestă autenticitatea unuia dintre tablourile expuse, *Femeia cu scurteica verde*, semnat Luchian: „Pictorul Tonitza era mirat de un tablou slab semnat Luchian (*Femeia cu scurteica verde*). D. Oprescu, vizibil nemulțumit și sfidător, îi ripostă: «E cel mai frumos Luchian pe care l-am văzut eu!» Timid, cu privirea lui cuviincioasă și mirată, pictorul Tonitza răspunse că s-ar putea chiar să nu fie Luchian, pentru că petele de culoare sunt opace și nu au nimic din strălucirea coloristică a lui Luchian”⁶⁰.

Dacă despre unele tablouri pomenite mai sus nu există îndoieli asupra celor constatate de Han, totuși, în privința tabloului *Scurteica verde* semnat de Luchian se poate afirma fără tăgadă că opera (acum aflată în expunerea Muzeului Național de Artă al României) este originală⁶¹.

Oscar Han nu a fost singurul contestatar al calității și al autenticității tablourilor achiziționate de M.T.S., fiind secondat în această direcție de Alexandru Tzigara-Samurçaș, care în 1934 se oprește și el asupra „cazului Veronese”⁶², „Adorația magilor”: „De cumpărarea falsului Veronese, directorul-păcală caută să se disculpe, fără a aduce un argument nou, invocând iarăși autoritatea domnilor Focillon și Hautecoeur, pe care în zadar și insidios îi implică în această chestie, deși la dosar nu există nici o expertiză oficială din partea savanților străini. La un moment dat, însuși d-l Oprescu pare că se convinsese de lipsa de valoare a acestui tablou, ascunzându-l în pivnița Muzeului, unde l-am găsit în timpul șederii aci a profesorului Heramanin, inspectorul Galeriilor de picturi în Roma, față de care nu a îndrăznit să se laude cu pretinsul Veronese”⁶³. Ceea ce îl preocupă cu adevărat pe Samurçaș este un alt caz, cel al unui tablou semnat Andreescu, pe care Samurçaș l-a atribuit pe bună dreptate lui Angelescu Ange⁶⁴, deoarece lucrarea a rămas în expunerea permanentă, figurând ca

60. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian V”, pp. 1-2.

61. Afirmațiile lui Tonitza pot fi explicate. Este posibil ca starea de conservare a pânzei să nu fi fost cea mai bună sau se poate că pictorul s-a înșelat. Pe de altă parte, ținând seama de cazul Olszewski, care își însușise unele dintre exponate, se prea poate ca tabloul original să fi fost „împrumutat” de unul dintre membrii conducerii muzeului, iar după începerea scandalului acesta să-l fi adus înapoi.

62. Al. Tzigara-Samurçaș, „D-l Oprescu și falsurile de la muzeul Toma Stelian”, *Convorbiri literare*, martie 1934, pp. 269-272.

63. Al. Tzigara-Samurçaș, „D-l Oprescu și falsurile de la muzeul Toma Stelian”, pp. 269-272.

64. Al. Tzigara-Samurçaș, „D-l Oprescu și falsurile de la muzeul Toma Stelian”, pp. 269-272: „[...] dar chiar o pânză care, după ce a plătit-o ca a lui Andreescu, s-a dovedit a nu fi de acest Maestru. Încercând să se disculpe, intrusul director nu reușește decât să confirme arătările sale. Singur ne mărturisește că acel «Pește», pe care îl găsește «de o calitate excepțională», «prezentat spre vânzare ca fiind un Andreescu, a fost reținut» și plătit în consecință numai după ce anume d-sa l-a «examinat ziua la lumina soarelui»! Văzând că păcăleala nu se mai poate ascunde, d-l O. singur afirmă că «am preferat, din exces de conștiință, să declarăm pânza ca nefiind Andreescu». Sub acel straniu «exces de conștiință», prin care se recunoaște falsul, trebuie să înțelegem mărturisirea completei sale incompetențe.” Tzigara-Samurçaș a atribuit tabloul pictorului Ange, iar Oprescu

„anonim”. Marea problemă pe care o invocă autorul articolului este aceea a sumelor plătite pentru un fals (era și cazul lui „Veronese”), la valoarea unui original⁶⁵.

Expozițiile temporare organizate de Muzeul Toma Stelian

Politica sistematică și programată de expoziții temporare, în special internaționale, pe care le-a organizat a impus Muzeul Toma Stelian în fruntea muzeelor de artă contemporane. Trebuie subliniat faptul că majoritatea expozițiilor deschise la Muzeul Toma Stelian au fost expoziții de grafică (desen, gravură, litografii etc.), un gen de artă prezentând mai puține dificultăți pentru asigurări internaționale și pentru transport, dar prezentând și un interes tematic aparte pentru români, cum ar fi litografiile de secol XIX cu peisaje, costume etc. din zona balcanică și a Țărilor Române, în special de autori francezi. Expozițiile deschise la Muzeul Toma Stelian erau opera colaborării muzeului bucureștean cu muzee și personalități europene de prestigiu. Erau astfel prezentate alături lucrări aduse din muzee occidentale (franceze, italiene, germane, daneze etc.) și lucrări împrumutate fie de muzeu, fie de colecționari români de marcă, precum doctorul Ioan Cantacuzino ori juristul Lazăr Munteanu.

Prima expoziție de artă europeană deschisă în noul muzeu a fost propusă în 1930 de primul director al muzeului, Gheorghe Olszewski, la solicitarea ambasadurii Poloniei la București, contele Choenbeck⁶⁶. În dorința de apropiere dintre cele două țări, partea poloneză dorea „a organiza o expoziție retrospectivă și modernă de artă plastică reprezentând cei mai mari pictori și sculptori poloni”. Așezată sub egida Ministerului de Externe polonez „în înțelegere și cu ajutorul Ministerului de Externe al nostru” (*Epoca*, 3 iunie 1930), expoziția de artă polonă contemporană a fost organizată în colaborare cu Societatea pentru răspândirea artei polone în străinătate⁶⁷. Era primul dintr-un lung șir de astfel de evenimente ce se vor încheia doar prin schimbarea regimului de după 1947. Inaugurarea de la 1 iunie 1930 a fost prezidată de Înalțul Regent Constantin Sărățeanu și de aghiotantul Înaltei Regențe Ionel Ionescu-Munte, demonstrându-se astfel că pentru România această primă expoziție organizată la Muzeul Toma Stelian era și un moment politic important⁶⁸.

s-a apărut: „«Ange, la data pe care o purta (recte o poartă) tabloul, era un copil», dar după cum recunoaște, atribuirea lui Andreescu e falsă, implicit trebuie să admitem că nici data ce o întâlnim nu este autentică”.

65. Al. Tzigara-Samurcaș, „D-I Oprescu și falsurile de la muzeul Toma Stelian”, pp. 269–272.

66. Arhivele Naționale, M 91/930/7, 19 februarie 1930, Adresa Ministrului Instrucțiunii Publice prin cererea numărul 10, seria F din 19 februarie 1930.

67. „Mișcarea culturală și artistică/Expoziția de artă polonă. Deschiderea”, *Dreptatea*, 5 iunie 1930, p. 2.

68. „Un mare număr de persoane din cea mai selectă societate bucureșteană, reprezentanți ai Guvernului, miniștri streini, pictori, sculptori, scriitori și publiciști, intelectuali au ținut să ia parte la această serbare destinată apropierii culturale a două națiuni prietene și aliate”, ne informează ziarul *Dreptatea* din 5 iunie 1930 (articolul „Mișcarea culturală și artistică/Expoziția de artă polonă).

Amfitrioni au fost directorul George Olszewski și comisarul expoziției polone, Treter. Expoziția era o premieră, căci publicul românesc nu cunoștea arta poloneză. Aceasta prezenta curentele contemporane ale vieții artistice din Polonia, prin operele celor mai importanți artiști contemporani. Artiștii selectați reprezentau organizații și asociații artistice de pe tot cuprinsul Poloniei: Societatea „Sztuka” („Arta”) din Cracovia, „Rytm” din Varșovia și alte societăți din Poznań, Wilno, Lvov. Pe lângă picturi și sculpturi, au fost expuse și obiecte de „artă decorativă și aplicată, legături de cărți, chilimuri polone, publicații artistice și mici lucrări de sculptură în lemn executate de elevi”⁶⁹.

Prima expoziție organizată sub conducerea lui George Oprescu, *Desenul francez în secolele al XIX-lea și al XX-lea* a fost, la acel moment, cea mai importantă prezentare de opere franceze din România, și a fost realizată cu concursul muzeelor Luvru și Luxemburg⁷⁰, care au împrumutat opere și au participat la panotarea propriu-zisă. În „Cuvânt înainte” din catalogul manifestării este deplânsă situația Capitalei, lipsită de mari muzee și de colecții de artă care să fie „comparabile celor existente în centrele importante din Europa occidentală”⁷¹. Deși la acea vreme exista un număr important de colecții particulare și muzee mici ce țineau de municipalitate, pentru o capitală modernă care să poată oferi educație artistică nu era suficient, după cum sublinia și George Oprescu: „Pentru un cercetător în domeniul artei este un lucru de neînțeles existența atâtor colecțiuni separate, toate incomplete, mai toate nesistematice, consacrate aproximativ aceluiași epoci, constând din operele cam aceluiași maeștri, fără nici un fel de legătură între ele, fără putința unei coordonări, fără subvențiuni serioase pe care să le puie în măsură de a trăi, de a se dezvolta, de a se manifesta”⁷². În continuare îi este adresată o cerere expresă lui Nicolae Iorga, președintele Consiliului și ministru al Instrucțiunii, de a înființa un muzeu național, dar până când acest deziderat urma a fi atins, Muzeul Toma Stelian prelua rolul de a adăposti colecțiile importante, precum și de a organiza expoziții periodice la nivelul celor din orașele apusene.

Expoziția de desen francez deschisă la București în 1931 a fost prima dintr-o serie de expoziții internaționale organizate de Muzeul Toma Stelian în colaborare cu factori muzeali din alte țări, căci expoziția poloneză fusese concepută „acasă”, fără implicarea muzeului bucureștean. Lucrările expuse reuneau desene, acuarele și gravuri sosite din Franța, de la muzeele Luvru⁷³ și Luxemburg⁷⁴, cu lucrări împrumutate din

Deschiderea”).

69. „Expoziția de artă polonă în București”, *Epoca*, 3 iunie 1930, p. 2.

70. *Catalogul Desenul francez în secolele al XIX-lea și al XX-lea*, Muzeul Toma Stelian, București, 1931.

71. George Oprescu, „Cuvânt înainte”, în *Catalogul Desenul francez în secolele al XIX-lea și al XX-lea*, București, 1931, pp. 7-12.

72. George Oprescu, „Cuvânt înainte”, p. 8.

73. Louis Barye, *Cal în libertate*, acuarelă.

74. Jules Adler, *Vagabond*, peniță.

colecții particulare bucureștene de prestigiu, de doctorul profesor Ion Cantacuzino⁷⁵ și de Krikor Zambaccian⁷⁶. Selecția lucrărilor din Franța fusese concepută prin implicarea unor personalități de prim rang ale domeniului: Henri Verne, directorul Muzeelor Naționale Franceze, Jean Guiffrey, conservatorul picturilor și al desenelor de la Muzeul Luvru, și profesorul Henri Focillon. Autoritățile franceze își propuseseră inițial să realizeze anual la București câte o expoziție tematică sau cu anumiți autori din patrimoniul de la Luvru, dar, așa cum am putut constata, acest deziderat a rămas la nivelul de proiect (probabil prin vitregia perioadei ce a precedat declanșarea celui de al doilea război mondial).

Scenografia expoziției, operă de conlucrare între partea română și cea franceză, a fost realizată de tandemul Jean Al. Steriadi și Louis Hautecoeur, conservatorul Muzeului Luxemburg. Cu ocazia expoziției au avut loc trei conferințe, susținute de cei trei protagoniști ai evenimentului, Henri Focillon, Louis Hautecoeur și George Oprescu⁷⁷ iar publicul a fost alcătuit, în majoritate, din artiști.

Concepția expunerii lucrărilor, în ordine cronologică, cu inserții „pe școli”, ne este dezvăluită de Emanoil Bucuța în articolul consacrat expoziției⁷⁸, probabil textul cel mai bogat în informații de specialitate care interesează în efortul de reconstituire a acestui tip de eveniment artistic efemer, expoziția temporară. Alți importanți cronicari plastici ai perioadei, precum Nicolae Tonitza și Mac Constantinescu⁷⁹ au salutat evenimentul, Tonitza subliniind rolul de sursă de „documentare” al expoziției pentru artiști⁸⁰. Articolul lui Emanoil Bucuța menționat mai sus⁸¹ precizează că expoziția a fost organizată în sălile de la etaj ale muzeului și că operele ce provin din România aparțin colecțiilor Krikor Zambaccian și Jean Cantacuzino⁸². Pe lângă desen, și-au făcut loc pastelurile, guașele și acuarelele. Despre lucrări aflăm că „sunt schițe repezi de portret sau figuri lucrate cu toată migala, [...] Delacroix și Signac, Raffet și Foranie, Daubigny și Pissaro, Millet și Vlamink și toate numele

75. Louis-Hector-François Allemand, *Peisaj*, peniță și acuarelă.

76. Charles Despiau, *Nud*, sanguină.

77. „Expoziția de desene franceze”, *Dimineața*, 4 noiembrie 1931, p. 3. Programul conferințelor a fost următorul: luni, 9 noiembrie, „Desenul francez la începutul secolului al XIX-lea”, George Oprescu; marți, „Desenul francez la mijlocul secolului al XIX-lea”, Henri Focillon și Louis Hautecoeur despre desenul de la impresionisti până în anii ‘30 ai secolului XX.

78. Emanoil Bucuța, „Desenul francez”, *Rampa*, 10 noiembrie 1931, p. 1.

79. Mac Constantinescu, „Rubrica plastică/Desenul francez la muzeul Toma Stelian”, *Cuvântul*, 14 noiembrie 1931, pp. 1-2.

80. Nicolae Tonitza, „Plastica/Desenul francez, Tinerimea Artistică, Salonul de toamnă, Iorgulescu-Yor”, *Curentul literar și artistic*, 23 noiembrie 1931, p. 3.

81. Emanoil Bucuța, „Desenul francez”, p. 1.

82. Emanoil Bucuța, „Desenul francez”, p. 1.

răsunătoare ale unui secol de mare mândrie picturală pentru Franța”⁸³.

Următoarea expoziție internațională are loc în 1932 și este dedicată desenului italian. În cadrul ședinței din 21 decembrie 1931, la unul dintre punctele de pe ordinea de zi s-a pus în discuție, la cererea lui George Oprescu, următoarea expoziție, prevăzută pentru toamna anului 1932, aceea a *Desenului italian*. Discuțiile erau deja într-o fază destul de avansată, iar intenția părții italiene era susținută prin scrisoarea profesorului Roberto Paribeni, directorul Artelor frumoase din Italia⁸⁴. În cadrul ședinței de consiliu din 28 martie 1932⁸⁵ se discută din nou despre stadiul în care se află proiectata expoziție de desene italiene. Directorul muzeului a fost împuternicit să facă o deplasare în Italia, în cadrul căreia să stabilească cu partea străină condițiile finale și selecția lucrărilor ce urmau să fie trimise la București. De asemenea, „Consiliul însărcinează pe director să cumpere, dacă le găsește în condiții convenabile, stampe importante pentru colecția grafică, reproduceri bune pentru sala de lectură”⁸⁶.

În ședința Consiliului Artistic⁸⁷ din 28 mai 1932, George Oprescu și-a anunțat colegii despre demersurile sale și ale părții italiene, hotărându-se, de comun acord, ca expoziția să se desfășoare la sfârșitul lunii octombrie. Comisar din partea italiană a fost desemnat profesorul Federico Hermanin, specialist recunoscut în artă italiană, care ocupa funcția de suprintendent al muzeelor Romei. Cele două sute treizeci de desene aparțineau muzeelor Corsini, Uffizi, Accademia din Veneția, celelalte desene urmând a fi împrumutate de la colecționari români. În continuare, George Oprescu le-a făcut cunoscut colegilor că la întoarcere a făcut o escală la Frankfurt, unde a avut o întrevvedere cu directorul Artelor frumoase din Germania, profesorul Waezoldt, pentru negocieri privind o viitoare expoziție de artă germană în toamna anului 1933. Expoziția a fost însă organizată abia în 1937. După cum se poate observa, profesorul Oprescu era specialistul necontestat care iniția politica expozițională și de achiziții. Așa cum se observă, expozițiile erau proiectate cu un an înainte, câteodată chiar mai mult.

Despre conținutul expoziției de desen italian, dincolo de catalog, aflăm din comentariile cronicilor publicate, precum articolul „Expoziția de *desenuri italiene*”, semnat G.M.⁸⁸. Din cele 350 de desene „din toate epocile, începând cu secolul al XV-lea și până în al XIX-lea, o treime provin din colecțiile românești, mai ales din cea a profesorului Cantacuzino”⁸⁹. Galerile Uffizi, Corsini, galeriile din Veneția și Bologna au contribuit cu opere de Rafael, Leonardo, Michelangelo, Perugino,

83. Emanoil Bucuța, „Desenul francez”, p. 1.

84. Arhivele Naționale, M 91/931/7, p. 149, 21 decembrie 1931.

85. Arhivele Naționale, M 91/932/7, p. 71, 28 martie 1932.

86. Arhivele Naționale, M 91/932/7, p. 71, 28 martie 1932.

87. Arhivele Naționale, M 91/932/7, p. 90, 28 mai 1932

88. G.M. [G.M. Cantacuzino?], „Expoziția de *desenuri italiene*”, *Calendarul*, 11 noiembrie 1932, p. 2.

89. G.M., „Expoziția de *desenuri italiene*”, p. 2.

Correggio, Tiziano, Tintoretto, Giorgione, Bellini și alții⁹⁰. Conferințele referitoare la desenul italian au fost ținute de comisarul expoziției, profesorul Hermanin⁹¹ și de George Oprescu, în două zile din noiembrie 1937. Expoziția este lăudată de Mac Constantinescu⁹² și de Petru Comarnescu⁹³. O altă părere este exprimată în articolul „Muzeul Toma Stelian II/Desenul italian și d. prof. dr. Jean Cantacuzino”, semnat de Oscar Han, care critică în special catalogul expoziției: „Nici o idee clară, nici o sensibilitate, nici cea mai mică zvâcnire de viață nu străbate conținutul; e scrisă ca un prospect de pastă de dinți”⁹⁴.

În 1933 are loc expoziția *Artiști francezi inspirați de Africa*, despre care Dan Botta opinează că este un eveniment mai degrabă politic: „mai precis colonială, totuși expoziția arată a fi [...] ca un breviar al artelor plastice franceze, din epoca romantică până în zilele noastre”⁹⁵. Ionel Jianu este ceva mai tranșant în articolul „Cronica plastică/Expoziția Artiștilor francezi inspirați de Africa la muzeul Toma Stelian”, atunci când critică lipsa de calitate a pieselor⁹⁶. O altă apreciere, cu mai multă informație și cu mai multă interpretare a evenimentului, este oferită de Petru Comarnescu în *Vremea* din 12 noiembrie 1933. În articolul intitulat „Plastica românească/Artiștii francezi inspirați de Africa”, Comarnescu indică numele artiștilor expuși (marii romantici, foviștii și alți contemporani ai momentului 1933), făcând constatări referitoare la calitatea lucrărilor și aducând în scenă ideea de *genius loci*: „La muzeul condus cu competență de profesorul G. Oprescu este importantă prezența unui Delacroix, Barye, Chassériau, Géricault, Renoir sau a unui Matisse, Dufy, Friesz, Marquet, ctitori de mare artă reprezentați uneori cu bucăți de mâna a doua, dar alteori cu bucăți destul de edificatoare pentru arta pe care o reprezintă. Delacroix poate fi înțeles chiar numai din acuarelele expuse [...], unele de o indefinită valoare. [...] Sculptura, mai puțin interesantă ca pictura, constituie totuși o întregire pentru atmosfera de internațională circulație de la muzeul Toma Stelian. [...] Datorită expozițiilor prezente, repetăm, bucureștenii pot afla ce înseamnă arta și cum geniul unui loc sau condițiile specifice ale unei tehnici anumite determină expresia estetică”⁹⁷.

90. G.M., „Expoziția de desene italiene”, p. 2.

91. G.M., „Expoziția de desene italiene”, p. 2.

92. Mac Constantinescu, „Note în marginea *Desenului italian*”, *Cuvântul*, 30 noiembrie 1932, pp. 1-2.

93. Petru Comarnescu, „Cronica plastică/ Desenul italian-Icoane românești pe sticlă-Iosif Iser-Tache Soroceanu”, *Vremea*, 11 decembrie 1932, p. 8.

94. Oscar Han, „Muzeul Toma Stelian II”, pp. 1-2.

95. Dan Botta, „Cronica plastică/ Artiștii francezi inspirați de Africa”, *Calendarul*, 5 noiembrie 1933, pp. 1-2.

96. Ionel Jianu, „Cronica plastică/Expoziția Artiștilor francezi inspirați de Africa la muzeul Toma Stelian”, *Rampa*, 27 octombrie 1933, p. 1.

97. Petru Comarnescu, „Plastica românească/Artiștii francezi inspirați de Africa”, *Vremea*, 12 noiembrie 1933, p. 4.

Abia în 1938 se mai organizează la Muzeul Toma Stelian o expoziție internațională de anvergură, *Gravură și carte ilustrată germană*⁹⁸. Această expoziție a fost realizată cu ajutorul Bibliotecii de stat și al altor instituții germane, precum Cabinetul de stampe din Berlin. Articolul prin care Oprescu prezintă expoziția menționează cele mai valoroase exponate: „Mai vechi decât aceste opere capitale (este vorba despre operele lui Dürer și Pleyden – *n.n.*) sunt Biblia din Nürenberg, din 1483, cea din Colonia și, mai ales, minunatul volum, o adevărată încântare pentru ochi, în care se găsesc viețile sfinților, Legenda Aurea, a lui Iacob de Voragine, din 1471, cea mai veche carte din expoziție, din prețioasa bibliotecă a prof. Cantacuzino”⁹⁹. Această manifestare a fost apreciată nu numai din punctul de vedere al valorii exponatelor, ci și pentru a fost vizitată de câteva mii de persoane¹⁰⁰. Din ziarul *Cuvântul* (3 aprilie 1938, rubrica „Carnet plastic”) aflăm că la deschiderea expoziției, pe 15 mai, au participat comisarul german al acesteia, baronul von Holst, și profesorul Oprescu, din partea română. O dată în plus se poate constata că muzeul era, pentru România acelor vremuri, mai mult decât un *Palat al artelor*, era folosit și în scop politic, și de propagandă.

După evenimentul de mai sus a mai urmat o singură expoziție¹⁰¹, după care, în perioada celei de a doua conflagrații mondiale, nu au mai avut loc astfel de manifestări, Europa protejându-și valorile culturale. După război au mai fost organizate trei expoziții tematice¹⁰² care erau dedicate impactului experiențelor artistice occidentale, franceză și italiană, asupra formației și a operei artiștilor români, într-o perioadă în care se definitivau sau chiar apăreau sintezele privind istoria artei românești din secolul al XIX-lea. Despre expoziția din 1946, *Italia văzută de pictori români*, Ionel Jianu afirma că „reprezintă nu atât o oglindire a lecției de artă desprinse din faimoasa «călătorie în Italia», cât imaginea larg cuprinzătoare a peisajului și pitorescului italian”¹⁰³. George Oprescu vedea această manifestare ca un pandant al celei din 1945, *Franța văzută de pictori români*, ambele constituind expresia unei politici expoziționale coerente ce urmărea să studieze constituirea școlii românești de pictură prin absorbția de influențe în principalele focare artistice ale Europei¹⁰⁴.

98. George Oprescu, „Gravură și carte ilustrată germană”, *Universul*, 1 iunie 1938, p. 2.

99. George Oprescu, „Gravură și carte ilustrată germană”, p. 2.

100. „Expoziția germană la Muzeul Toma Stelian”, *Universul*, 15 iunie 1938, p. 2.

101. *Portretul francez în desen și gravură* (1938).

102. *Franța văzută de pictori români* (1945), *Italia văzută de pictori români* (1946), *L'estampe Française Moderne* (1947).

103. Ionel Jianu, „Expoziția Italia văzută de pictori români”, *Semnalul*, 12 februarie 1947, pp. 1-2.

104. George Oprescu, „Ultimele expoziții ale anului”, *Universul*, 30 decembrie 1946, p. 3.

Concluzie

Așa cum s-a putut observa, au existat atât poziții critice în ceea ce îl privește pe directorul muzeului, George Oprescu, cât și muzeul însuși, dar și opinii favorabile. Deși nu am putut prezenta toate aceste păreri, am ținut cont totuși de cele mai importante și pertinente și pot spune că ele sunt, statistic vorbind, în procente egale favorabile și negative. Prin expozițiile importante de grafică pe care le-a găzduit și le-a organizat, Muzeul Toma Stelian a fost substitutul unui muzeu național de artă, tocmai pentru că a suplinit o colecție de artă internațională cvasiinexistentă la acea vreme la noi. Voința lui Nicolae Iorga (primul-ministru), a profesorului Oprescu și a Consiliului Artistic al muzeului a fost de a aduce România, și în domeniul muzeal și al expozițiilor de artă, mai aproape de nivelul țărilor importante de pe continent, este adevărat, arzându-se efectiv unele etape. În mare parte, allestimento-ul expozițiilor și al muzeului a fost realizat de comisarii străini, cu o excelentă experiență, veniți special la București, și acest lucru va fi avut o anume influență asupra expozițiilor autohtone. În expozițiile temporare au fost prezentate lucrări ale unora dintre cei mai importanți artiști, de la Renaștere până în perioada interbelică, din zone geografico-artistice importante ale Europei occidentale (Italia, Franța, Germania), ceea ce a constituit o importantă sursă de documentare, în acest fel publicul, artiștii, criticii și istoricii de artă din țara noastră putând avea acces la un fond patrimonial european, prin intermediul desenelor și al stampelor.

„Condiția postmodernă” în lumea muzeului contemporan

Simona Drăgan

Argument

În lumea contemporană, considerată un timp al postmodernității (cel puțin în spațiul vest-european și nord-american, cu o tradiție mai veche de regimuri democratice, consumerism și cultură a individualismului), muzeul de artă a devenit un *icon* cultural asemănător vechilor catedrale¹ și chiar, în opinia specialiștilor, un gen arhitectural în sine, reprezentând, după unii comentatori, dimensiunea de lux a industriei divertismentului². În Occident, unde s-a și concentrat cea mai mare parte a valorilor de patrimoniu rămase din marea istorie evenimentială a unei importante părți a lumii, muzeul s-a adaptat într-un mod mai flexibil evoluției societății, deși subzistă încă diferențe notabile între lumea europeană și cea nord-americană.

În studiul de față, mi-am propus să cercetez muzeul ca formă culturală a epocii contemporane, urmărind funcțiile postmoderne asumate de muzeele occidentale și modul în care un spațiu prin tradiție elitist a ajuns să fie guvernat în prezent după

1. Cf. V.M. Lampugnani, care citează această comparație a muzeului contemporan cu catedralele, numind muzeul și „condensator social” sau „o nouă formă de arhitectură comunitară”. Vezi V. M. Lampugnani, „Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums”, în *A Companion to Museum Studies*, Sharon McDonald (ed.), Editura Blackwell, Oxford, 2006, p. 253. De asemenea, Carol Duncan și Alan Wallach au realizat studii antropologice ale spațiilor rituale, în care au afirmat că „muzeele, ca monumente ceremoniale moderne, aparțin aceleiași clase arhitecturale ca și templele, bisericile, altarele și anumite tipuri de palate”, transmițând vizitatorilor „cele mai venerate valori și credințe ale societății” (Carol Duncan, Alan Wallach, „The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis”, *Marxist Perspectives*, vol. 4, nr. 28, 1978, apud Griselda Pollock, „Un-Framing the Modern: Critical Space, Public Possibility”, în *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, Pollock și Zemans (eds.), Editura Blackwell, Oxford, 2007, p. 7, tr. n., Simona Drăgan. Notă: Toate traducerile din prezentul studiu aparțin autoarei). Aceleași idei, pe larg, și în Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Editura Routledge, Londra și New York, 1995, cap. „The Art Museum as Ritual”, pp. 7–20. Vezi și Alain de Botton, *Religia pentru atei*, Editura Vellant, București, 2013 (cap. Arta), „muzeele de artă au devenit noile noastre biserici”, p. 192 et passim.

2. V.M. Lampugnani, „Insight versus Entertainment”, în *A Companion to Museum Studies*, p. 260.

principii ale divertismentului și consumului cultural cu apel către mase. În prezent, în lumea occidentală muzeele de succes își asumă în chip obligatoriu o serie de practici culturale care intră (după titlul unei importante cărți a criticului marxist Fredric Jameson din 1991) în „logica culturală a capitalismului târziu”³, specifică lumii postmodernității. În plus, literatura de specialitate identifică practici de tip postmodern inclusiv în muzee proiectate și consacrate ca temple ale modernismului (ex. MoMA, New York) sau chiar în muzee tradiționale (ex. Luvru), care urmăresc pe această cale să își asigure continuitatea, supremația sau, la o altă scară, cele mai reduse ca dimensiuni, chiar supraviețuirea.

Premise teoretice. Către o estetică postmodernă a artei

Este acceptată, printre teoreticienii și criticii culturali, ideea că o schimbare de paradigmă culturală antrenează mai multe paliere ale științelor și artelor. În 1966, la finalul *bestseller*-ului său filosofic *Cuvintele și lucrurile*, Michel Foucault declara în mod indirect că ne aflăm în deschiderea unei noi perioade, de care nu putea fi conștient la acel moment. Gânditorul francez analizase trei epoci culturale din perspectiva „soclului epistemologic” ce alcătuia cunoașterea în timpul acestora. După „epistemele” renașcentistă, clasică și modernă, era firesc ca, în 1966, filosoful să pună punct cărții sale, în așteptarea unui nou orizont la a cărui apariție, de fapt, urma să contribuie masiv prin chiar opera sa filosofică și socio-politică. Lumea postmodernă, anunțată formal de istoricul Arnold Toynbee încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, a debutat efectiv în istorie în deceniul mișcărilor studențești din Franța „șaisoptistă”, al celui de-al doilea val feminist și al mișcărilor pentru drepturi civile din America anilor 1960-1970. Toate aceste acțiuni revendicative au schimbat fața lumii (cel puțin, în primă instanță, în zona ei de vest, unde s-au și produs, ulterior însă și în zonele non-europene de influență ale Vestului lumii), pregătind-o pentru ceea ce François Lyotard avea să numească, în 1979, „condiția postmodernă”. Într-un astfel de moment emergent a simțit Michel Foucault, fără să poată numi viitorul, sfârșitul unei lumi și începutul alteia⁴.

La sfârșitul anilor 1960, o parte a literaturii, artelor, științelor umaniste, răspunzând chemării prezentului, s-au angajat pe panta postmodernismului: de exemplu, în filosofie și critica culturală, Foucault s-a despărțit de „arheologiile” sale de inspirație structuralistă și s-a angajat în direcția genealogiilor de vocație socio-politică, devenite ulterior un prețios export metodologic în teoriile postmoderne;

3. Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Editura Duke University Press, Durham, 1991.

4. Foucault își încheie în mod explicit prefața cărții din 1966 cu un alineat despre condiția modernității, în care decreteează finalul epocii sale și anunță premonitoriu apariția unei noi etape prin chiar ultima frază: „[...] iar acest sol tremură din nou sub pașii noștri”. Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, Editura Univers, București, 1996, p. 49.

Jacques Derrida a edificat în aceiași ani metoda deconstructivistă, pe care a aplicat-o de atunci sistematic textelor filosofice, artistice, literare (inclusiv „lecturii” imaginilor), iar semioticienii au oferit rețetare complicate pentru decodarea limbajelor lumii contemporane. Antropologi, critici culturali poststructuraliști, filosofi ai limbajului sau pragmatici relativști ca Richard Rorty, analiști ai simulacrelor și spectacolarului lumii contemporane ca Jean Baudrillard ș.a. au contribuit la crearea unei baze teoretice vaste, din care s-au alimentat ulterior analizele postmoderne.

După 1965, studiile de estetică și filosofia artei au căutat și ele să reflecteze asupra formelor artistice afirmate după modernism, deși criticii mai vechi de autoritate au opus rezistență: Ernst Gombrich, tradiționalist și europocentrist, s-a declarat orgolios un „provincial fără regrete”, iar Clement Greenberg a afirmat în 1993 că absolut nimic nu s-a mai întâmplat în artă în ultimii treizeci de ani⁵. Comparându-se cu ei însă, criticul de artă și filosoful Arthur C. Danto este de părere că Gombrich a rămas istoric de artă, iar Greenberg critic de artă, în acest context Danto rezervându-și sieși rolul filosofului artei, care trebuie să răspundă întrebărilor de fundamentare a noilor opere de „artă” (avangardiste, pop, postmoderne etc.), de tipul *Fântânii* lui Duchamp (1916) sau al *Cutiilor Brillo* de Andy Warhol (1964). În volumul *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (1981), ca și în comentariile ulterioare, Danto, străduindu-se explicit să rămână la un nivel filosofic de adresare a întrebărilor, consideră că, odată ajunsă la „înțelegerea filosofică a naturii sale”, arta a intrat și ea, alături de alte discipline ale spiritului, într-o vârstă „postistorică”, în care se deschide maximului pluralism și maximei permisivități⁶, opuse purismului de tip modernist, dar în același timp (de vreme ce revenirea la orice stil istoric este permisă) neîntorcând cu totul spatele acestuia. De fapt, în această atmosferă de „diversitate și deschidere extremă și totală”, a dispărut înțelegerea fondamentalistă a artei, care a fost înlocuită cu ideea că „nu mai există limite apriorice asupra a ceea ce poate fi o operă de artă”⁷. Lecția învățată în urma esteticii moderniste ar fi, în opinia sa, aceea că „a conferi statut de artă unui obiect, iar altuia nu, pare la fel de arbitrar ca și acordarea grației divine în teologia calvină”⁸.

Educație muzeală în context postmodern

Politicile culturale și ideologiile de stânga din lumea franceză au plutit în aerul epocii, rodind și în domeniul studiilor vizuale și muzeale. În aceiași ani 1960, a venit și rândul muzeelor de artă să răspundă provocării politice și socio-pedagogice a momentului. De exemplu, un eseu fondator al lui Roland Barthes, „Moartea autorului” (1977), a

5. Arthur C. Danto, *Philosophizing Art. Selected Essays*, Editura University of California Press, Berkeley și Los Angeles, 2001, cap. „Introduction. Philosophy and Contemporary Art”, pp. 1-12.

6. Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, p. 5.

7. Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, pp. 6-7.

8. Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, p. 7.

deschis larg în critica literară drumul teoriilor receptării, dar sunt voci care afirmă importanța ideilor enunțate de Barthes cu această ocazie și pentru studiile de istoria artei și de pedagogie vizuală⁹. Astfel, gânditorul francez poate fi plasat simbolic, onorific, printre teoreticienii aflați la originea disciplinei numite *visitor studies*, ideile sale din eseu citat fiind traduse în artele vizuale printr-o mutare a accentului de la personalitatea strivitoare a artistului la polifonia vocilor receptorului, în acest caz privitorul operei de artă.

Criticii culturali ai anilor 1960 au formulat inclusiv o critică a educației de tradiție modernistă a publicului prin muzeele de artă. Un studiu recent definește retrospectiv programul educativ de tip modernist al muzeelor de artă pe trei coordonate: pragmatism umanist (muzeul are răspunderea socială de a-i educa pe artizani și pe producătorii industriali să concureze cu frumusețea operelor de artă în folosul societății), o „atoatecuprindere” sau inclusivitate de tip idealist (*idealistic inclusiveness* – muzeul trebuie să aducă multiple servicii comunității; nu contează valoarea exponatelor, ci interpretarea lor; muzeul trebuie să atragă, să stimuleze curiozitatea, să ridice întrebări) și, nu în ultimul rând, formalism estetic (opera trebuie privită ca scop în sine; rolul ei este să educe gustul privitorului și să îi ridice standardele artistice)¹⁰. Această viziune asupra modului și a obligației de comunicare către public a cunoștințelor despre artă se înscrie, astfel, într-un tip de educație care confirmă caracterul închis, elitist și individualist al canonului modernist, caracterizat totodată de o pedagogie a relațiilor pe verticală, bazată pe transmiterea unilaterală, de la profesor la învățăcel, a unor informații clasice, consfințite prin istoriile de artă. Figurile inexpressive, neangajate, ale generațiilor de copii de până în anii 1960, plimbați de școală în tururi ghidate prin marile muzee, le-au sugerat comentatorilor imaginea (în cel mai bun caz) resemnată a unor pacienți care știu că doctoria administrată e amară, dar că ea le va face bine¹¹. Și împotriva acestor practici educaționale muzeale s-au revoltat, în anii 1960-1970, noii adepți ai teoriilor și practicilor postmoderne, care au considerat noua paradigmă culturală o infuzie proaspătă de viață, un mod inteligent de reapropriere a culturii artistice pe baze cu totul noi. În cursul anilor 1970, a avut loc o rescriere a obiectivelor și a practicilor pedagogiei muzeale, muzeele definindu-și ca principal scop „alfabetizarea vizuală” (*visual literacy*¹²) și, ulterior, „alfabetizarea muzeală” (*museum literacy*¹³) a publicului.

9. Norman Bryson, Mieke Bal, „Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, vol. 73, nr. 2, 1991, pp. 174-208 *apud* Melinda Mayer, „A Postmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education”, *Studies in Art Education*, vol. 46, nr. 4, 2005, p. 359.

10. Juliet Moore Tapia, „Poking Holes in the Oil Paintings: The Case for Critical Theory in Postmodern Art Museum Education”, *Visual Arts Research*, vol. 34, nr. 2, 2008, pp. 36-39.

11. Melinda M. Mayer, „A Postmodern Puzzle”, pp. 359-360.

12. Barbara Newsom și Adele Silver (eds.), *The Art Museum as Educator*, Editura University of California Press, Berkeley, 1978, *apud* Melinda Mayer, „A Postmodern Puzzle”, p. 358.

13. C. B. Stapp, „Defining Museum education”, în *Patterns in Practice*, Editura Museum Education,

În *Postmodern Education: Politics, Culture and Social Criticism* (1991), Stanley Aronowitz și Henry Giroux critică, la rândul lor, aspectele hegemonice ale educației moderniste, considerând postmodernismul o unealtă potrivită pentru reconstruirea societății. În 1993, Giroux pledează pentru o pedagogie de frontieră (*border pedagogy*), specifică metodelor educative transgresive ale postmodernismului¹⁴. Renunțarea la universalizări și generalizări, desanctificarea spațiului muzeal, decanonizarea artei în direcții pragmatice, pedagogia interactivă, contextualizarea, apelul la istorii locale, descoperirea mesajelor multiple ale operei de artă, includerea narațiunilor personale în interpretare etc., constituie strategii educaționale care le-au oferit educatorilor artei o șansă de a resuscita interesul unui public mult prea timorat sub greutatea tradiției. De altfel, inclusiv specializarea educatorilor muzeali a înregistrat modificări sensibile, considerate a fi apărut ca urmare a influenței teoriilor postmoderne: de la stricta specializare în istoria artei, obligatorie și exclusivă până pe la mijlocul anilor 1980, în aproximativ un deceniu, în contextul noilor reforme, competențele recunoscute ale acestora au ajuns să includă, în marile muzee occidentale, diplome în studii muzeale, pedagogia artei, educație muzeală¹⁵ etc.

O analiză critică a delimitat (ambitios, dar ușor schematic) practicile educaționale din muzeele de artă occidentale în raport cu emergența ideilor postmoderne în critica culturală și cu provocările lor din ultimii 30 (la acest moment, 40) de ani asupra bazelor fondamentaliste ale mai multor discipline. Dacă postmodernismul a ajuns să fie echivalat, în anii săi de maximă influență, cu o condiție ontologică, un stil de viață sau o trăire, este firesc interesul de a cerceta inclusiv modul în care această opțiune a pătruns în practicile muzeale. Din perspectivă educațională, studiind documentele mai multor asociații și summit-uri ale departamentelor de educație din mari muzee occidentale, cercetătoarea Melinda Mayer afirmă totuși că impactul postmodernismului în practica programelor educative muzeale a fost relativ târziu, și că acesta poate fi citit ca rodul unui proces treptat, destul de îndelungat, care a durat cel puțin două decenii¹⁶. Astfel, sub impulsul unor fenomene aflate în plină desfășurare, în anii 1970 muzeele dezvoltă inițial strategii concertate, menite să învețe publicul să „vadă” arta, dar, în opinia analistei citate, abia în anii 1990 vizitatorii muzeelor ajung efectiv să confere sensuri noi și autentice muzeului și artei.

În concepția autoarei citate, abia în anii 1990 studiile științifice care pledează pentru înnoirea practicilor educaționale muzeale devin explicit postmoderne, înglobând referințe și preluări din teoriile postmodernismului, în paralel cu o literatură de specialitate a educației muzeale în spirit postmodern care începe să se scrie tot în acești ani. Așadar, abia anii 1990 ajung să fructifice roadele gândirii

Washington, 1992, pp. 112–117, *apud* Melinda Mayer, „A Postmodern Puzzle”, p. 358.

14. Juliet Moore Tapia, „Poking Holes”, p. 40.

15. Melinda Mayer, „A Postmodern Puzzle”, p. 357.

16. Melinda Mayer, „A Postmodern Puzzle”, pp. 360–365.

postmoderniste, atât la nivelul teoriilor preluate în Noua Muzeologie¹⁷, cât și al practicilor implementate în mod efectiv în muzeele de artă și, nu în ultimul rând, chiar la nivel arhitectural. Acest deceniu marchează deplina sincronizare a teoriei, practicii și construcției arhitecturale muzeale, exprimată printr-un *boom* de muzee iconice, ieșite de sub semnătura unor arhitecți vedetă și gândite de la bun început pe baze postmoderne, ca „destinație cu multiple scopuri de petrecere a timpului liber” (*multi-purpose leisure destination*¹⁸).

Divertisment și consum cultural în muzeul contemporan

O constatare importantă ar fi totuși că, în practica muzeală, spre deosebire de teorie, au ajuns să prevaleze în scurtă vreme nu noțiunile teoretice despre public (foarte interesante și intelectuale pe hârtie), cât concentrarea pe vizitatorul concret al muzeelor de artă, înțeles (sau cu resemnare descoperit) ca fiind privitorul de rând (*lay viewer*)¹⁹. Dacă teoriile trasează obiective și linii directoare cu caracter cultural sau civic, nu înseamnă că, în practică, lucrurile sunt la fel de ușor de concretizat. Stilul de viață postmodern al muzeului actual poate fi, într-o anumită măsură, expresia unei ideologii educaționale progresiste (v. *supra*), dar poate, totodată, să aibă la bază și unele explicații economice imposibil de ignorat.

De exemplu, teoriile socio-liberale postmoderne au evidențiat importanța schimburilor economice ample și a liberalizării piețelor în economia de tip global. În plus, libera inițiativă și inițiativa privată au definit dintotdeauna economiile liberale. Un fenomen comun ambelor maluri ale Atlanticului s-a petrecut la începutul anilor 1980, când stipendiile acordate de la bugetele de stat pentru întreținerea muzeelor au fost reduse semnificativ în mai toate țările vestice. Acest fapt a determinat o angajare categorică a acestora în direcția profitabilității, direcție exprimată cel mai bine de muzeele americane, configurate și evoluând încă de la început preponderent după modelul auto-finanțării. Se poate afirma chiar (pentru cei care resping ipoteza gratuității intelectuale) că subdomeniul numit *visitor studies* s-a dezvoltat ca urmare a acestui fenomen. Deși muzeul nu a renunțat la scopurile sale educative, el și-a adaptat strategiile pentru a atrage un număr cât mai mare de vizitatori, ajungând să urmeze

17. Formulată ca disciplină de studiu la începutul anilor 1980, Noua Muzeologie (engl. *New Museology/Museum Studies*) abordează probleme recente privind producția artei, expunere, proiecte speciale, tipuri de public și receptare, comunități, controverse muzeale, pedagogia artei etc. A fost propulsată de analizele lui Foucault privind formațiunile discursive, în acest caz muzeul ca discurs purtător al unei ideologii și ca expresie a unor relații de putere. În raport cu vechea disciplină a muzeologiei, Suzanne Oberhardt consideră Noua Muzeologie „o critică postmodernistă a instituțiilor și reprezentărilor”. Vezi Griselda Pollock, „Un-Framing the Modern”, p. 2.

18. Andrew McClellan, „A Brief History of the Art Museum Public”, în *Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium*, Andrew McClellan (ed.), Editura Blackwell, Oxford, 2003, p. 32.

19. Melinda Mayer, „A Postmodern Puzzle”, p. 366.

principiul comercial „clientul are întotdeauna dreptate”²⁰. Performanțele economice actuale ale muzeelor de artă s-au realizat cu ajutorul unor strategii împrumutate din lumea marketingului comercial și a industriilor media, nefiind puțini cei care au constatat sau analizat cu interes aceste metode. De exemplu, o influență comercială comună o reprezintă micile rețele aducătoare de profit (magazinul cu suveniruri, librăria, cafeneaua, cafeteria)²¹, gândite ca strategii de determinare a publicului să cheltuiască cât mai mult la muzeu; în plus, închirierea de spații muzeale pentru nunți, petreceri, evenimente corporatiste, cocktailuri etc. a ajuns să funcționeze ca un mod de rotunjire a cifrei de afaceri a muzeului.

Nici marile muzee tradiționale nu au rămas departe de asemenea strategii, criticii vorbind de o „dublă codificare” (*double-coding*) a muzeului: de exemplu, Luvrul devine, pe lângă imaginea sa de „exemplu de progres artistic și dominație culturală a Franței”²², și un punct nodal în care se întretaie marea artă cu comerțul. În 1993, în aripa Richelieu este deschis un imens mall, care leagă până în prezent „inima” acestui grandios muzeu european de „intestinele” subterane ale metroului parizian. În mod vizibil, accesul s-a dorit a fi instantaneu; iar publicitatea nu a rămas mai prejos, noua destinație de cumpărături apelând la acel moment la reclame cu Mona Lisa, instalate în stațiile de metrou, și menite să îndrepte valul de turiști, dar și de locuitori obișnuiți ai metropolei, simultan către artă și către consum.

Rezultatele unor asemenea opțiuni și evoluții nu au întârziat să apară. Ca reacții pozitive, majoritatea criticilor de specialitate consideră că, trăgând linie, muzeele contemporane au avut mult de câștigat din „abandonarea pretențiilor lor elitiste”²³, în special în lumea americană, unde, de exemplu, Metropolitan Museum of Art din New York constituie principala atracție turistică a orașului, atrăgând 4,6 milioane de vizitatori pe an (ceea ce reprezintă mai mult decât suma tuturor biletelor vândute anual la evenimentele sportive ale metropolei). În plus, din perspectiva strategiilor media folosite, criticii semnalează chiar apariția unei culturi și a unei „etape istorice (de tip) blockbuster”²⁴, care reușește (numai în anumite situații și sub rezerva momentului, aș adăuga cu mai multă prudență) să îi transforme pe marii

20. Judith Mastai, „There Is No Such Thing as a Visitor”, în *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, p. 174.

21. Aceste spații au fost recomandate inițial de renumita antropolog Margaret Mead nu în scop economic, ci în contextul crizelor și reformelor din anii 1960-1970, care au revendicat, între altele, ca muzeele să nu mai fie locuri elitiste, destinate exclusiv unei clase de privilegiați aflați în posesia codurilor estetice necesare. Spațiile auxiliare de destindere ar fi avut, în concepția lui Mead, rolul de „a fi primitoare pentru oameni neobișnuiți cu modul de a privi într-un muzeu și cu însuși modul de existență al muzeelor”. Vezi Andrew McClellan, „A Brief History”, p. 32. Cu sens pur economic, numite și *cost centers* de Judith Mastai, „There Is No Such Thing”, p. 174.

22. Nick Prior, „Having One's Tate and Eating It”, în *Art and Its Publics*, p. 54.

23. Allan Wallach, „Norman Rockwell at the Guggenheim”, în *Art and Its Publics*, p. 107.

24. Allan Wallach, „Norman Rockwell at the Guggenheim”, p. 105.

maestri ai epocilor artistice vechi în adevărate staruri, asemenea celor din sport sau cinematografie. De exemplu, expoziția *Vermeer și Școala din Delft* din 2001 de la National Gallery, Londra, a avut toate datele unei „spectacol postmodern”²⁵, celor treisprezece lucrări de Vermeer fiindu-le rezervate multiple evenimente (un film, un spectacol de operă, poezie, cinci romane noi, o nouă biografie, site-uri web, vizite de studiu, recenzii, suvenire). Zece mii de bilete au fost vândute în avans (cel mai mare număr din istoria galeriei), 270.000 de vizitatori au trecut pragul expoziției pe durata celor trei luni de vară, iar programul a fost prelungit cu zilele de sâmbătă și duminică pentru a face față cererilor. Practic, această frenezie intelectuală a fost creată (criticii ar putea spune că artificial) printr-o atentă orchestrare mediatică a evenimentului, asemănătoare celor folosite pentru publicitatea concertelor pop sau a meciurilor de fotbal. „Un spectacol adresat maselor, transformând canonul în fetiș comercial”²⁶, a sunat verdictul comentatorilor, după principiul combinării trăirii artistice cu cultura senzaționalistă a tabloidelor, într-un spațiu care, înglobând strada, pare că transcende zidurile muzeului.

Criticii conservatori de dreapta atrag totuși atenția că prețul actual al menținerii echilibrului financiar al muzeelor este mult prea mare. În special implicarea (prin sponsorizări) a zonei privatului conduce la presiuni crescute de recuperare a „investiției”, fără mari foloase în direcția unei culturalizări reale a maselor. Legătura dintre lumea afacerilor și muzee este cu precădere vizibilă în lumea americană, fapt explicat prin absența, aici, a tradiției patronatelor artistice regale, aristocratice sau religioase, esențiale în mecanismul de supraviețuire a artiștilor, și prelungite simbolic în lumea europeană prin transferul republican al muzeului modern în mâinile statului. Pentru mai mulți intelectuali americani însă, intervenția oamenilor de afaceri până la nivelul de vârf al deciziilor muzeale și expansiunea marilor muzee după model corporatist sunt percepute ca o intruziune inacceptabilă în viitorul muzeului; concret, în viitorul acestei instituții ca reper apt de „a lua decizii pentru posteritate”²⁷. Nizan Shaked face o critică aspră a situației actuale a muzeelor americane, care au pierdut busola între profesionalism și bunul plac al sponsorilor, corporatiștilor și veleitarilor, erijați în reprezentanți ai marelui public. Accentuarea ideii de spirit liber și inițiativă, care a dus recent, pe fondul crizei economice, la colapsul mai multor proiecte muzeale de extindere, dar și decizii inframuzeale legate de achiziții, programe, expoziții²⁸,

25. Nick Prior, „Having One's Tate and Eating It”, p. 63.

26. Nick Prior, „Having One's Tate and Eating It”, p. 63.

27. Nizan Shaked, „Something out of Nothing: Marcia Tucker, Jeffrey Deitch and the De-regulation of the Contemporary-Museum Model”, <http://www.artandeducation.net/paper/something-out-of-nothing-marcia-tucker-jeffrey-deitch-and-the-de-regulation-of-the-contemporary-museum-model/>, accesat 24.09.2016.

28. Pentru a da un singur exemplu referitor la expozițiile care „vând”, sunt critici care denunță, de exemplu, printre altele, reînvierea curiozității și a unei paradigme a interesului publicului exilată până nu demult în zone prohibite sau rezervată oamenilor needucați. Un exemplu oferit

burse, decise de directori și patroni din domeniul privat, i se par autoarei, specialist în artă contemporană și universitar american din California, un motor gripat, care a condus la un „salt înapoi, la starea pre-profesională (a muzeelor americane, n.n.) de la sfârșitul secolului al XIX-lea”²⁹. Se învederează astfel, odată în plus, că progresul nu este infinit, și că „atmosfera generală de dereglementare” are și o față nevăzută urâtă: aceea a scăpării frâielor, prin marketizarea patrimoniului cultural colectiv după opinii sau gusturi care nu înseamnă cunoaștere, gust sau expertiză, și al căror impact asupra viitorului nu poate fi decât unul îngrijorător. Concluzia autoarei se reduce practic la o singură întrebare: de ce le cerem muzeelor rentabilitate, dezvoltare sau extindere cu orice preț, iar nu, pur și simplu, sustenabilitate³⁰?

În plan teoretic, această evoluție din istoria recentă a muzeelor se traduce ca fiind, în întregul său, specifică lumii contemporane *per se*, văzute ca un timp al democratizării artei și subsumate ideii de postmodernitate/cultură postmodernă/trăire postmodernă. În aceeași ordine de idei cu Shaked (și păstrând atitudinea dezaprobatore) s-a pronunțat și criticul Jean Baudrillard, teoreticianul culturii simulacrelor și a simulării, care vede în reușita Centrului Beaubourg de la Paris o „încarnare rușinoasă”³¹ a acestei culturi. Masele de oameni care se înghesuie pe scările rulante (uneori doar ca să admire de sus priveliștea Parisului) i se par, cu un termen peiorativ preluat din producția agricolă, niște „efective” umane (cu pretenții) culturale (în trad. engl., *cultural livestock*), aflate în deplină contradicție (și contratimp, am putea adăuga) cu canonul modernist „înghețat” din sălile muzeului. Asemenea unui roi de lăcuste care ocupă tot, ating și devorează tot ce găsesc, masele de oameni de la Beaubourg alcătuiesc în ochii lui Baudrillard o scenă de dimensiuni „catastrofice”, prin accentul de parodie și chiar de distrugere a culturii înalte adăpostite între pereții muzeului. În spiritul lui Baudrillard, un comentator citat anterior observă că „publicul (Centrului Pompidou, n.n.) nu aspiră la însușirea unor calități precum perfecționarea

de Andrew McClellan, care constată reactivarea paradigmei pre-moderne a curiozității (de tipul celei care a produs cabinetele de curiozități sau expunerea de exemplare biologice teratomorfe în secolul XIX), este o expoziție a lui Damian Hirst la Gagosian Gallery din New York, axată pe animale moarte (inclusiv secționate sau în putrefacție) și pe figuri anatomice expuse ca pentru examinări ginecologice. Vezi Andrew McClellan, „Introduction”, în *Art and Its Public*, pp. xv-xvi.

29. Vera Zolberg, „Conflicting visions in American art museums”, *Theory and society*, vol. 10, nr. 1, 1981, p. 105 *apud* Nizan Shaked, „Something out of Nothing”.

30. O sinteză sumară a reacțiilor tradiționaliștilor, de apărare a „elitismului” în procesul de accentuare a „populismului postmodern”, poate fi consultată în Andrew McClellan, „A Brief History”, pp. 34-36, ca și observația că rolul muzeelor de artă *mainstream* (care „nu pot mulțumi sau deservi pe toți oamenii întotdeauna. Nici nu pot adăposti tot ceea ce ar dori oricine să numească artă”, p. 39) ar trebui să se completeze în mod natural cu rolul asumat explicit de *muzele alternative* și de unele galerii de artă, care, existente fiind în mai toate marile orașe occidentale, exprimă cultura minorităților într-un mod autentic, chiar din perspectiva acestora (pp. 39-40).

31. Jean Baudrillard, „The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence”, *October*, vol. 20, 1982, pp. 3-13. Citările sunt preluate din Nick Prior, „Having One’s Tate and Eating It”, p. 55-56.

morală, rafinarea judecăților sau comportamentul de *gentleman*, ci la ,trans-estetica', permisivă și hedonistă, a senzațiilor de tip postmodern"³².

Concluzii. Depășirea paradigmei postmoderne în muzeul contemporan

Concret (și concludiv), asocierea lumii muzeelor cu postmodernitatea și postmodernismul susține în prezent ideea de acces liber la artă pentru toate categoriile socio-profesionale, etnice, de sex și vârstă, estomparea granițelor dintre cultura elitistă și cultura de masă, ca și transformarea artei dintr-o experiență estetică rezervată inițiaților într-una culturală lejeră, marcată de „lecturi” frivole, identificări subiective, parțiale și/sau provizorii, ignorare a tradiției, a criticii de autoritate și/sau trăire a artei ca pur divertisment.

Totuși, când vorbim de adaptare a practicilor muzeale la principiile sau la etosul lumii contemporane, trebuie să remarcăm în mod corect că abordările de tip postmodern nu sunt singurele prin care muzeele actuale se pot redefini pentru public. În plan teoretic, mai există cel puțin o a doua opțiune, considerată de mulți critici culturali ca fiind tot atât de prezentă (și chiar mai importantă) în și pentru lumea în care trăim. Muzeul desemnat recent într-un volum de studii prin sintagma „de după modernism” (*after modernism*)³³ recurge la un termen vag, general și inexpressiv, propus însă de specialiști care, în mod direct sau indirect, se opun conotațiilor frivole ale ideii de muzeu postmodern³⁴.

Ca expresie a unei lumi axate pe plăcere, joc intelectual, erotism, muzeul de tip postmodern se prezintă ca o senină împăcare cu trecutul, care ajunge să îmbrace, sub diferite forme, expresia citatului cultural, a parodiei, pastişei, jocului sau ironiei. Dar această atitudine comodă, deși în plan estetic egală în drepturi cu oricare alta, sub raport *etic* nu trebuie să constituie obligatoriu ultimul cuvânt al lumii în care trăim. Adepții responsabilității sociale sunt de părere că acceptarea de tip postmodern a sfârșitului istoriei este intolerabilă, și că reducerea funcției muzeale la divertisment sau la descifrarea intelectuală a palimpsestului cultural propus de arhitecți, curatori, artiști, nu ar fi decât o abjurare de la răspunderea civică ce (încă) ne revine. După fenomene de istorie modernă și recentă care au lăsat răni adânci în istoria

32. Nick Prior, „Having One's Tate and Eating It”, p. 56.

33. Vezi nota 1.

34. Vezi Griselda Pollock, „Un-Framing the Modern”, pp. 5, 32: „[...] , (de) după modernism', o sintagmă care se dezice în mod critic de aspectele amăgitoare ale postmodernismului”; sau, cu privire la arta contemporană, vezi aceeași distincție aplicabilă și muzeelor: „Traversând gama dispartă a ofertei de artă, suntem despărțiți violent de tendințe incompatibile. Există o artă de o versatilă frivolitate și simț ludic, care îmbrățișează cu căldură suspendarea de tip postmodern a seriozității moderniste. După cum există și artă realizată adesea ca un act de supraviețuire și de mărturie. Acest tip de artă este propulsată către misiunea încă profund neîncheiată a modernității [...]”.

comunităților (ca Auschwitz, Hiroshima, Rwanda, Bosnia, Apartheid etc.), muzeul contemporan trebuie să își asume și el un rol în această terapie post-traumatică, fiind capabil să contribuie la inserția și integrarea socială a minoritarilor, a refugiaților, a migranților, a fostelor victime etc., și să devină astfel o scenă a dialogului, a cunoașterii reciproce și a împăcării. Diversitatea fenomenului artistic și muzeal este astăzi mai refractară decât oricând cercetărilor sistematice agreate de tradiție, dar estetica și filosofia artei, ca și studiile muzeale și critica culturală încă mai pot oferi mijloace de fundamentare ontologică sau etică opțiunilor noastre artistice.

Valorile artei contemporane

Diana Ursan

Acest text revizitează partea teoretică a lucrării mele de disertație „Mediere, apreciere, consacrare: procesul de construcție a valorilor artei contemporane”¹, al cărei subiect central vizează analiza construcției, a semnificațiilor și implicațiilor capitalului simbolic și comercial al operei de artă în contextul general al artei contemporane și în cel particular al pieței primare din România. Analiza de la baza explorării în cauză a fost îndreptată asupra modului în care arta contemporană este investită cu valoare prin activitatea întreprinsă de galeriile comerciale în colaborare cu o scenă artistică compusă din agenți și instituții oficiale sau alternative. Raportarea acestei realități în desfășurare la diverse modele și tipologii de discurs teoretic² a alimentat autoreflexivitatea adiacentă cercetărilor personale, rezultând într-o constantă chestionare a propriului demers în interiorul disciplinei istoriei artei și în relație cu statutul artei contemporane.

Glosar: „artă contemporană”, „scenă” și „piață”

Arta contemporană se concepe și se situează într-un conflict perpetuu, atât cu audiențele, instituțiile și obiectele sale, cât mai ales la nivelul substanței, semnificației și definiției sale. Aproape orice discuție aferentă debutează prin necesitatea explicării subiectului și obiectului discursului, într-un continuu cerc vicios reflexiv și autoreflexiv. „Ce este arta contemporană?” a devenit deja o interogație excesivă, monstruos de ambiguă³ în raport cu vastitatea perspectivelor și a răspunsurilor

1. Susținută în 2013, la finalul studiilor masterale de „Istorie și metodologie în cercetarea imaginii” din cadrul Facultății de Istoria și Teoria Artei, Universitatea Națională de Arte din București, prof. coord. dr. Ruxandra Demetrescu.

2. Care se situează, în linii mari, la confluența dintre științe sociale – cu accent pe sociologia și antropologia artei – filozofie, economie politică și teoria artei. Printre reprezentanții cei mai citați se numără Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Olav Velthuis și Boris Groys.

3. Oarecum în descendența lui James Elkins, care utilizează această formulă pentru a desemna acele opere de artă care au „beneficiat” de atenție excesivă, de o imensitate de interpretări și deci de o literatură aferentă imposibil de parcurs sau gestionat. James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*, Editura Routledge, New York și Londra, 1999, pp. 98-123.

generate. Deși nu ne asumăm aici sarcina de a analiza statutul ontologic al artei contemporane, această chestiune este inevitabil atinsă în discuția despre valorile și contextul creației sale⁴, pe care ne propunem să le descriem, analizăm și judecăm.

În sens cronologic, arta contemporană se referă la arta creată începând cu anii '60, iar din punct de vedere artistic e arta desemnată ca atare de mediul aferent. Lucrând cu eticheta extinsă de „artă contemporană”, ne vom referi în continuare la acea artă care se concepe pe sine într-un fel de prezent perpetuu, prin transgresiune după transgresiune și (neo)avangardă după (neo)avangardă. Schimbările de paradigmă și statutul „problematic” al obiectului – mai mult sau mai puțin (i)material al artei contemporane sunt deja locuri comune în teoria și istoria artei din prezent, iar ele sunt cel mai adesea însoțite de necesitatea circumscrierii contextului specific în interiorul căruia se petrec aceste mutații, apoi a structurii sau a componenței câmpului artistic, concluzionând cu discuția despre valori.

Ce relevanță are valoarea artei, înțeleasă cel mai adesea strict în sensul (uni) dimensiunii sale economice, în pluralitatea de direcții și subiecte adiacente discursului artistic contemporan? În jurul haloului de notorietate acumulat de arta contemporană în licitațiile, târgurile și galeriile globale, se adâncește contrastul dintre arta trecutului, „capodoperele” semnate de „maestri” și judecate după criterii estetice, istorice și valorice clare, cel puțin pentru noi, astăzi, și cea a prezentului, eluzivă în raport cu tentativele de încadrare în tipare evaluative fixe, și totuși atât de prețioasă. Dincolo de vizibilitatea și atracția dimensiunii economice a operei de artă în media și pe piața de artă, studiile teoretice și academice ating de asemenea deseori chestiunea valorii, sau mai bine spus a valorilor artei contemporane, cu accent pe rolul său socio-politic, funcțiile sale activ(ist)e și implicarea în alte domenii de viață și cunoaștere.

Pentru a depăși stadiul dezbaterilor diletante, sau cel al confruntărilor ideologice lipsite de finalitate și consens, propunem să urmărim firul logic, chiar matematic al acestui demers de descriere a valorilor artei contemporane. Deoarece în sens abstract, obiectul unei asemenea cercetări sunt relațiile care se stabilesc între mulțimi diferite: de oameni, de instituții, de obiecte, putem apela la modelul matematic al funcției, care desemnează corespondența dintre obiecte sau mărimi variabile. Pentru a descrie o funcție trebuie stabilite domeniul de definiție, domeniul valorilor și corespondența dintre acestea.

Succint, acest lucru înseamnă pe de-o parte explicitarea statutului operei de artă contemporană⁵, a valorilor sale și a condițiilor creației și circulației sale prin

4. Așa cum observă Nathalie Heinich atunci când afirmă că discuția despre arta contemporană aduce în prim plan mai mult decât o criză a valorilor sau necesitatea redefinirii criteriilor, ci însăși definiția artei contemporane, a creatorilor și a obiectului ei. Vezi Nathalie Heinich, „Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain”, *Le Débat*, nr. 98, Ian. 1998, pp. 72-86.

5. Atât în sens de explicare, cât și matematic. Forma explicită a unei funcții presupune ca expresia ce desemnează funcția, formula corespondenței să depindă de variabile independente, de tipul $F(x)=y$.

mecanismele pieței de artă internațională. Funcția, corespondența urmărită vizează în special valoarea, sau valorile artei contemporane, ceea ce implică analiza proceselor de mediere, apreciere și consacrare prin care arta contemporană acumulează atât capital cultural, simbolic, cât și material. Nu în ultimul rând, este necesară descrierea mulțimii agenților și instituțiilor prin care se realizează aceste procese, în studii de caz ce pot varia în contexte diferite⁶. Această metodă de lucru deschide direcții multiple de cercetare și analiză, care pot contribui la depășirea stadiului (pre)judecăților generalizatoare și la accesarea celui de înțelegere a procesului specific de construcție valorică, nuanțat la nivelul fiecărei lumi sau scene artistice în parte.

Scena artei contemporane desemnează o mulțime de elemente între care se stabilesc relații diverse, o rețea multistructurată definită de nodurile și conexiunile flexibile dintre ele. Lumea sau scena artei contemporane poate fi descrisă succint prin artiști, operele sau practicile lor și intermediarii dintre acestea și public, care pot fi indivizi, instituții sau piețele de artă în sens larg.

Ea poate fi percepută în prezent ca o comunitate trans-națională, globală, un sistem axat pe acumulare flexibilă, cu un nou și specific „stil internațional” arhitectural, esențial prin importanța clădirii muzeului, galeriei sau spațiului de expunere, propagat prin bienale, târguri⁷ sau corporații artistice⁸. Artiștii din zone „periferice” se lansează pe scena internațională prin portalele Paris, Berlin, Londra, New York, după care se întorc aclamați acasă sau practică un soi de migrație sezonieră între casă și metropolă. Există scene majore, minore, emergente, dar tendința globală este cea de neotribalism.

„Triburile” conducătoare propagă o cultură guvernată de reguli, coduri obscure, structuri ritualizate, relații ierarhizate, în interiorul cărora domină complicitatea⁹.

Multitudinea de variabile ce caracterizează mulțimile artei contemporane fac imposibilă o astfel de formulă în sens matematic, dar permit construcția unui discurs pluridisciplinar în jurul acestei descrieri.

6. În acest sens, lucrarea de disertație conține două părți și direcții distincte, ce funcționează împletit, interdependent, la fel cum procesul de definire a valorilor implică definirea corespondenței înseși, a funcției: partea teoretică și studiul de caz al galeriilor comerciale românești. Acolo am analizat poziționarea fiecărei galerii în contextul mai larg al scenei și pieței de artă locale, în pandant cu implicațiile acestor perspective diverse la nivelul valorificării artei contemporane românești.

7. Cel mai important și prestigios târg de artă, Art Basel, arăta în 1970, la deschiderea sa, ca un „talcioac”, cf. Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, Editura W. W. Norton & Company, New York și Londra, 2008, pp. 82–89. Acum are aspectul unor *multi-white-cubes*.

8. Cum sunt muzeele, casele de licitație sau chiar galeriile cu sedii multinaționale: „rafinăria” globală Guggenheim – în termenii lui Hito Steyerl, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy”, *e-flux*, nr. 12, 2012, accesibil online la <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>, sau Luvrul, care (oficial) revigorează zone cu o economie precară, precum Lens; Sotheby's, Christie's, răspândite pe toate continentele, sau galeria Gagosian, cu filiale în New York, Beverly Hills, Paris, Londra, Roma, Hong Kong, Atena și Geneva.

9. Vezi Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, Editura University of Chicago Press, Chicago și Londra, 2005.

Această complicitate se menține prin instituționalizarea și diluarea criticii: pornind de la paradigma modernistă a artei în mod obligatoriu subversivă, toate operele de artă contemporană „valoroase” trebuie să fie „critice” în raport cu ceva, prin artificii conștiente, auto-reflexive. Complexa scenă artistică este catalizată de variile instanțe de mediatori care funcționează cel mai adesea ca „brokeri culturali”¹⁰. Deși se află în centrul lumii artistice, fiind producătorii de sens, factorii de decizie și de arbitraj artistic, mediorii culturali în contextul globalizării au trecut din nișa elitistă în arena multiculturală și depind de sprijinul infrastructurilor consacrate, oficiale.

În acest fel ar arăta o schiță grosieră, caricaturală aproape a scenei globale artistice. Fiecare linie îngroșată este compusă însă din linii fine și nuanțe ce se pierd prin suprapunere. Lumea artei se augmentează în progresie geometrică și se învârtă cu o viteză amețitoare. Numai numărul târgurilor de artă s-a triplat de la începutul anilor '90 încoace, transformându-se într-un fel de *antrepriză* globală, în interiorul căreia colecționarii și *art-dealerii* călătoresc neîncetat. Cum se gestionează, cine susține și mai ales, ce se întâmplă cu artistul și creația sa în contextul acestui stup extrem de activ și ocupat?

Artistul continuă procesul de (re)profesionalizare ce s-a desfășurat de-a lungul istoriei: de la meșteșugar, artizan, la artist în sensul modern al cuvântului – romantic, boem și inspirat – apoi la cel de star și superstar, odată cu Andy Warhol¹¹. Artistul contemporan de succes desemnează o profesie dificilă, flexibilă, care nu poate fi predată sau învățată, iar actualul sistem artistic acomodează cu greu artistul naiv. În termenii lui Bourdieu¹², cu cât este mai lungă istoria unui câmp artistic, deci mai substanțiale acumulările, cu atât cresc autonomia și reflexivitatea acelui câmp. Astfel, într-un câmp cu o stare avansată de evoluție, cum este cel al artei contemporane, cu un parcurs complex de-a lungul secolului XX, nu există loc pentru cei ce nu cunosc istoria câmpului și implicațiile sale.

Uneori artiștii se revoltă, atât împotriva condițiilor impuse de context profesiei lor, cât și împotriva contextului însuși, iar miza secundară a activismului social și politic în artă vizează tocmai statutul profesiei de artist. Ei chestionează, supun criticii și refuză posturile condiționate istoric în care sunt plasați automat astăzi și încălcând limitele domeniului artistic își testează de fapt limitările propriei practici. Artistul nu mai vrea neapărat să fie un producător de obiecte menite consumului de lux pe o piață de cote

10. În termenii lui Mari Carmen Ramírez, „Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation”, în *Thinking About Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), Editura Routledge, Londra, 2007, pp. 21–38.

11. Deși în mod oficial profesia de artist este un *star-job*, în realitate ea este așa doar pentru puțini. Majoritatea își acumulează veniturile din activități multiple și uneori chiar para-artistice. Cf. Pierre-Michel Menger, „Les artistes en quantités. Ce que sociologues et économistes s'apprenent sur le travail et professions artistiques”, *REP*, nr. 120, Ian.-Feb. 2010, pp. 205–236.

12. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Editura Éditions du Seuil, Paris, 1992.

gonflate, nici un *outsider* marginal, alienat, care practică o artă de dragul artei. Noii artiști și artiste transgresează tiparele tradiționale și încearcă diverse roluri sociale: cel de generator de context, performer, consumator, catalizator, lucrător social, politician, jurnalist, activist, etc.

În zona implicării sociale și politice artistul se apropie poate cel mai bine de figura unui antropolog, sau etnograf¹³, deoarece recurge la înscenarea unor situri, cadre și acțiuni practice de diverși actori sociali, în vederea generării unui spectacol-act simbolic, stimulând reflexivitate critică în participanți cu privire la identitate, diferență, globalizare, valoare, schimb, capitalism și alte asemenea teme ce sunt centrale și în cercetarea antropologică.

Atunci când artistul decide să iasă din această sferă de observare participativă sau din cea de intervenție colaborativă, și să acționeze în cea politică, activistă, statutul său devine însă ambiguu. Se conturează o dilemă: dacă politica are în mod evident de câștigat inspirându-se din și integrând practici artistice – ne referim la estetizarea politicii diagnosticată de Boris Groys – trebuie cântărite implicațiile și efectele tentativelor și acțiunilor de acest tip în planul artei.

Deși în limbajul curent „scena” și „piața” de artă contemporană tind să fie echivalate, ele desemnează două realități distincte. Ne propunem să clarificăm confuzia (uneori voluntar și) frecvent utilizată de critica și teoria artei, ce pun semn de egalitate între scena artistică și piața de artă, atunci când practică o demontare a acesteia din urmă. Dacă considerăm scena, câmpul artistic drept cadrul în care se desfășoară interacțiunea dintre oameni, obiecte și idei, atunci relațiile stabilite între aceste instanțe și mulțimi sunt de o natură mult mai diversă decât cele „de piață”.

Piața de artă contemporană este poate cea mai demonizată instituție artistică, mai mult decât muzeul, statul și ministerele sale dedicate culturii. Ea este o arenă „mizerabilă, brutală și lipsită de perspectivă”, pe care performează pentru ele însele noile elite financiare și politice¹⁴, plină de contradicții și inegalități valorice și sociale. Din partea publicului larg, ofensiva asupra pieței se confundă cu critica artei contemporane în sine, acuzată de elitism¹⁵, de adresabilitate și accesibilitate semantică scăzută, de neajunsul de a fi rămas un fenomen de nișă, incapabil să

13. Vezi Hal Foster, „The Artist as Ethnographer?”, în *The Return of the Real*, Editura MIT Press, Cambridge și Londra, 1996, pp. 171–205.

14. Ne referim la articolul critic semnat de Ben Davis, „3 Hard Truths About the Art Market: It's Nasty, Brutish, and Short-Sighted”, *artinfo*, Ian. 2013, accesibil online la <http://www.blouinartinfo.com/news/story/856468/3-hard-truths-about-the-art-market-its-nasty-brutish-and-short>, în care remarcă componența „teribilă” a publicului cumpărător de artă contemporană din perioada recentă. Efectul crizei economice a redus capacitățile clasei de mijloc de a achiziționa artă și i-a introdus în schimb în schemă pe „oligarhii, dictatorii și rechinii financiari” de pretutindeni.

15. De fapt, cf. Boris Groys, singurele „elite” cărora li s-ar adresa arta contemporană ar fi înseși elitele artistice, unicele capabile să guste și să înțeleagă experimentele artistice contemporane. Vezi Boris Groys, „Arta și banii” (trad. Igor Mocanu), *CriticAtac*, 4 mai 2012.

acapareze cultura de masă. Din partea celui specializat, ea se trage dintr-un filon mai general, de critică a capitalismului, a consumerismului și a sistemelor de putere ce guvernează și reglează piețele la nivel global și atinge note focusate, de critică instituțională, critica agenților artistici și chiar a artiștilor înșiși. Dincolo de variile poziții anti-sistem, care practică o privire dinspre exterior, sau semi-integrată în piață și care își construiesc argumentele în relație cu metehne tangențiale pieței în sine, piața de artă este chestionabilă în primul rând din interior.

Crizele pieței de artă se datorează câtorva realități specifice și clare: instabilitatea flamboaientei piețe de artă contemporană, în contrast cu cea de maeștri, artă modernă sau antichități – chiar dacă operele artiștilor în viață și la modă se vând mai scump decât ale celor din trecut, totuși piața de „clasici” este de obicei mai certă decât cea fluctuantă de contemporani¹⁶ – imposibilitatea de a prevedea clar destinul economic al lucrărilor unui artist, necesitatea de a cumpăra prin intermediari¹⁷, etc. În acest sens, o caracteristică dominantă a pieței de artă contemporană este incertitudinea participanților la dinamica pieței, incertitudine și nesiguranță atât în raport cu valoarea achiziționată, sau, în situațiile speculative, stabilitatea investiției, cât și în relația cu numeroșii mediatori artistici.

Antidotul incertitudinii pare să fie închiderea mediului artistic către sine, prin specializarea și notorietatea câtorva actori conectați în locuri de întâlnire specifice – bienale, târguri, licitații, etc. Acest mic univers artistic nu este însă omogen și nici democratic, ci structurat pe straturi decalate temporal și spațial, ceea ce face ca în interior intermediarii, agenții implicați în mediere, să devină cel mai adesea cei care domină jocul, decid destine artistice și domnesc într-un regat de cote-baloane de săpun¹⁸. Cei care scriu despre piața sau scena artistică critică situațiile în care dimensiunea speculativă a acesteia scapă de sub control, afectând cariera artistului prin vânzări în licitație mult prea ridicate, dificil de (re)atins ulterior, corupția sistemului artistic, care permite evaziuni fiscale, spălări de bani prin achiziționarea de artă, cel mai adesea imposibil sau inutil de dovedit¹⁹.

16. Deși cercetări mai recente din sfera economică arată că nici cea de maeștri nu este chiar atât de profitabilă pe cât se crede în general. Ne referim la studiul publicat de Jianping Mei și Michael Moses, „Art as an Investment and the Underperformance of Masterpieces”, *American Economic Review*, vol. 92, nr. 5, 2002, pp. 1656–1668, în care analizează piața secundară din New York din perioada 1885–2000 și constată că, în mod surprinzător, capodoperele tind să sub-performeze în raport cu indicii pieței.

17. Cf. Raymonde Moulin, „La valeur de l’art”, în *L’Art Aujourd’hui*, Philippe Dagen și Marc Le Bot (eds.), Editura Editions du Felin, Paris, 1993, pp. 111–116.

18. Termenul de cotă se utilizează corect doar atunci când se discută despre vânzările în licitație, care nu dau imaginea reală a valorii economice a lucrărilor unui artist contemporan, fiind vorba despre opere revândute, în condiții cel mai adesea specifice și prestabilite, reprezentând „vârfuri” în curba prețurilor unui artist. Referitor la sumele imense vehiculate în această zonă, cea mai scumpă operă de artă contemporană vândută la licitație este *Three Studies of Lucian Freud* de Francis Bacon și a fost adjudecată în 2013 la Christie’s New York pentru suma de 142 mil. \$.

19. Vezi în acest sens decalogul publicat de Sarah Thornton, „Top 10 Reasons Not to Write About the

Dacă dimensiunea speculativă este condamnabilă în sine, la nivelul oricărei piețe, nu doar cea de artă, restul acuzelor uzuale aduse pieței de artă sunt alimentate de însăși literatura senzațională aferentă²⁰, care falsifică sau împachetează în excepțional destine, cariere și evenimente ce reprezintă mai degrabă excepția decât regula. Din multitudinea de artiști și opere existente, un procent extrem de mic ajunge să facă prima pagină a noutăților de piață. Realitatea lasă loc de nuanțări.

În primul rând, piața de artă, ca orice altă piață, este ceva abstract, un context relațional prin care se circulă și tranzacționează obiecte, idei și informație. Ea nu poate avea calități umane, nu poate fi acuzată în sine de lipsă de etică. Piața de artă este poate cea mai atipică dintre piețele existente și nu se încadrează nici în modelele economice – axate pe acumularea de profit – nici cele sociologice, rețele și atât, ci se prezintă mai degrabă ca o „constelație culturală”²¹ în interiorul căreia prețurile sunt mai mult decât cifre sau entități abstracte, dezvăluind informații de statut sau valoare morală, participanții au și alte scopuri în afară de maximizarea capitalului, iar comerțul presupune mai mult decât schimb de obiecte.

În al doilea rând, elitismul de care este acuzată arta contemporană și piața de artă este mai degrabă un clișeu decât o realitate. Sistemul artistic începe să facă din ce în ce mai mult parte din cultura de masă, și asta nu atât prin „produsele”, cât prin evenimentele sale – expoziții, bienale, trienale, târguri – care devin atracții sociale pentru categorii diverse de public, mai ales atunci când sunt secondate de evenimente conexe: prezentări de modă, de obiecte de design, concerte, etc.

Cât despre incertitudine, ea este neesențială pentru un colecționar adevărat, ghidat de gustul și afinitățile proprii, în așa fel încât investiția este ultimul criteriu într-o ierarhie motivațională: „*L’amour de l’art est aussi un investissement rentable, puisque l’art n’a pas de prix*”²².

În condițiile în care arta internațională s-a globalizat, paradigma modernistă, universalizatoare, al cărei context principal era muzeul, a fost secondată de cea contemporană²³, de- sau multi-contextualizată. Cele două paradigme coexistă încă, spațial și temporal, iar în cel mai pozitiv scenariu piața de artă se configurează ca o alternativă a muzeului. Entități substanțial opuse – muzeul este caracterizat prin temporalitate, se bazează pe deținerea, proprietatea obiectelor de artă, în contrast cu

Art Market”, *TAR*, nr. 8, 2012, pp. 82–83.

20. Preluată cu succes și la nivel local, unde casa de licitație Artmark transmite atât senzaționalele rezultate ale pieței de artă românești, cât și ale celei internaționale.

21. Cf. Olav Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Editura Princeton University Press, Princeton, 2005.

22. Alban Goguel d’Allondans, „La substitution des lois du marché aux critères esthétiques dans l’art contemporain spéculatif”, *innovations*, nr. 31, Ian. 2010, p. 214.

23. (Mult) mai multe despre lumea globală a artei, în Hans Belting și Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, Editura Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.

fluxul pieței, alimentat în mod constant prin schimb și circulație – ele funcționează ca doi catozi de semne contrare la nivelul dinamicii operelor de artă. În general, soarta ideală a unei lucrări de artă ce a parcurs diferite etape specifice pieței de artă este de a se opri, preferabil pentru totdeauna, într-un muzeu, pentru a nu mai reveni la statutul de bun de consum aferent pieței. Pe de altă parte, există din start opere de artă ce se pretează doar vânzării segmentului de vârf al pieței, cum ar fi performance-urile, sau instalațiile de mari dimensiuni, *site-specific* sau temporare, perisabile și a căror adresabilitate se îndreaptă în principal către sfera muzeală.

Piața, galeria, centrul de artă contemporană sau muzeul nu sunt entități opuse, în concurență sau competiție la nivelul scenei artistice. Fiecare instituție activă în acest context îndeplinește o funcție specifică, bine-delimitată, iar pentru buna funcționare a întregului sistem ar trebui ca acestea să nu interfereze unele cu activitatea altora. Acest lucru se înfăptuiește ideal mai degrabă în teorie, oarecum imperfect în practica scenelor artistice vestice structurate și reglementate în timp, și este în curs de (retro)implementare, mai mult sau mai puțin corect și conștient, în cea a scenelor „emergente”, sau care se situează în proces de înlocuire a unui model artistic cu altul (centralizat de stat vs. capitalist de piață), precum România.

Puțină metodologie

În fragmentul redat aici ne vom concentra în continuare pe ceea ce am numit generic „valorile artei contemporane” sau, în sens dinamic, procesul prin care sunt acestea „construite”, sau mai bine spus, generate. Acesta nu are pretenții de exhaustivitate, ci doar propune o posibilă abordare a discuției despre valori, de revizitat și adaptat la nivelul fiecărui posibil studiu de caz în parte.

Lucrând cu valorile, am pornit din start dintr-o perspectivă pluri sau interdisciplinară în conceperea unui studiu de istoria artei cu bibliografie din sfera sociologiei culturii, antropologiei artistice sau chiar a economiei politice, construit pe metode de cercetare cantitative și calitative pentru partea aplicată a cercetării inițiale²⁴. Pozițiile uzuale de pe care se produce discursul despre ceea ce desemnează în sens larg „piața de artă”, etichetă cuprinzătoare ce înglobează atât rapoarte de licitații, analize cantitative, noutăți despre „cotele” unui anumit artist sau achizițiile unui muzeu, cât și analizele mai subtile privitoare la scena artistică și rețelele aferente ei sunt apanajul sociologiei artei, teoriilor economiei artistice sau de marketing și cercetării antropologice.

24. La nivel cantitativ, pentru studiul de caz al disertației am folosit puținele date disponibile despre piața de artă românească, privitoare la numărul de artiști, galerii, prețurile vehiculate în cele câteva licitații dedicate (și) artei contemporane. La nivel calitativ, am folosit un chestionar adresat principalelor galerii comerciale din România, care s-a transformat în interviuri în profunzime cu directorii sau reprezentanții lor. Modul în care am folosit datele și informațiile obținute se distanțează de practicile cercetării de teren și prin abordarea descriptivă–interpretativă se apropie de istoria și teoria artei în sens propriu.

Discuția despre valori este în mod inextricabil legată de sociologia artei, ramură a sociologiei culturii, care analizează operele de artă din puncte de vedere și poziții eteroclite. Pe de o parte, opera de artă este considerată un text, un document ce poate dezvălui informații despre societatea în care a fost creată – perspectiva deterministă/*determinacy* – pe de altă parte un produs în jurul căruia „triburi” specifice creează structuri, instituții, rețele și stiluri de viață – poziția indeterministă/*indeterminacy* – de obicei fără a discuta sau analiza obiectul artistic în sine. Acest neajuns al studiului sociologic aplicat producției creative umane, care ignoră însuși obiectul său de studiu, este subiectul criticii intradisciplinare și totodată direcția către care se îndreaptă sociologia artei mai recentă, urmărind sarcina de a adresa interiorul culturii²⁵. Sociologia artei utilizează un vocabular specific, integrat și în „noua istorie a artei” sau în critica de artă recentă: ea vorbește despre „actori” și „agenți” sociali care interacționează în interiorul „câmpurilor artistice”, producând cultură „explicită” și „implicită”²⁶. Cultura implicită este descrisă prin „capital cultural”, noțiune elaborată de sociologul francez Pierre Bourdieu, alături de cele de „capital social” și „capital simbolic”.

Teoria câmpurilor de producție culturală emisă de Bourdieu²⁷ este centrală sociologiei artei și oferă un model util de înțelegere a lumii artistice contemporane. Câmpurile de producție sunt complexe rețele de relații obiective între diverse poziții, fiecare poziție definită de relația cu celelalte și de relevanța sa în sistemul global de distribuție a proprietăților, cărora le corespund luări-de-poziție analoge. Între spațiul pozițiilor și cel al luărilor-de-poziție se interpune spațiul posibilelor, moștenirea acumulată în respectivul câmp artistic, care poate funcționa ca probabile constrângeri, sau posibile utilizări și care permite noi forme de producție. Pentru a intra într-un câmp de producție artistică trebuie plătită o mică cotizație simbolică prin însușirea unui cod specific de comportament și expresie și descoperirea universului finit de libertate existent între constrângere și potențialități obiective.

Câmpurile de producție culturală sunt structurate după două logici disjuncte: o economie „anti-economică” a artei, care promovează valori pur artistice, neorientate către profit, cu o istorie a unei autonomii și reguli proprii, axată pe acumularea de capital simbolic, care se poate transforma pe termen lung în profit comercial, iar pe de altă parte direcția „orientată către economie”, a industriilor

25. Cf. Sophia Krzys Acord, Tia DeNora, „Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action”, *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, nr. 619, 2008, pp. 223–237.

26. Produsele culturii explicite – operele de artă, piesele muzicale, scrierile literare, sau chiar muzeele – sunt analizate de către sociologia artei la nivelul relațiilor, interacțiunilor și conexiunilor stabilite între ele, pentru a contribui la înțelegerea culturii implicite, o latură mai abstractă a vieții sociale, compusă din convențiile inerente unui grup, câmp sau domeniu specific. Vezi Sophia Krzys Acord, Tia DeNora, „Culture and the Arts”.

27. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*.

creative sau a antreprizelor artistice, care tratează comerțul cultural ca orice alt tip de comerț: profit pe termen scurt, circulație a bunurilor, pliarea pe preferințele publicului, etc.²⁸. Dar această segregare nu este atât de netă la nivel practic, iar Bourdieu își duce cam departe percepția fetișizată asupra obiectului de artă²⁹, paralela artă-joc, alimentat de *illusio*³⁰ și viziunea belicoasă asupra lumii artistice, atunci când consideră toate schimbările stilistice, segregările pe genuri sau pe binoamele artă pură-artă comercială drept consecințele unor calcule cinice, ce urmăresc profit material sau simbolic.

Bourdieu este însă în căutarea unei adevărate științe a operei de artă, pentru care cercetătorul trebuie să se extragă din *illusio*, să suspende relațiile de complicitate și conveniență din interiorul câmpului artistic, pentru a putea face din joc obiectul studiului. Principalul obstacol în constituirea acestei riguroase științe ar fi „ideologia carismatică a creației” ca expresie vizibilă a credinței tacite în jocul artei contemporane.

Nathalie Heinich practică o sociologie a artei contemporane inspirată și totodată detașată de teoriile profesorului său: pe de-o parte, face din „jocul” artei contemporane o temă centrală, pe de altă parte duce modelul câmpurilor de producție culturală într-o zonă aplicată, cu accent pe construcția valorii³¹. Ea consideră utilizarea noțiunii de „câmp” esențială în contextualizarea unei problematice, dar, acolo unde ea devine insuficientă, se pun în discuție „valorile”, în sens de aserțiuni normative, cu pretenții de universalitate. Pentru Heinich, arta poate exemplifica dilemele generale ale sociologiei, pe post de subiect folosit pentru a discuta probleme extinse, cercetătoarea fiind în particular interesată de ceea ce-i face să vorbească pe actorii sociali: fie că este opera de artă, statutul artistului, sau valoarea artei. Atunci când analizează arta contemporană și valorile sale aferente, Nathalie Heinich nu urmărește întocmirea unui model structural al acestora, ci descrierea, explicarea lor prin implicațiile la nivel de context³².

Aceste abordări ale artei, artistului și scenei artistice sunt posibile în contextul proliferării și diversificării instituțiilor artistice, în care discursul despre artă joacă un rol activ în producerea sa, adăugându-i sens și valoare. Deși Bourdieu separă clar

28. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 202.

29. Câmpul de producție funcționează ca un univers sacru ce generează valoarea operei de artă ca fetiș, prin producerea și alimentarea credinței în puterile creatoare ale artistului.

30. Termenul de *illusio* desemnează credința colectivă în jocul artei, produsă și necesară în interiorul fiecărui câmp, simultan preconditionia și rezultatul funcționării jocului. Ea permite încercările de a chestiona câmpul de producție artistică, logica funcționării sale sau funcțiile îndeplinite, dar refuzul de a juca jocul, contestarea artei după regulile artei ar fi singurele transgresiuni de neiertat.

31. Ne referim mai ales la lucrarea *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain: Sociologie des Arts Plastiques*, Editura Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.

32. Cf. interviului realizat de Frédérique Matonti și Anne Simonin, „Ce que la sociologie fait à l'art contemporain. Entretien avec Nathalie Heinich”, publicat în *S. & R.*, Feb. 2001, pp. 311–323.

industriile creative de direcția mai „elitistă” a artei contemporane, există numeroase exemple recente de întrepătrundere și chiar colaborare dintre cele două direcții³³.

De altfel, teoriile recente de marketing structurează mult mai nuanțat strategiile utilizate în câmpurile aferente, iar marketing-ul în sine este privit ca un concept umbrelă, ce furnizează atât contextul cât și cadrul facilitator pentru producția culturală. În lexicul specific se încadrează termeni detestați, blasfemici pentru lumea artistică „elitistă”, dar integrați cu succes în discursul orientat către piață, cum ar fi cei de „produs” și „producător” cultural sau artistic, „intermediar”, „consumator”, etc. Abordările marketing-ului artistic sunt mai diverse decât am fi tentați să credem, și au evoluat în timp de la o orientare managerială, sau axată pe latura hedonistă a consumului artistic, la studierea implicațiilor estetizării vieții cotidiene sau evidențierea substanței produselor culturale în contextul dezvoltărilor tehnice și informaționale³⁴.

Centrală teoriilor de marketing este atenția acordată consumatorului, sau, mai frumos spus, publicului artistic. În context postmodern, consumatorul nu mai este ultima verigă pasivă în procesul de producere de sens și semnificație, ci parte din acest proces continuu de generare de simboluri specific producției culturale³⁵. Experiența estetică corespunzătoare acestui fenomen se petrece prin interacțiunea dintre public și obiectul artistic, facilitată de intermediarii culturali, care contribuie astfel la orientarea direcției însuși sistemului de producție. Cu toate acestea, consumatorii, audiența, publicul artistic au un rol relativ redus în procesul construcției valorice a artei contemporane, ceea ce îi situează colateral obiectivelor acestui studiu.

Considerăm că explicitarea valorilor artei contemporane și a modului în care se construiesc este esențială pentru audiența mai mult sau mai puțin „profană”, care poate astfel depăși nivelul primar de percepție al artei contemporane³⁶, conform

33. Fără a intra în detalii, pe scenele artei contemporane evoluează laolaltă artiști vizuali, actori, muzicieni și vedete pop, beneficiind de prezențe mai scurte sau mai îndelungate (vezi recenta retrospectivă Björk de la MoMA, New York, 2015), fiind întâmpinate fără echivoc cu răceală și critică de către zona profesionistă a lumii artistice.

34. Cele patru momente ale marketing-ului cultural – *managerial-orientation, consumption-orientation, everyday life-orientation, cultural product-orientation* – se succed cronologic în timp în schema propusă de Alladi Venkatesh și Laurie A. Meamber în „Arts and Aesthetics: Marketing and Cultural Production”, *Marketing Theory*, vol. 6, nr. 1, 2006, pp. 11–39.

35. Producția culturală implică crearea și consumul simbolurilor și semnificațiilor adiacente produselor fizice, iar indivizii sau organizațiile implicate în acest proces contribuie la generarea și difuzarea de înțeles simbolic, transferat produsului cultural și care funcționează ca un cod, un limbaj întotdeauna dependent de context. Vezi A. Venkatesh, L. A. Meamber, „Arts and Aesthetics”.

36. Nathalie Heinich remarcă în „Des conflits de valeurs autour de l’art contemporain”, cantitatea ireductibilă de opinii și poziții în raport cu arta contemporană. Astfel, între partizanii artei contemporane și cei care o resping există diferențe de nuanțe mult mai fine decât raportul familiaritate–ignorantă. Cunoașterea poate crește capacitatea de a emite judecăți coerente, fără ca acest lucru să ducă neapărat la adeziune.

căruia ea se situează sub domnia aleatoriului³⁷, nu suscită experiențe estetice sau emoții, fie pur și simplu nu e considerată artă, cât și pentru profesioniștii direct implicați. Artiștii, criticii și curatorii își pot înțelege mai bine rolul, contribuția în creșterea valorii creației aferente și implicațiile acțiunilor lor. Un comportament conștient al persoanelor implicate, o educație a publicului larg ar putea contribui la construcția unui sistem mai funcțional pentru arta contemporană.

În acest sens, considerăm galeriile comerciale drept spațiile fizice și simbolice în interiorul cărora se desăvârșește procesul valorificării artei contemporane, nu (doar) *white cubes* care suplinesc lipsa de conținut artistic a lucrării în sine³⁸, ci entități necesare în învestirea operei de artă cu vizibilitate, în circularea ei, în facerea ei cât mai accesibilă unor audiențe largi și versatile, specifice contextului contemporan. Între respectabilitatea unui spațiu de expunere nud, care nu interferează cu obiectul artistic în sine și perversitatea prin transformarea în bun de consum a obiectului artistic, galeriile comerciale reprezintă instanțe mult mai diverse și nuanțate. Ele pot fi niște heterotopii, în termenii lui Foucault³⁹, spații, în același timp fizice și mentale, sau care se situează în afara timpului și spațiului real, locuri sacre ce preiau și duc mai departe funcția de consacrare specifică muzeului.

În raport cu un număr din ce în ce mai mare de artiști și scene artistice, atât o abordare cantitativă, cât și calitativă în construcția unui discurs istoric despre parcursul artei contemporane se bazează inevitabil pe punctele cheie și polii de influență reprezentați astăzi de bienale, expoziții itinerante, galerii de avangardă care stabilesc și susțin noi manifestări artistice. Iar procesele care stau la baza valorificării artei contemporane, atât în istorie cât și în prezent, sunt cele de mediere, prin galerii, dealeri și alte organizații, apreciere, de către critici, curatorii, experți, colecționari sau publicul larg și apoi consacrarea, care survine prin

37. Thierry de Duve analizează aleatoriul artei contemporane, cu rădăcini în perioada modernă. Atunci aleatoriul era o acuză din partea instituțiilor artistice împotriva artiștilor inovatori, asumat explicit de către artiști odată cu avangardele istorice, în speță Dada, când devine o judecată enunțată de public în numele unui sentiment de indiferență: „Pentru orice profan arta contemporană pare o domnie a aleatoriului. [...] De la Courbet la Duchamp, de la aleatoriul reprezentat la aleatoriul pur și simplu. [...] Ea trece prin devalorizarea lucrului prețios, finit, nobil și a tuturor valorilor care-i atribuiau artei o funcție precisă în dispozitivul de putere aristocratic, iar prin apariția corelativă a noilor valori sau anti-valori egalitare adesea marcate în conștiința burgheză cu pecetea vulgarității, a fragmentarului, sau chiar a abjecției.”, Thierry de Duve, *În numele artei: pentru o arheologie a modernității*, Editura Idea, Cluj, 2001, p. 83.

38. Ne referim la influentul concept dezvoltat de Brian O'Doherty în *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Editura The Lapis Press, Santa Monica și San Francisco, 1986, conform căruia peretele alb al galeriei furnizează contextul încărcat de semnificații ce suplinește eliminarea treptată a dimensiunii estetico-artistice a operei de artă de-a lungul avangardelor și neo-avangardelor secolului XX.

39. Michel Foucault, „Des espaces autres” (conferință la *Cercle d'études architecturales*, 14 martie 1967), publicată în *Architecture, Mouvement, Continuité*, nr. 5, Oct. 1984, pp. 46-49.

muzeificare, sau uneori chiar datorită umbrelei unei galerii importante.

Când ajunge în final într-un muzeu, opera de artă se „odihnește” după circuitul complex parcurs la nivelul pieței. Dar nu pentru totdeauna. Deși muzeul, prin funcțiile sale de conservare și restaurare, (pre)lunghește perioada de viață a lucrărilor și le oferă o tinerețe-fără-bătrânețe oarecum nefirească, timpul lucrează în sensul măcinării și recirculării materiei. După dispariția fizică a obiectului, doar istoria artei mai rămâne pentru a aminti de el. Iar în raport cu valorile schimbătoare ale artei contemporane, „îngerul istoriei”⁴⁰ va decide ce alege să păstreze și ce să arunce în uitare.

Valorile artei

Valoarea artei este o chestiune recurentă în discursul despre artă sau în cercetările și practicile curatoriale recente⁴¹, abordată explicit sau cel mai adesea, indirect. În general, noțiunea este utilizată descriptiv, desemnând calitățile intrinseci operei de artă, sau relațional, atunci când statutul operei de artă este definit în raport cu ceva exterior ei sau într-un context specific. Putem vorbi despre două paradigme, prima fiind apanajul *connoisseurship*-ului, esteticii sau criticii de artă, iar cea de-a doua obiectul de studiu al istoriei, sociologiei și economiei artei. În practică, cele două paradigme se suprapun, punctul de confluență situându-se cel mai adesea în sfera teoriei și filozofiei artei.

Deoarece ceea ce este considerat valoros în artă fluctuează în funcție de perioada istorică, spațiul geografic și paradigmele culturale aferente⁴², nu putem vorbi despre valoarea artei în mod absolut, ci mai indicată ar fi utilizarea pluralului. Arta are diverse valori în situații diferite, iar acestea pot fi grupate la nivel discursiv într-un sistem,

40. Ne referim la „îngerul istoriei” descris în cea de-a noua teză a eseului *On the Concept of History/Über den Begriff der Geschichte* scris în 1940 de Walter Benjamin, asociat cu și inspirat de lucrarea *Angelus Novus* a lui Paul Klee.

41. Spre exemplu, expoziția *The Price of Everything* de la Whitney Museum din 2007 examinează relația și raportul dintre piață, micro-economiile constituente și valoarea comercială și artistică a operei de artă (cu publicația aferentă: *The Price of Everything: Perspectives on the Art Market*, Martin Braathen (ed.), Whitney Museum of American Art, Independent Study Program Exhibition at the Art Gallery of the Graduate Center, the City University of New York, 2007); sau, mai recent, între mai-septembrie 2013, expoziția *Economics in Art* de la MOCAP, Muzeul de Artă Contemporană din Cracovia, interoghează semnificațiile și construcția valorii artistice, etica activităților și a mecanismelor pieței de artă și relațiile dintre economie și probleme sociale. <http://en.mocak.pl/economics-in-art-eng>.

42. Relativism ce se aplică și noțiunilor „artă”, „arte plastice” sau „arte frumoase” (*fine arts*), cât și sistemului ramurilor artistice grupate sub această denumire. Istoric și cultural determinat, acesta a parcurs un traseu alambicat până a se stabili în modelul pe care îl luăm astăzi ca atare, fiind de altfel în continuare supus schimbării (spre exemplu prin introducerea cinematografului pe post de „cea de-a șaptea artă”). Cf. Oskar Paul Kristeller, „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 13, nr. 1, 1952, pp. 17-46.

sau, mai nestructurat, într-un ansamblu, sau registru de valori aferent culturii în interiorul căreia se produce.

Ansamblurile de valori nu sunt legiferate de o forță abstractă externă, ci sunt imanente culturii înseși, rezultând în urma interacțiunii dintre indivizii componenți, ale căror decizii și opțiuni subiective se pot instaura în timp, prin repetiție, pe post de convenții culturale⁴³. Deoarece arta și cultura sunt sociale, generându-se perpetuu din activitatea unor rețele sau grupuri de oameni, convențiile stabilite în urma acestui proces fluid nu sunt rigide. Inovațiile sau mutațiile apar treptat, după care rămân o perioadă mai lungă de timp neîmpărtășite, nedescoperite sau neadoptate la scară largă, ceea ce face ca unele valori aparent contradictorii să poată coexista sau să fie relevante în și pentru un context comun. Acest lucru se întâmplă, spre exemplu, în cazul complex al artei contemporane.

Contemporaneitatea este era rețelilor, a conexiunilor, a contactului, ce ia locul perioadei anterioare, de producție și consum. Explozia informațională survenită odată cu mondializarea internetului face ca o dimensiune esențială a prezentului să fie comunicarea. Direcțiile coordonatoare ale postmodernismului sunt acutizate în prezent⁴⁴: societatea spectacolului devine o societate a „extazului comunicării”, în care totul este mult prea vizibil⁴⁵, capitalismul multinațional devine pan sau transnațional, filozofia se deschide către un discurs teoretic mai cuprinzător⁴⁶, arta avangardistă sau neoavangardistă și-a pierdut potențialul subversiv și a fost instituționalizată⁴⁷, iar dizolvarea granițelor dintre arta înaltă și cea de masă este surclasată la nivel discursiv de critica completei comodificări a artei.

Critica generalizată a artei contemporane pornește de la faptul că, dacă arta

43. Această perspectivă asupra funcționării culturii, de la interior spre exterior, este tributară modelului analizat de Sophia Krzys Acord și Tia DeNora în „Culture and the Arts”.

44. În sensul postmodernismului ca instrument de periodizare, Frederic Jameson descrie un „nou postmodernism”, care exprimă ordinea socială a capitalismului târziu; „Postmodernism and Consumer Society”, în *Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Londra, 1983, pp. 111-126.

45. „Extazul comunicării” despre care discută Baudrillard se referă la transparența survenită în urma expunerii la excesul de informație și imagine ce caracterizează societatea contemporană, care face ca subiectul să nu se mai poată prezenta pe o scenă, în termenii lui Guy Debord, ci să funcționeze ca un ecran pur, invadat de exteriorul de care nu se mai poate detașa. Jean Baudrillard, „The Ecstasy of Communication”, în *Postmodern Culture*, pp. 126-134.

46. Jameson discută despre interdisciplinaritatea teoretică specific postmodernă, care transgresează granițele tradiționale ale disciplinei filozofiei și include o serie de alte domenii, ale căror teoretizări aferente se topesc într-un discurs teoretic hibrid, generalist, Frederic Jameson, „Postmodernism and Consumer Society”, pp. 111-126.

47. Frederic Jameson consideră că emergența postmodernismului se poate plasa la începutul anilor '60, odată cu instituționalizarea, canonizarea și academizarea modernismului, ceea ce l-a golit de tot potențialul său subversiv, deoarece prin postmodernism nu se creează de fapt caracteristici noi, ci trăsături care erau înainte marginale - în modernism, spre exemplu - devin acum principale, centrale artei, Frederic Jameson, „Postmodernism and Consumer Society”, pp. 111-126.

modernistă era provocatoare în raport cu o ordine socială conservatoare, arta prezentului reușește rar să ofenseze⁴⁸, după care este oricum asimilată de sistem și se poate bucura chiar de succes comercial și de masă. Acest lucru se petrece spontan, din cauza contextului contemporan marcat de mutarea accentului de pe produs pe proces, care confuzează sistemul valoric⁴⁹, sau conștient, atunci când artistul lucrează în complicitate cu sistemul economic sau de putere pe care îl chestionează⁵⁰.

Arta contemporană se raportează însă critic la realitatea timpului ei, fie că este vorba despre o artă participativă, care chestionează pasivitatea audienței, reflexivă în relație cu instituțiile artistice, fie în raport cu statutul ei de bun de consum pe piața de artă. Dimensiunea critică a devenit aproape o condiție nescrisă a artei contemporane, dar între arta implicată social și politic, care se menține încă, pasiv, între limitele instituționale ale sistemului artistic și cea activistă se impun o serie de diferențe la nivel de mijloace și efect. Considerăm că arta activistă reușește într-adevăr să provoace, în sens avangardist, dar pe de altă parte sunt discutabile efectele sale practice, schimbarea reală pe care o produce în societate și granițele multiple pe care le chestionează: dintre artă și antropologie, artă și vandalism, etc.

Aceste mutații survenite la nivelul societății, culturii și societății contemporane nu trebuie neapărat înțelese în sens peiorativ, ci au potențialul pozitiv de a democratiza și îmbogăți domeniul creativității și cunoașterii umane. Iar procesul de instituționalizare a avangardelor poate fi înțeles apelând la schema „triplului joc” prin care funcționează

48. Ne referim mai ales la arta internațională. În cazul românesc, arta contemporană reușește frecvent să ofenseze și să provoace veritabile scandaluri. Menționăm celebrul scandal al „poneiului roz” cu zvastică pe crupă al artistului IRL0 din expoziția *Freedom For Lazy People* prezentată de Institutul Cultural Român New York în 2008, „indecentul” Iuda al lui Alexandru Rădvan din expoziția *The Last Temptation* de la Bochum, tot din 2008, opere de artă înfierate în media nu atât din efuziuni de corectitudine politică sau pioșenie creștină, cât din cauză că ambele proiecte erau susținute de ICR și deci prezentau o imagine distorsionată a „identității naționale” românești peste hotare.

49. „When the economics of a field are disturbed or subverted the value system becomes confused.”, *Inside the White Cube*, p. 87. Brian O’Doherty citește întreaga istorie a artei secolului XX în cheia conflictului perpetuu dintre artă și obiectul ei material. Astfel, avangarda a atribuit operei de artă o estetică izbăvitoare, mistică, investind cu energii morale un produs care e, în final, vandabil; integrat într-un sistem social, în modernism și a cărui distribuție și receptare a început să fie chestionată în anii ‘60-’70, care prin autoreferențialitate își interoga propriul context social și economic. O’Doherty afirmă că revoluția artei implicate social și politic pare că a eșuat în anii ‘80, când se înregistrează revenirea pieței și a artei ca produs, dar posteritatea ne arată că lucrurile au devenit mai nuanțate din anii ‘90 și până în prezent.

50. Johanna Drucker acuză în *Sweet Dreams* arta contemporană de complicitate cu sistemul de putere pe care-l chestionează, fie el politic, economic sau de reprezentare, instituțional, lucrând conștient cu simbolurile și ideologiile culturii „mainstream”, conform acelei logici a criticii și crizei care legitimează și întărește capitalismul (ne referim la dimensiunea agonistică a democrației și a capitalismului, care se auto-legitimează prin crize succesive, cf. Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Editura éditions de Minuit, Paris, 1979).

arta contemporană, emisă de Nathalie Heinich. Triplul joc are origini avangardiste și este ritmat de trei momente indisociabile: transgresiune, reacție și integrare⁵¹, raportate la trei categorii de actori, în limbaj sociologic, artiști, public și specialiști sau creatori, spectatori și comentatori, cu funcțiile aferente: de inovație pentru creatori, de adeziune pentru spectatori și de mediere pentru comentatori. Ele nu pot fi gândite unele fără celelalte: artiști fără public, fără specialiști, transgresiuni fără limite de depășit sau de reafirmat, urmând ca în general, respingerea să vină din partea marelui public, acceptarea din cea a specialiștilor.

„Lupta” dintre tradiție, dintre o ordine stabil(it)ă, trecută și nou este și a fost dintotdeauna modul de a avansa al culturii și civilizației umane. Inovațiile artistice survin în urma încercărilor de a crește sau de a schimba valoarea operei de artă, iar ele sunt orientate diferit în funcție de contextul istoric și geografic.

Revenind la distincția operată inițial, conform căreia valorile artei pot fi explicitate din punct de vedere estetic sau relațional, aceasta își găsește drept corespondent filozofic dihotomia operată de Thierry de Duve, dintre immanent și transcendent în artă, poziții ce corespund taberei celor care caută și valorizează esteticul în artă și a celor care cred că arta trebuie să exprime, sau măcar să caute să exprime adevărul⁵². Pentru primii arta este fetiș, pentru ceilalți semnificant, dar pentru ambii are statut de lucru. Pentru cei dintâi, „formaliștii”, avangarda a murit de moarte bună, pentru cealaltă tabără, adepții marxismului, a teoriei critice, ea a fost trădată prin muzeificare⁵³. Pentru a rezolva această antinomie inherentă celor două poziții – „ori judecată, însă fără estetică, ori estetică, însă fără judecată”⁵⁴, de Duve propune o restructurare a esteticii prin schimbarea perspectivei asupra judecății de gust plecând de la momentul de turnură al istoriei artei: readymade-ul Duchampian⁵⁵. Judecata estetică instaurată astfel are într-adevăr valențe prescriptive, nu descriptive, iar legea modernității devine acel „fă ce vrei” adresat de către Duchamp nu atât artistului, cât audienței, conferindu-i acesteia dreptul de a cântări, de a judeca arta.

51. „Transgression, réaction, intégration”, vezi Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu*, p. 53.

52. Pozițiile nu sunt însă nici măcar aici atât de clar delimitate, imanența poate fi transcendentă pe verticală și invers, spre exemplu imanența artei formaliste devine sublim, spiritualitate sau utopie pe verticală, transcendența artei politice devine pe verticală discurs pentru adevăr, dimensiune critică sau utopie. Thierry de Duve, *În numele artei*, p. 93.

53. Cum se întâmplă spre exemplu cu readymade-urile lui Duchamp: alegerea lor le-au făcut semnificante pure, validarea lor de către posteritate fetișuri, Thierry de Duve, *În numele artei*, pp. 53-83.

54. Thierry de Duve, *În numele artei*, p. 59.

55. Recitirea lui Kant după Duchamp prin înlocuirea cuvântului „frumos” cu „artă”: celebrul citat Duchampian, „asta este artă” – spus de artist sau de privitori, devine o judecată estetică ce anulează falsa alternativă „sau judecată, sau estetică” și încheie perioada modernității în artă, Thierry de Duve, *În numele artei*, p. 61.

Conflictul dintre cele două paradigme istorice este vizibil și la nivel valoric: între paradigma modernă, pentru care valoarea artistică rezidă în obiect și paradigma contemporană, pentru care valoarea artistică stă în ansamblul de conexiuni, discursuri, acțiuni, rețele, situații, efecte de sens, stabilite în jurul sau plecând de la obiect⁵⁶.

Credem însă că ambele perspective sunt legitime și pot coexista într-un context comun, atât istoric, cât și teoretic. Impasul „ori, ori” remarcat de de Duve poate fi depășit, atunci când înlocuim logica alternativă printr-una pluralistă. Considerăm că opera de artă poate fi în același timp obiect estetic destinat plăcerii dezinteresate, instrument în mâna factorilor de putere, produs pe piață, cât și o puternică voce critică care modelează realitatea înconjurătoare. Funcția și valoarea aferentă fiecărei instanțe rezidă atât în obiectul însuși, sub forma unei potențialități latente de apropiere⁵⁷, cât și în activitatea, conexiunile și interacțiunile agenților implicați în proces. Este de altfel ceea ce se întâmplă în arta contemporană.

Autonomia artei nu este o iluzie, arta are o putere proprie, intrinsecă, independentă de forțe externe. Dar, sistemul și piața artistică nu sunt autonome, judecățile de valoare, criteriile și regulile din interiorul lor reflectă convențiile sociale dominante și structurile de putere⁵⁸. Încercările mișcărilor și curentelor artistice de neoavangardă ale anilor '60-'70, care se manifestau prin artă conceptuală, performance, happening, land art, congrese Fluxus, de a scăpa logicii pieței și a sistemului artei oficiale prin strategii non-obiectuale, anti-estetice, efemere, negative, poate că au eșuat în scopul lor primar, sfârșind osificate, achiziționate în colecții publice și private, dar poate că acesta este tocmai semnul valorii lor, care le-a marcat însemnătatea ca artefacte ale culturii umane menite păstrării.

Lucrarea de față analizează cel de-al doilea nivel de valorificare a operei de artă, cel relațional, nu chiar transcendent deoarece, după cum am arătat deja, este cel adecvat structurii reticulare a artei contemporane. Modelul relațional al valorii artei este apanajul științelor sociale. Dacă adoptăm un punct de vedere extrem, putem considera operele de artă drept rezultatele acțiunii colective ale unei rețele de indivizi care contribuie în mod specializat la nașterea operei de artă: ucenicul de atelier care amestecă pigmenții, meșterul de rame de tablouri, turnătorul în bronz, sau, mai

56. Cf. Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu*, p. 324.

57. Proprietățile materiale ale operei de artă circumscriu condițiile apropierei ei, atât în sensul unei identificări subiective, cât și al unei critici sociale sau opoziții articulate, vezi Sophia Krzys Acord, Tia DeNora Tia, „Culture and the Arts”, p. 235.

58. În această linie de gândire, Boris Groys propune un alt fel de autonomie a artei care implică un regim de drepturi estetice egale pentru toate operele de artă, care nu înseamnă ștergerea diferențelor dintre artă bună și artă proastă, ci democratizarea lumii artistice, începută odată cu avangarda istorică, în sensul integrării unei infinități orizontale de imagini egale din punct de vedere estetic. Criticând ierarhiile de valori impuse – social, cultural, politic, sau economic – arta afirmă calitatea estetică ca pe adevărata sa autonomie. Cf. Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge și Londra, 2008, pp. 13-16.

recent, designerul grafic, curatorul, audiența, etc. O întreagă piramidă de colaboratori dintre care artistul este vârful cel mai vizibil. Într-un asemenea caz, valoarea artei ar fi stabilită prin consens la nivelul membrilor rețelei respective⁵⁹.

Această perspectivă ne conduce către teoria câmpurilor de producție culturală, sau artistică, elaborată de Bourdieu. În interiorul câmpului de producție artistul și opera de artă sunt infuzate cu valoare, sunt consacrate, aproape în sens religios, de către ceilalți agenți implicați: critici de artă, curatori, intermediari, etc.⁶⁰ Pentru a nu ne rătăci prin lanțul de cauzalități al consacrării primare – cine îi consacră pe critic, pe curator, și așa mai departe – Bourdieu consideră că puterea magică de „consacrare” trebuie căutată în spațiul câmpului de producție, în sistemul relațiilor obiective ce constituie acest spațiu, în lupta pe care o găzduiește și în forma specială de credință pe care o suscită⁶¹. Opera de artă ar fi astfel un fel de obiect sacralizat, produs al unei imense antreprize de „alchimie simbolică” ce implică colaborarea, cu aceleași credințe dar profituri inegale, între o întreagă serie de agenți angajați în câmpul de producție, a cărui fabricare materială n-ar fi nimic fără munca de producere a valorii obiectului.

Nathalie Heinich introduce mai multe nuanțe în procesul de atribuire de valoare, luând în calcul cele două paradigme de valorificare a artei. Atât opera, cât și artistul, pot fi judecați într-un regim al valorii comune, adică în interiorul unui context relațional, caracterizat de convenții sociale și artistice, sau în cel al singularității, prin care artefactele și artiștii sunt analizați în sine, după criterii de adorație sau non-adorație⁶². Cele două regimuri compun lumea artistică și funcționează într-o stare de tensiune în interiorul aceleiași rețele, generând acea logică a contextului care influențează conținutul, percepția și aprecierea operei de artă sau a artistului.

59. Ne referim la arta- „acțiune colectivă”, perspectivă expusă de Howard S. Becker în „Art as Collective Action”, *American Sociological Review*, vol. 39, nr. 6, 1974, pp. 767-776: „We might say that every cooperative network that constitutes an art world creates value by the agreement of its members as to what is valuable.”, p. 774.

60. Spre exemplu, dealerul contribuie la construcția valorii artistului prin a-l face (re)cunoscut, oferind artistului drept garanție întregul capital simbolic acumulat de cel dintâi. Bourdieu consideră că negustorul oferă artistului șansa de a rămâne dezinteresat, neatins de sarcina de a se „marketa” pe sine, dar credem că acest lucru este valabil doar într-un model ideal de funcționare a câmpului artistic. Vezi Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 238.

61. Bourdieu dă dovadă de exces în paralela artă-religie: artistul-magician nu poate conferi valoare artistică unui obiect, să spunem readymade, fără grupul de credincioși care-l recunosc și-l autorizează ca atare, investind cu sens un gest prin raportarea sa la tradițiile și categoriile de percepție și apreciere din acel câmp de producție (p. 240), sau în cea artă-joc: sensul și valoarea se construiesc prin: adeziunea fundamentală la joc, *illusio*-ul, recunoașterea jocului și a utilității sale, credința în valoarea jocului și a mizelor sale. Vezi Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 245.

62. Nathalie Heinich consideră că regimul singularității, caracterizat de admirația excesivă pentru un artist sau o anumită operă de artă excepțională, a fost instaurat odată cu cazul special al lui Van Gogh. Vezi Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Editura Éditions de Minuit, Paris, 1991.

Spre deosebire de Bourdieu, pentru Heinrich calitatea estetică nu se reduce la un simplu „efect al câmpului”, datorat poziției de autoritate a creatorului și de credulitatea publicului. Valorile artistice nu sunt nici absolute, în sens de fondate pe baze naturale, nici arbitrar, fondate pe nimic, ci sunt tributare unor operațiuni multiple ce țin de limbaj, obiect, acțiuni, instituții. Deși Heinrich recunoaște rolul lanțului de mediere între operă și public în procesul producerii de valoare – circulația lucrărilor contribuie la notorietatea artistului, calificativele atribuite operei îi adaugă valoare, banii cheltuiți în achiziționarea ei generează un preț, toate acestea contribuind la vizibilitatea operei în sine – ea acordă instituțiilor un rol central în stabilirea și universalizarea valorilor. Iar acest ansamblu de valori este, pentru arta contemporană: „valoarea estetică a operei, valoarea etică a persoanei artistului, valoarea de reputație a creditului care i se acordă, valoarea civică în raport cu politicile de stat și bineînțeles, valoarea economică a obiectelor puse în circulație”⁶³.

La acestea s-ar putea adăuga valoarea de semn a artei. Pentru Baudrillard⁶⁴, dar și dintr-o perspectivă din sfera marketing-ului artistic, consumul constă în schimbul de semne, investite cu semnificație de-a lungul întregului lanț de circulație de la creator la public. Valoarea de semn a artei desemnează calitatea abstractă a acesteia, ceea ce o apropie de o posibilă paralelă cu unitățile financiare, sau mai prozaic spus, cu banii⁶⁵.

Deși alăturarea artă-bani (încă) stârnește ridicări din sprâncene și fiori intelectuali, în contextul contemporan aceste două entități au mai multe în comun decât echivalarea și interschimbul lor pe piața de artă⁶⁶. În primul rând, atât banii cât și operele de artă nu sunt substanțial valoroase în sine, la nivelul materiilor prime folosite (exceptând, spre exemplu, arta *bling-bling* de tipul unui craniu încrustat cu

63. Nathalie Heinrich, *Le Triple Jeu*, p. 269.

64. Cf. Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, Editura Sage, Thousand Oaks, 1993, tranziția de la postmodernism la postumanism, situat la intersecția dintre mintea umană și inteligența mașinilor, duce la transformarea funcționalității artei în semn, transformarea semnului în lume virtuală.

65. În „The Ecstasy of Communication”, p. 131, Jean Baudrillard remarcă, raportându-se la Marx – care a denunțat obscenitatea comodității, a echivalării ei, a liberei circulații – că mesajul comunicat de obiecte este întotdeauna același, cel al valorii de schimb, ceea ce face ca mesajul să nu mai existe de fapt, ci să fie revelat doar în circulația sa.

66. Interesant în acest sens este *The Art and Money Project*, <http://moneyandart.tumblr.com/>, de Max Haiven, care investighează relația artă-bani atât în sens literal, adică practicile artistice ce utilizează banii ca material de lucru, cât și teoretic, analizând similitudinile dintre bani și artă: comodități estetice, lipsite de valoare în sine, dar reprezentând valoarea, deținând un soi de putere simbolică bazată pe o credință colectivă, <http://artthreat.net/2013/06/art-money-project-max-haiven/>. Și, mai recent, pe plan local, publicația *Dear Money*, publicată în 2014 de Salonul de Proiecte și MNAC, cuprinde 39 de proiecte de artă contemporană care tematizează literal, literar, simbolic sau critic relația dintre artă și bani, *Dear Money*, Alexandra Croitoru, Magda Radu, Dana Andrei (eds.), Asociația Salonul de proiecte și MNAC, 2014, cu texte de Michael Baers, Bogdan Ghiu, Suzana Milevska și Diana Ursan (textele de prezentare a proiectelor artistice).

diamante de Damien Hirst⁶⁷), dar acumulează putere și devin net mai prețioase în contexte specifice. Spre exemplu, acest lucru este vizibil în prezent în cazul economiei speculative, care se dezvoltă ca o ciupercă hrănită cu capital imaginar, circulând sume imense de bani fictivi, ceea ce a și cauzat criza financiară începută în 2008, situație ce poate fi comparată abstract cu piața de artă contemporană speculativă, pe care se vehiculează și alimentează cote eferescente, uneori artificiale în raport cu valoarea reală a obiectului artistic în sine.

Aceste modele valorice descriu raporturi subtile între calitățile estetice sau artistice intrinseci unei opere și potențarea lor în interiorul unor mecanisme mai mari, fie ele organizaționale, instituționale, critice sau de piață. Pentru ca valoarea unei lucrări de artă contemporane să fie făcută publică, ea trebuie comunicată prin diverse filtre de la obiectul în sine la public, fie el cumpărător sau nu. Aceste filtre pot fi educaționale, fie presupun marketing sau publicitate, discurs critic de specialitate, sau apreciere instituțională, și, nu în ultimul timp, interfață economică. Aproape toate aceste trepte de valorificare a operei de artă, cu etapele principale de mediere, apreciere, consacrare, sunt îndeplinite în interiorul unei galerii comerciale. Deși scopul lor primar ar putea părea valorificarea economică a artei, atașarea unui preț este de fapt ultimul pas într-un proces mult mai complex de construcție de valoare.

Ajungem astfel la câteva premise demonstrate. În primul rând, faptul că cele două modele valorice, estetic-relațional sau imanent-transcendent, sunt separate în teorie, amestecate în practică și se autopotențiază reciproc. În al doilea rând, conflictul dintre estetic și economic, dintre valoarea artistică și piață, dintre statutul respectabil al unei opere de artă și cel de bun de consum este fals. Istoria artei contemporane ne demonstrează exact opusul, și anume că între estetic și piață există o prietenie de lungă durată, cu apogeul în revirimentul picturii figurative prin neo-expresionismul anilor '80, sau mai recent, prin *zombie formalism*⁶⁸. La fel cum falsă este relația de determinare dintre valoarea artistică și cea de piață, iar dacă ar fi să punem o săgeată vectorială între cele două, ea ar fi dinspre cea artistică înspre cea economică, și nu invers. Pentru ca arta contemporană să poată transcende statutul de produs și bun de consum la care este redusă în anumite contexte și discursuri, pentru ca artistul să se elibereze din „sclavia pieței” este necesară o doză crescută de conștientizare a condiționărilor contextului social, politic și economic, laolaltă cu maximizarea acelei *aesthetic agency*⁶⁹ specifice fiecărui individ.

67. <http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>.

68. Etichetă propusă de Walter Robinson, referindu-se la „calitatea” picturii contemporane de a se hrăni din curente artistice trecute, decedate, în articolul „Flipping and the Rise of Zombie Formalism”, *Artspace*, Apr. 2014, disponibil online la http://www.artspace.com/magazine/contributors/the_rise_of_zombie_formalism

69. Conceptul de *agency* vine din sfera științelor sociale și este aproape intraductibil în română. El desemnează capacitatea de a acționa autonom în diferite contexte. *Aesthetic agency* este astfel, conform accepțiunii lui Robert Witkin și Tiei DeNora, abilitatea actorilor sociali de a acționa nu doar

Poate că valoarea esențială care se pune astăzi în discuție în raport cu arta contemporană este potențialul ei critic și auto-critic, capacitatea de a rezista logicii capitalismului prin strategii alternative, de a dinamita uniformizările culturii de masă prin expunerea resorturilor ce se învârt în spatele simbolurilor și a imaginilor universal recunoscute, comun acceptate și global utilizate. Asta nu înseamnă că încercăm să atribuim artei contemporane o nouă misiune utopică, salvatoare, o nouă reînvestire mistică cu potențial transcendental, cât o viziune estetică extinsă⁷⁰ în sprijinul unei culturi și civilizații vizuale și teoretice mature și conștiente de sine, care deține capacitatea de a înțelege și lucra cu registrele de valori ale artei și culturii de masă contemporane⁷¹.

Deși relațiile dintre dimensiunea economică și cea artistică, conceptuală a artei sunt complexe, încâlcite, angajate într-un fel de „dialectică continuă”, nu considerăm că aceasta face judecata estetică pură, în termeni kantieni, imposibilă⁷², ci doar condiționează explicitarea valorilor obiectului artistic de descifrarea procesului construcției lor, la nivelul scenei artistice, prin mediere, apreciere și consacrare, prin cuvânt, discurs teoretic, agenți-actori și instituții.

în funcție de convențiile și coordonatele impuse de context, de acea cultură explicită, ci și în funcție de propriile variabile emoționale și estetice, utilizând în acest scop obiecte ce evocă atitudini și reacții în acord cu acestea. Vezi Robert Witkin, Tia DeNora, „Aesthetic Materials and Aesthetic Agency”, *Newsletter of the Sociology of Culture Section of the American Sociological Association*, nr. 12, 2007, pp. 1-6.

70. Nu ne referim la disciplina istorică a esteticii, ci la estetică în sensul studiului unei sensibilități, sensibilitate umană care este colectiv formată și condiționată, cu rădăcinile profunde în structura societății și culturii care i-a dat naștere. Viziune inspirată de lectura în cheie sistematică a artei de către Clifford Geertz în „Art as a Cultural System”, în *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Editura Basic Books, fără loc al apariției, 1983/2000, pp. 94-120.

71. Analizând arta aborigenă, antropologul Clifford Geertz ajunge în „Art as a Cultural System” la o concluzie asemănătoare: abordarea estetică, discuția despre meșteșug și tehnică, despre formă, sunt insuficiente în încercarea de a vorbi despre artă, iar potențialul estetic, emoțional al artei trebuie integrat într-un tipar existențial extins, alături de celelalte activități sociale, ceea ce ne duce cu gândul la remarca ironică făcută de Nathalie Heinich în „Des conflits de valeurs”, cum că pentru sociologi publicul amator de artă carte nu cunoaște foarte bine sistemul de valori reprezintă ceea ce au reprezentat pentru antropologi popoarele fără scriitură. Am putea adăuga că acest lucru nu este valabil doar pentru sociologi, ci și pentru specialiștii artei contemporane.

72. Adresăm polemic concluzia prin care își încheie studiul Olav Velthuis, *Talking Prices*, p. 178.

Desenul ca „mândrie și prejudecată”

Silvia-Ileana Costiuc

Pentru un arhitect, o bună prezentare a obiectelor de arhitectură, fie realizată manual, fie asistată de calculator, a fost și a rămas subiectul mândriei profesionale și probă a valorii în breaslă. În perioada postrevoluționară, învățământul universitar de arhitectură din România a îmbrățișat mediile de grafică și proiectare asistată de calculator, în contextul creșterii accelerate a cererii de ofertă din piața imobiliară. Prin intermediul unor interviuri cu profesorii Ștefan Mănciulescu (fig. 1)¹, Mihai Opreanu (fig. 2)², Marius Smigelschi (fig. 3)³, Romeo Simiraș⁴, Iulius Ionescu⁵ și Mihai Cocheci⁶, absolvenți ai Institutului de Arhitectură „Ion Mincu” din București la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80, am schițat liniile unei cercetări de istorie orală privind pedagogia desenului de mână din învățământul superior în arhitectură și am identificat mutațiile profesionale în urma introducerii reprezentărilor asistate de calculator în arhitectură. Am elaborat un chestionar de douăzeci de întrebări care vizează trei probleme principale: admiterea la facultate, predarea desenului în facultate și opinia privind beneficiile și pierderile cauzate de introducerea desenului

1. Ștefan Mănciulescu a emigrat în Franța după cutremurul din 1977. Este arhitect *en chef des monuments historique* (departamentul Cantal – Corrèze – Haute-Loire), profesor în cadrul atelierelor de restaurare la Centrul de Studii Avansate în Istorie și Conservarea Monumentelor Istorice, Chaillot, Paris, școală în care se lucrează prin intermediul desenului manual.

2. Mihai Opreanu este conferențiar la Catedra de Științe tehnice, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, unde predă cursuri de fizica construcțiilor, ecologie și ateliere de restaurare. A fost distins cu unele dintre cele mai importante premii în domeniul monumentelor istorice la nivel național.

3. Marius Smigelschi, profesor emerit, specializat în acustică, a predat la Catedra de Științe tehnice, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”.

4. Romeo Simiraș, lector și director de studii în cadrul catedrei Studiul Formei și Ambient Arhitectural, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”.

5. Iulius Ionescu, profesor universitar și titular al cursului de perspectivă, în cadrul departamentului de Studiul formei și design, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”.

6. Mihai Cocheci, profesor universitar în cadrul departamentului Sinteza Proiectării de Arhitectură, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”.



fig. 1, Ștefan Mănciulescu, „Strada Atelierului nr.14”, 1982

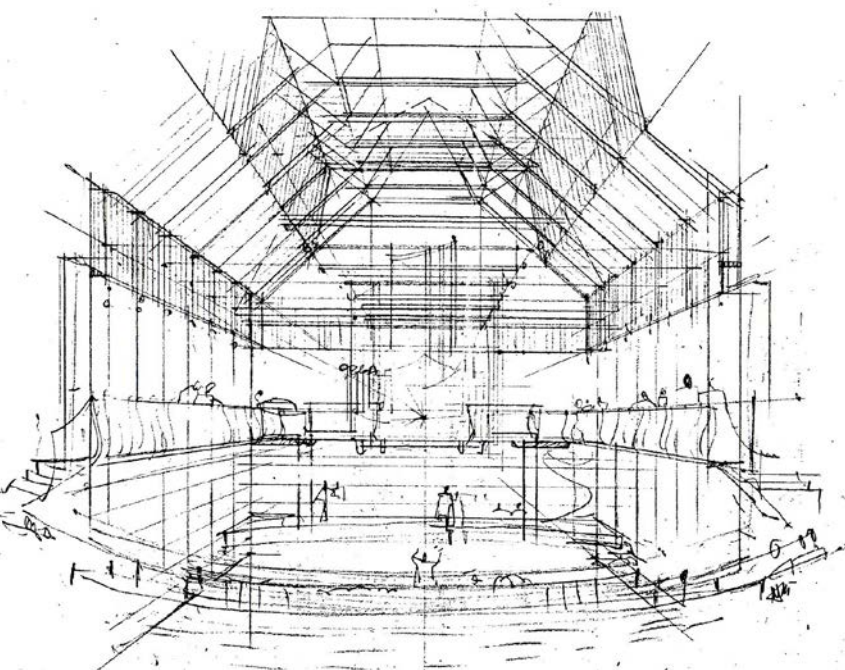


fig. 3, Marius Smighelschi, „Arad”, 1997



fig. 2, Mihai Opreanu, Ștefan Mănciulescu, Ruxandra Clit, Rodica Turicu, „Un muzeu de sculptură”, Tokyo, Glass House Competiton, 1983

asistat de calculator. Cercetarea este relevantă pentru înțelegerea lumii profesionale a arhitecților, aflată „oarecum în litigiu”, după considerațiile lui Marc J. Neveu⁷, în care riscăm să confundăm valoarea imaginii cu cea a proiectului de arhitectură și suntem asaltați de imaginile realizate prin intermediul calculatorului.

Schimbările provocate de proiectarea asistată de calculator în educația de profil și în proiectare sunt o temă de cercetare relativ recentă, abordată în mod explicit sau tangențial în publicațiile pe care le trec în revistă mai jos. Acestea acoperă selectiv atât diversele implicații ale inserării calculatorului între mintea-ochiul-mâna arhitectului și imaginea produsă de acesta, cât și diversele re poziționări din cadrul profesiei de arhitect relevante pentru subiectul acestei cercetări. Dintre textele citate, unul singur se bazează pe date statistice și interviuri, iar cel al lui Lawson menționează discuții private cu arhitecți celebri privind opiniile lor față de apariția programelor de proiectare. Robin Evans, în „Translations From Drawing To Building”, accentuează distanțarea care s-a produs în timp între desenele de arhitectură și construcțiile în sine⁸. Amy Kulper analizează integrarea discursului în reprezentarea de arhitectură și imaginile ca discurs, în contextul în care arhitecții sunt mai degrabă autorii de facto ai desenelor și nu ai clădirilor, care sunt executate de alte categorii profesionale⁹. Așa cum reiese din cercetarea lui Alberto Perez-Gomez, reprezentarea de arhitectură este, din Renaștere și până în prezent, obiectul final asupra căruia arhitectul deține drepturi depline de autor. Perez-Gomez problematizează importanța desenului în meserie de-a lungul timpului, demonstrând că desenul de arhitectură, sau imaginile de prezentare, pot fi înțelese ca încorporând utopia tehnologică din ultimele secole¹⁰. Într-un demers similar, Eugenia Victoria Ellis¹¹ compară impactul cultural al desenului pe calculator cu cel al apariției tiparului și analizează consecințele omniprezenței tehnologiei, de ale cărei produse și efecte ne-am înconjurat, riscând să nu le mai distingem de realitate. Unii cercetători sunt sceptici cu privire la urmările folosirii calculatorului ca instrument de proiectare. Carl Lostritto¹² subliniază superioritatea desenelor manuale față de cele realizate prin intermediul calculatorului, cel puțin în cazul hașurilor. În „Roles for Computing in Schools of Architecture and Planning”¹³, Mark D. Gross consideră că arhitecții care proiectează prin intermediul computerului se pot împărți în două categorii, cea a utilizatorilor „modești” și cea a arhitecților care întrebuințează

7. Marc J. Neveu, „Through a Glass, Darkly”, *Journal of Architectural Education*, 70, nr. 1, 2016, p. 3.

8. Robin Evans, „Translations From Drawing To Building”, *AA Files*, nr. 12, 1986, pp. 3-18.

9. Amy Kulper, „Drawing Forth Difference”, *Journal of Architectural Education*, vol. 70, nr. 1, 2016, p. 4.

10. Alberto Perez-Gomez, „Architecture as Drawing”, *Journal of Architectural Education*, vol. 36, nr. 2, 1982, pp. 2-7.

11. Eugenia Victoria Ellis, „Education of the Architect in Hyperspace”, *Journal of Architectural Education*, vol. 51, nr. 1, 1997, pp. 37-45.

12. Carl Lostritto, „Computational Hatching”, *Journal of Architectural Education*, vol. 70, nr. 1, 2016, pp. 83-90.

13. Mark D. Gross, „Roles for Computing in Schools of Architecture and Planning”, *Journal of Architectural Education*, vol. 48, nr. 1, 1994, pp. 56-64.

computerele ca instrument de cercetare, și previne asupra necesității adoptării și promovării unei atitudini critice față de desenul asistat de calculator. Alți cercetători consideră că utilizarea computerelor poate avea efecte benefice: Attila Lawrence¹⁴ relevă simplificarea calculelor și a unor elemente de management al proiectului, iar Bryan Lawson¹⁵ susține că proiectarea asistată de computer poate stimula creativitatea, fără să excludă însă și posibilitatea inhibării acesteia, și investighează posibilele consecințe ale faptului că programele de proiectare pot fi utilizate și de non-arhitecți.

În cazul profesorilor români intervievați de mine, născuți în anii 1940-1950, cuvântul „desen” pare să poarte o încărcătură semantică mai bogată decât pentru arhitecții mai tineri. Dacă pentru generațiile mai noi termenul „desen” se restrânge la a desemna gestul și instrumentele folosite în producerea sa, pentru arhitecții intervievați desenul de arhitectură presupune diverse categorii ce îndeplinesc variate funcții. Desenul poate să fie realizat manual sau pe computer, iar cel manual poate să fie liber sau liniar, de observație sau de prezentare, de „imaginație”, schiță, schiță de atmosferă, liberă sau liniară. De asemenea, există desenul tehnic, de sinteză, cel de observație și după natură. Dintre toate acestea, „desenul de-adevăratelea” ar putea să fie cel liber, după natură, în cuvintele profesorului Smighelschi¹⁶. Pentru profesorul Ionescu¹⁷, desenul este în primul rând „un mod de gândire” și în al doilea rând un mediu de comunicare. Profesorul Simiraș¹⁸ consideră că desenul este „o interfață între imaginar și construit” dar și un mijloc de educație. Pe de altă parte, profesorul Opreanu¹⁹ afirmă că „desenul e important în primul rând pentru cel care îl face, nu pentru cel care îl vede”.

Desenul ca pre-judecată

În urmă cu aproximativ 50 de ani, desenul în domeniul arhitecturii funcționa ca pre-judecată în sens analitic și selectiv, întrucât la admiterea la facultățile de

14. Attila Lawrence, „Changing Architectural Practice Paradigms And Their Implications For Professional Education”, *Journal of Architectural and Planning Research*, vol. 17, nr. 3, 2000, pp. 196-205.

15. Bryan Lawson, „CAD and Creativity: Does the Computer Really Help?”, *Leonardo*, vol. 35, nr. 3, 2002, pp. 327-331.

16. Profesorul Smighelschi, absolvent al Școlii Medii Tehnice de Arhitectură: „Am ajuns în examen cu destulă pregătire, deși nu a contat prea mult, pentru că admiterea consta în *desen de adevăratelea*”. Toate citatele atribuite profesorului Marius Smighelschi provin din interviul pe care i l-am luat în luna martie a anului 2014.

17. Toate citatele atribuite profesorului Iuliu Ionescu provin din interviul pe care i l-am luat pe data de 24 martie 2014.

18. Toate citatele atribuite profesorului Mihai Opreanu provin din interviul pe care i l-am luat în luna martie a anului 2014.

19. Toate citatele atribuite profesorului Romeo Simiraș provin din interviul pe care i l-am luat pe data de 24 martie 2014.

arhitectură se evaluau abilitatea și talentul la desen. În termenii lui Bryan Lawson, această abordare face manifeste motivele pentru care arhitecții privilegiază imaginea, ca produs al utopiei tehnologice a ultimelor două secole²⁰. Admiterea consta în două probe, cea a desenului liber după modele din ipsos (reprezentând capul lui Moise de Michelangelo, un grifon și un al treilea model pe care profesorul Smigelschi nu și-l mai amintește), și o a doua probă, un desen tehnic în care trebuia prezentat unul dintre ordinele clasice, într-o perioadă încă pătrunsă de ceea ce ar fi însemnat postmodernismul, diluat în fața funcționalismului. În timp ce la proba de desen liber ceea ce conta era înzestrarea, pe lângă înțelegerea modelului și a proporțiilor exersate și studiate (modelele trebuiau stăpânite din orice unghi), la proba de desen tehnic șansele de succes depindeau într-o mai mare măsură de învățarea desenului, subliniază profesorul Smigelschi. Posibile turnuri ale educației funcționaliste prin modificarea cerințelor la proba de desen tehnic sunt menționate de profesorul Simiraș, care afirmă că „examenul de admitere a devenit puțin cinic la un moment dat”, „se dădeau și teme de proiectare, care presupuneau cunoștințe pe care candidatul nu avea de unde să le stăpânească”. *Scrânciob, Foișor de pază în vie, Bancă acoperită*, continuă profesorul Simiraș, erau „teme care implicau probleme de proiectare, pe vremea unor celebri rectori. Asta presupunea a ști gabarite, dimensiuni, rapoarte antropologice, rudimente de construcții, apoi [...] făceau mișto dacă făceai îmbinări din lemn aiurea”.

Formarea abilităților la desen în domeniul arhitecturii în mediul preuniversitar era și în trecut necesară și se făcea în cadrul pregătirii oficiale din facultate. La această pregătire însă în anii '60 nu aveau acces cei cu origine „nesănătoasă”, așa cum fusese catalogat și profesorul Smigelschi – „mic burghez în paranteză arhitect, dar totuși a reușit să se *strecoare* de câteva ori”. Așa cum afirmă profesorul Ștefan Mănciulescu²¹, pregătirea putea include predarea unui vocabular al desenului similară cu învățarea scrierii în clasa întâi, care începea cu un „a, b, c” al desenului. Profesorul său de Geometrie descriptivă, Adrian Gheorghiu, și asistentul lui, Fănuță, învățau candidații la admitere să deseneze linia punctată, linia dreaptă, cercul și altele, prin repetiție de până la 50 de ori. Romeo Simiraș evocă pregătirea sa pentru admitere: „la Tutu Oprea aveam deja noțiuni, ne punea să tragem cercuri la mâna liberă, mai întâi trăgeam cu compasul ușurel, și după aceea urmăream cu penița topografică. [...] Și făceam ove, rânduri cu penița. [...] Domnule, chestia asta ți-a format ochiul și trebuia să fie cât mai egale. Se uita la ele uite-așa și punea patru! Au folosit. Pentru cine s-a prins de ele”. Aceste exerciții repetitive sporeau atenția și înțelegerea viitorilor arhitecți asupra lumii din jur, a volumelor, și dezvoltau manualitatea și acuitatea privind percepția și redarea formelor. Am analizat împreună cu profesorul Simiraș planșele la mâna liberă realizate de unul dintre studenții profesorului Opreanu, în care erau greșit desenate anumite profile: „cu seninătate a desenat o „aglomerare de reliefuri” fără să priceapă

20. B. Lawson, „CAD and Creativity”, pp. 327–331.

21. Toate citatele atribuite profesorului Ștefan Mănciulescu provin din interviul pe care i l-am luat în luna martie a anului 2014.

forma profilelor, rămân o serie de informații confuze, pe care unii care nu sunt educați nu le sesizează, dar pe care un ochi exersat le consideră scandaloase. Un arhitect educat se așteaptă ca această gramatică să fie însușită. Când vezi o casă delabrată simți, dincolo de patină, simți nivelul celor care au făcut-o”.

Alte variante de pregătire, își amintește profesorul Opreanu, erau cele organizate în colective mai mici, de șase sau șapte persoane, la orele profesorului Constantin Săvescu, „unde de fapt orele erau ținute de nevasta acestuia, Leanța”, sau în colective mai mari, de câte 50 de persoane, la orele lui George Constantinescu (zis Gigi Moacă) sau la cele ale lui Bebe Marcu. Profesorul Opreanu împărtășește din experiența sa ca meditator pentru admiterea la facultate în anii '80 ai secolului trecut. Predarea începea cu o lună în care candidații desenau doar cu penița „care nu poate da înapoi, că împroașcă, nu poate apăsa, că se strică și nu se poate șterge”. Cunoscând importanța penițelor pentru diversele tehnici de desen, profesorul Opreanu a făcut chiar efortul de a aduce penițe din Franța pentru elevii săi, atunci când acestea au început să dispară din comerțul românesc. În felul acesta, „fiecare candidat avea *libertatea* de a-și forma un stil propriu de a desena *corect*”. Din modul de exprimare al profesorului putem presupune că exista o tendință de uniformizare a prezentărilor, probabil mult mai accentuată astăzi prin prezentările asistate de calculator. Dar problema principală în pedagogia desenului, insistă profesorul Opreanu, era să înveți viitorii studenți cum „să țină creionul în mână, ceea ce copiii de azi nu mai știu să facă”, extinzând problema desenului și a dexterității către învățământul primar.

Predarea desenului. Probă a talentului și a învățării

O diferență majoră între generații este faptul că în trecut predarea desenului făcea subiectul mai multor materii teoretice, iar cantitatea de ore din programă dedicate desenului era cu siguranță mai însemnată acum 50 de ani, așa cum reiese cel mai clar din amintirile profesorului Smigelschi. În primul an de facultate se făceau desen de observație după modele de ipsos și modelaj în lut, se studiau ordinele clasice, geometrie descriptivă și nu se elaborau proiecte. În anul al II-lea se studia Renașterea, se făcea un curs de acuarelă, cu discuții despre culori, laviuri, suprapuneri și se dădeau note pe exerciții de acuarelă realizate cu sprijinul teoriei predate. Se făcea și „ceva compoziție”, dar nu erau teme „de copiat”, și se mai făcea perspectivă. Abia în anul al III-lea se trecea la arhitectura contemporană (realism socialist), se făceau compoziție, design și reprezentare, iar profesorul Smigelschi își amintește de proiectarea unui candelabru. Schițele de schiță erau bazate ca și acum pe desen, „nu era altă metodă în afară de asta de a-ți schița rapid ideile”. În finalul acestei treceri în revistă a materiilor referitoare la desen, profesorul Smigelschi conchide: „N-am cum să spun că nu s-a făcut destulă pregătire din punct de vedere al desenului!”.

Studenții aveau ocazia de la observa abilitățile la desen ale profesorilor în cadrul cursurilor de desen de observație, când profesorii treceau pe la fiecare student și

făceau corecturi. Gheorghe Simotta trecea de câte două ori pe la fiecare și făcea corecturi „fără jenă”, cu creion sau cărbune, desena, ștergea cu gumă plastică și „fiecare trebuia să aibă guma lui”, spune profesorul Smigelschi. Profesorul Mănciulescu afirmă că alte ocazii de a urmări un profesor în timp ce desena erau la cursuri, și își amintește că unii profesori, cum ar fi Haralambie (Bubi) Georgescu, erau desenatori remarcabili, unii desenând la fel de bine cu ambele mâini, făcând un adevărat spectacol care îi fascinează și acum pe cei care le-au fost studenți. Profesorul Mănciulescu îl menționează pe „profesorul de Geometrie descriptivă, Adrian Gheorghiu, care desena cu creta pe tablă în trei sau în două dimensiuni geometrie în spațiu, avea siguranță la mână, desena cercuri perfecte. Profesorul Gheorghiu avea niște cursuri magistrale cu un conținut filosofic, predă ca un filosof, predă despre cultura și istoria desenului și a perspectivei din Grecia și despre Renaștere, și asistentul lui, Fănuță, la fel. Aveau o pregătire foarte bună de matematicieni, predau un alt nivel de geometrie, în cea mai savantă formă. Și profesorul Cișmigiu, care era inginer și spunea că desenează urât, avea mână bună. Profesorul de Studiul Formei era bun, Dobrotă, Petrică Marinescu, Coradino, în primii doi ani”. Discuțiile despre ocaziile de a vedea profesori desenând au condus în cazul profesorului Smigelschi la nostalgia după desenul la tablă, realizat pe loc, „care poate să transmită mult mai bine ideile la curs”, ceea ce reprezintă o pierdere prin comparație cu predarea actuală bazată pe folosirea proiectoarelor.

O altă diferență de viziune între generații asupra pedagogiei desenului și a perfecționării abilităților la desen în cadrul universității este că pentru generațiile anterioare amintirea formării universitare trimite în special către îndrumătorii de atelier. Aceștia erau considerați formatorii principali în desen pe durata facultății și în proiectare, în meserie, în timp ce pentru generațiile noi desenul în mediul universitar este asociat mai degrabă cu materii „periferice”. Atelierul era în trecut „laboratorul în care totul era bazat pe desen”, după cum afirmă profesorul Smigelschi. Aici se prelucrau prin desen, ore la rând, cea mai mare cantitate a desenelor „adevărate” produse de studenți. În aceste ore, desenul era un instrument pedagogic, nu neapărat prin intervenții directe. Deseori discuția despre pedagogia desenului glisează în sfera personală a relației umane dintre profesor și student. Profesorul Mănciulescu își amintește de îndrumătorul său de atelier din anii mai mici, Panaitescu: „acesta avea o predare personală – mergeam și îi povesteam despre o idee, în timp ce vorbeam îmi desena ceva, nu spunea nimic și după două săptămâni venea cu o carte care mă ajuta foarte mult în subiectul discutat”. „Panaitescu admitea orice”, „era un om care nu avea prejudecăți”, „era unul dintre acei profesori în cazul cărora capu’ ducea mâna foarte departe și invers, de asta ne-am și împrietenit, mi-a dat un șevalet”, spre deosebire de alții pe care „îi ducea mâna înainte, nu capul”, continuă profesorul Mănciulescu.

Profesorul Smigelschi afirmă că unii îndrumători de atelier suprapuneau desenele lor peste schițele studenților, dar într-o manieră mult mai reținută decât astăzi. Profesorul Ludovic Staadecker „ne știa pe toți, ne-a urmărit pe parcursul anilor, ne

facea corecturi dar nu desena efectiv, muta ceva, punea un semn de întrebare”. Era „foarte uman, dar foarte categoric”, dacă vedea desene urâte le împingea de pe masă încet, în mai multe mișcări, și „asta a fost toată corectura”, povestește profesorul Smigelschi. Această formă de *corectură* spectaculoasă era vestită și în generațiile mai mici, fiindcă o menționează și profesorul Opreanu, fără să își mai amintească cine era profesorul care proceda în acest fel. Duiliu Marcu, povestește profesorul Smigelschi, făcea doar niște cerculețe acolo unde observa nereguli. Iar la unii profesori, cum era Dan Slavici, „nu-ți venea să mergi cu un desen neîngrijit”, observă profesorul Opreanu.

Desenul se învăța și prin urmărirea execuției între colegi, un alt aspect înlăturat de folosirea computerului, care privează studenții de lucrul în colectiv. În trecut „atelierul era casa noastră, ne duceam muzică, ni-l amenajam”, își amintește profesorul Mănciulescu. Profesorul Cocheci²² descrie la rândul său atmosfera din ateliere: „Noi în atelier stăteam încontinuu, marea majoritate. Atelierul era ocupat încontinuu [...] chiuleam de la cursuri să stăm în ateliere să muncim. Nu aveam planșete acasă. Atmosfera era extraordinar de interesantă, acolo învățai să desenezi cu adevărat”. Acesta povestește însă și despre unele dintre efectele neplăcute ale competiției care se putea naște între colegi: „băgau chibritu’ aprins în boxe unde își ținea unul mai bun desenele”. Relevantă în sensul însușirii tehnicilor de prezentare era și ucenicia studenților mai mici la cei cu mai multă experiență, continuă profesorul Cocheci: „Cei mai mici mergeau la bobocit. Cei mai buni erau chemați să umple planșele celor mari. Sau cei mari mergeau să experimenteze pe planșele celor mici. Puteai să relaționezi. Ăștia nu mai relaționează în nici un fel. [...] Fiecare acasă lucrează pe calculatorul lui, deși meseria asta presupune lucru în echipă, care e o știință” (fig. 4). În amintirile profesorului Cocheci, buni desenatori erau „Takacs, un desenator fantastic, Gabi Cristea, Dinu Gheorghiu, extraordinar, acum în Grecia, lucra în atelierul lui Cezar Lăzărescu. Foarte clar, de mare acuratețe. Dinu Gheorghiu nu scotea o vorbă, își sufleca mânecile și în alea trei ore ara tot atelierul, genial, genial!” Cuvintele profesorului Simiraș despre experiențele din atelier sunt încărcate de vitalitate, spre deosebire de tonul general nostalgic-revoltat păstrat în decursul interviului și generat de perceperea negativă a renunțării la desenul manual: „Dar era și o atmosferă... Toți încercau să deseneze cu poftă, și pe chestia asta s-a ajuns la niște exacerbări, stăteam și pierdeam nopți în șir ca să umpli cu moștrofonți suprafete, din dorința asta de a exprima grafic niște intenții și de a le face cât mai inteligibile și cât mai convingătoare și cât mai seducătoare”. Asupra acestei valențe estetice a gesturilor și a produsului final al desenului manual, profesorul Simiraș a revenit în multe rânduri.

Efectele benefice ale funcționalismului, dar și diluarea curentului funcționalist și consecințele acestuia în proiectare sunt semnalate de profesorul Cocheci, care îl menționează pe profesorul Pichi Pătrașcu, enumerând materiile la care se preda prin desen manual: „Un om extraordinar [...] teoria programelor a dispărut în ideea că nu

22. Toate citatele atribuite profesorului Mihai Cocheci provin din interviul pe care i l-am luat în luna aprilie a anului 2014.



fig. 4, Paul și Sandu Miclescu, „Biserica Filofteia Buzău”

suntem funcționaliști. Studenții nu știu să-și gândească singuri o temă. Ei s-au învățat cu teme primite, cu toți parametrii, pe care o îmbracă și îi adaugă niște fațade. [...] Teoria programelor e o relație spațial-funcțional-temporală pe care ei nu o mai fac și se vede la anii mari”. Atunci când profesorul Mănciulescu era în anul III, spre finalul anilor ’70, se petrece un viraj al materiei la Studiul Formei – era o echipă de „tineri furioși” Romeo Simiraș, Franz Echeriu, Aurel Popa – „o altă generație, altă rigoare”.

Spre deosebire de modul în care sunt expuse în prezent lucrările studenților, profesorul Smigelschi își amintește că acestea erau expuse câteva zile după corectură și după notare în holul de la etajul întâi din spatele Amfiteatrului, dar spațiul era mic iar facultatea avea 5–600 de studenți și se producea înghesuială, motiv pentru care expozițiile nu durau mult timp²³.

Tehnica cea mai folosită era desenul în creioane colorate, marea majoritate a proiectelor redactându-se în acest fel și fiind uneori ajustate cu acuarele. Rar se lucra în tuș, deși în mod normal era obligatoriu. Acuarela este mai rapidă însă – un cer frumos, un acoperiș frumos, niște copaci „imediat scoteau în evidență o prezentare”,

23. Expozițiile de desen în Universitate erau mai puțin frecvente înainte să se fi construit corpul nou. Existau mai puține spații de expunere, însă Universitatea deținea și niște clădiri cu un singur nivel pe strada Edgar Quinet, care au dispărut între timp.



fig. 5, Ștefan Mănciulescu „Conacul Golești”, 1981

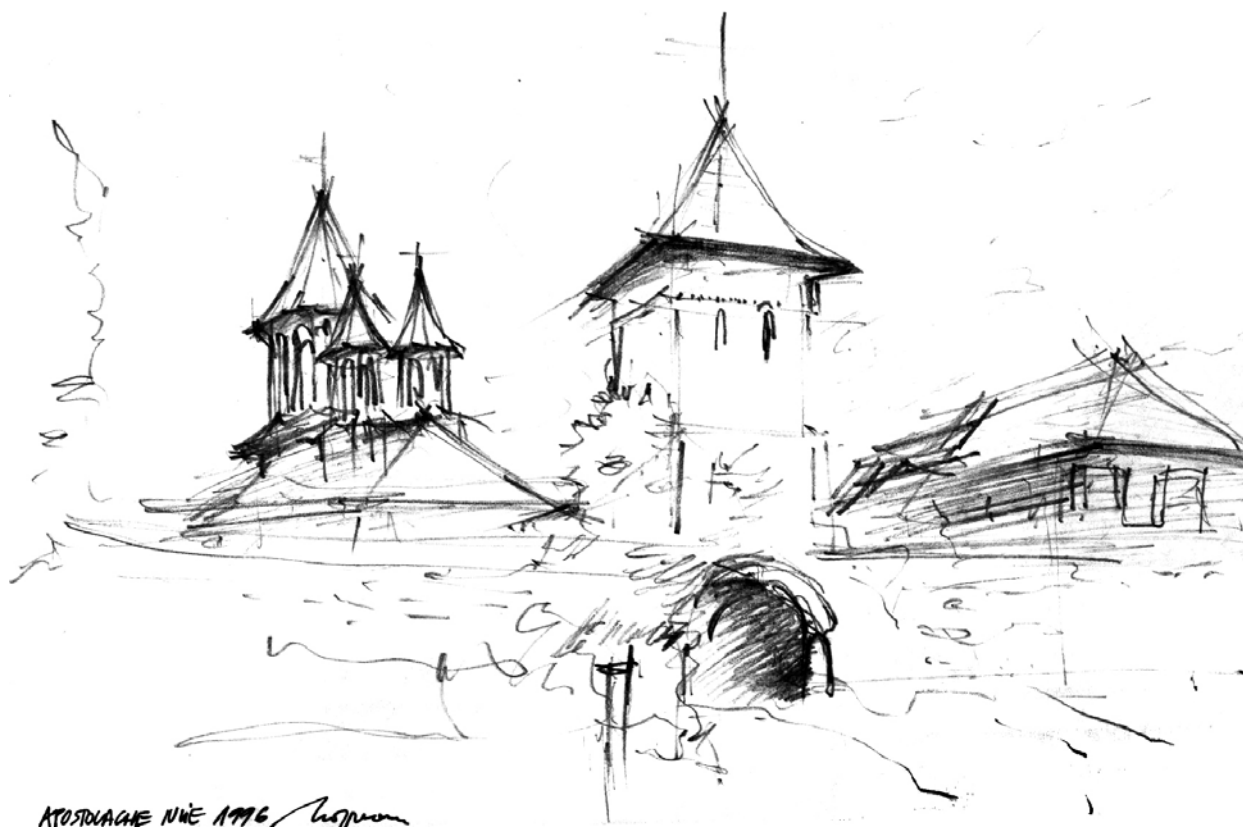


fig. 6, Mihai Opreanu, „Schitul Apostolache”, 1996

povestește profesorul Smigelschi, „o tușă de acuarelă putea să conteze foarte mult” (fig. 5). Erau la modă și *Letraset*-ul și *Letratone*-ul (pelicule, tonuri lipite pe hârtie cerată), dar acestea erau interzise, deși ar fi ușurat munca studenților. O altă tehnică eficientă și frecvent utilizată, amintită de profesorul Opreanu (fig. 6), era cea „cu jeg”. Cu ajutorul Ajustorului grafic „Cometa” (un dispozitiv din lemn cu șmirghel pentru ascuțirea creioanelor) se obținea pulbere grafică, care era întinsă cu bucăți de vată peste foaia de hârtie pe care proiectul era deja desenat liniar. Numele științific al acestui instrument nu era cunoscut de majoritatea studenților și provoca hohote de râs când era divulgat, el fiind cel mai adesea cunoscut doar după denumirea populară: *pisica*. Însă pentru generațiile actuale, nici acest termen nu mai este familiar. Profesorul Opreanu m-a întrebat cu surprindere: „Nu știi ce este *pisica*???” Aceste tehnici curent folosite de generațiile anterioare, precum și instrumentele utilizate și limbajul specific care le însoțeau au fost abandonate și uitate, așa cum reiese și din nevoia profesorilor intervievați de a le descrie cu detalii abundente și pitorești.

În ceea ce privește relevanța talentului și a abilităților la desen în timpul facultății, profesorii intervievați tind să distingă între studenții talentați și cei care puteau să facă proiecte bune, chiar dacă nu erau excepțional reprezentate. În orice caz, admirația profesorilor pentru studenții buni la desen, a colegilor între ei sau chiar mândria personală legată de prezentările reușite reiese din tonul animat al discuțiilor. „Era clar, se știau desenatorii buni și foarte buni și talentații” și „se urmăreau și lucrările lor și chiar proiectele lor”, „era clar pentru toată lumea”, erau cunoscuți studenții „buni la proiectare, buni la desen”, povestește entuziasmat profesorul Smigelschi. Acesta continuă: „Lucrările erau multe și în general mai puțin aspectuoase, profesorii erau cei care știau foarte mult despre ele, îi cunoșteau și urmăreau pe cei mai talentați la desen”. Afirmarea în primii ani de facultate era adesea urmată de rezultate remarcabile și în timpul anilor în care se făcea proiectare. Așa cum susține profesorul Mănciulescu, cei care știau să facă desen de observație, știau să facă și prezentare, „una o hrănește pe cealaltă”. În ceea ce privește relevanța talentului în notarea proiectelor de arhitectură, părerile sunt împărțite. Profesorul Opreanu consideră că în facultate randarea era supralicitată. „Facultatea era un concurs de randare. Anii II-III au fost un concurs de colorat, la unii profesori exista soluția atelierului. *Mincu* era o școală de ilustrare”. Însă profesorul Smigelschi este de părere că în timpul studenției sale prezentarea conta mai puțin decât calitatea proiectului. Profesorul Simiraș completează această idee: „Soluția scuturată era de doi lei dar imaginea asta seducătoare ajuta [...] marfa trebuie vândută”. Cultul imaginii în rândul arhitecților este explicat de Lawson în textul menționat²⁴, dar unii dintre profesorii intervievați adaugă la acesta și considerentul că reprezentarea proiectului de arhitectură, ca produs final de autorat al arhitectului, este în același timp și interfața lui cu publicul.

Profesorul Smighelschi povestește că în perioada în care a îndrumat în cadrul atelierelor de proiectare exista o veșnică dispută între colegi privind lucrările frumos

24. B. Lawson, „CAD and Creativity”, pp. 327–331

prezentate, iar afirmația în favoarea unei lucrări mai slabe era „ăsta iese arhitect”. Aceste afirmații dovedesc că prezentările bune datorate talentului și abilităților la desen instituiau o limită a prejudecăților, pentru unii dintre profesori formele fără fond fiind mai relevante, iar prezentarea putând să *ia ochii*. Pentru profesorul „adevărat” așa cum este considerat Panaitescu de profesorul Mănciulescu, „un proiect extrem de bun dar nefinalizat nu era cu nimic mai prejos celor terminate”. Profesorul Cocheci completează acest subiect: „Și sigur că este o relație pe care eu pot să o declar cu toată tăria între calitatea de desenator și calitatea de arhitect”, dar a ținut să precizeze și reversul „dacă ești mare desenator nu înseamnă că trebuie să-ți iasă cel mai bun proiect”.

După terminarea facultății desenul nu mai conta, repartizările la locul de muncă fiind făcute pe baza notelor, care nu întotdeauna reflectau gradul de pregătire al absolvenților. Cu toate că sistemul politic favoriza copiii celor cu funcții importante în statul socialist, omenia profesorilor se putea opune acestei tendințe prin notarea corectă a studenților cu adevărat valoroși; profesorul Mănciulescu susține că el a luat întotdeauna note mari sau corespunzătoare, fără a avea afilieri politice. Cu toate acestea, și în perioada comunistă existau specializări, ca și acum. În colectivele mai mari existau întotdeauna arhitecți specializați în *finalizarea* proiectelor, iar pentru aceștia talentul și abilitățile în prezentările manuale contau, menționează profesorul Smigelschi.

Toate aceste amintiri relevă respectul și afecțiunea foștilor studenți față de coordonatorii evoluției lor profesionale, respect dobândit prin conlucrarea mai directă, bazată pe discurs și negociere prin desenul manual.

Desenul, „o persoană” asistată de calculator

O temă recurentă în publicațiile care investighează rolul proiectării asistate de calculator în arhitectura contemporană și în învățământul de specialitate o constituie valoarea epistemologică a actului de a desena. Mark Price²⁵ identifică în desenul tradițional o latură *magică*, văzându-l ca succesiune de operații alchimice, bazate pe mimetism, ca gesturi care relevă atât potențialul cât și limitele umane. Totodată, el susține că prin mediul virtual sunt puse în valoare și aspecte mai puțin luate în considerare de alți autori, și anume fascinația și satisfacția re-facerii universului, prin mimesis, a reinventării continuității spațiu-timp. Pe de altă parte, Price atrage atenția asupra riscurilor pe care le poate ridica excluderea lumii reale din demersul educațional, iar în acest sens el consideră că arhitecții ar trebui să deseneze mai mult, să detalieze proiectele, să facă desene după natură. Peter Schneider²⁶ accentuează importanța dezvoltării gândirii prin desen, a desenului ca vehicul al discursului

25. Mark Price, „The trouble with drawing”, *Building Material*, nr. 15, 2006, pp. 11-14.

26. Peter Schneider, „On Drawing out the Archi-texts”, *Journal of Architectural Education*, vol. 61, nr. 1, pp. 19-22.

arhitectural, dar și ca obiect al plăcerii. Dulaney și Lyn²⁷ au realizat o serie de sondaje-interviuri în aproximativ șaptezeci de instituții de învățământ superior de arhitectură din Statele Unite ale Americii, cu privire la importanța acordată materiilor dedicate desenului de mână față de cele care se bazează pe desenul asistat de calculator, demonstrând că în mediul academic există opinii și conduite divergente referitoare la cele două tipuri de educație și ajungând la concluzia că este necesară menținerea desenului tradițional, pe motiv că acesta stimulează creativitatea, în timp ce calculatorul mai degrabă ar îngrădi-o.

În ceea ce privește schimbările în pedagogia arhitecturii provocate de mediile de proiectare asistată de calculator, cea mai relevantă mutație a fost produsă de faptul că dacă desenul fusese în trecut sinteza proiectului, arhitectura fiind preponderent „post-reprezentatională”, în cuvintele doamnei profesor Françoise Pamfil²⁸, acum prezentarea este simultană cu gândirea și evoluția proiectului. Realizarea schițelor și a prezentărilor pentru proiectare direct pe calculator e o altfel de școală, care „îngheață” proiectul într-un anumit moment, după un altfel de parcurs, numit de Mark Price²⁹ „re-facerea universului”. Acesta este unul dintre cele mai importante câștiguri aduse de proiectarea pe calculator, dar implică și o pierdere, și anume a desenelor de parcurs, prin care se schițau concepte sau se imaginau detalii de proiectare.

Profesorul Iuliu Ionescu crede despre computer că „a apărut mai târziu și el a părut o jucărie interesantă care a *sedus* la început. Apoi s-a dovedit că dacă nu ești pregătit și nu înțelegi modul în care lucrează calculatorul poți să greșești foarte mult în pregătire și să ai goluri în pregătire în ce privește gândirea spațială sau reprezentarea spațiului”. Acesta continuă și prin considerații despre importanța imaginii: „nu știu cât de important este desenul în profesie, dar la noi în școală este foarte important, pentru că asta cere școala – să te exprimi bine prin desen. Și alături de desen e și macheta, și calculatorul”. Idei similare afirmă și profesorului Coheci, care consideră că programele de proiectare pot fi utilizate mai mult ca transcriere: „când am ajuns să folosesc calculatorul, mi-am dat seama că trebuie să trec pe calculator numai în etapa în care m-am hotărât. [...] Dacă revin la ce am făcut după ce am trecut pe calculator, înseamnă că mi-am bătut joc de tot ce am gândit”. Profesorul Smigelschi afirmă despre sine cu modestie că este un „desenator de semi-improvizație”: face mâzgăleli, revine, corectează și trece la „mașina de scris”, reface pe curat desenul, dar de fiecare dată desenul mâzgălit „are viață” și este mai interesant. Arhitecții care au învățat să proiecteze lucrând pe calculator au pierdut, printre altele, un exercițiu de imaginație, acuză profesorul Smigelschi. Cei formați

27. Ron Dulaney, Francis Lyn, „A Case for Drawing”, *Enquiry: A Journal for Architectural Research*, vol. 6, nr. 1, 2009, pp. 23–30.

28. Scurtă discuție referitoare la desen din martie-aprilie 2017 cu Francoise Pamfil, conferențiar în cadrul Universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” și redactor șef al revistei *Arhitectura*.

29. M. Price, „The trouble with drawing”, pp. 11–14.

prin desenul pe calculator nu pot să perceapă această pierdere, iar, în același timp, cei care și-au exersat imaginația ar putea să înțeleagă proiectarea asistată de computer mult mai bine în parcursul ei, chiar dacă nu o practică.

La nivelul scării și al raporturilor dintre elementele unei clădiri, prin permanentul *zoom in-zoom out* studenții riscă să nu mai perceapă proporțiile proiectului la o scară fixă atunci când creează, și implicit nici pe cele reale și stabile ale viitoarei construcții. Profesorul Ionescu consideră ca acest lucru are urmări importante: „ei nu lucrează la scară și nu pot gândi la scară, scara impune un mod de gândire”, și adaugă „este mult mai comod pentru studenți să se exprime prin intermediul calculatorului, [...] nu și-au format sistemul acesta de gândire vizuală, când se uită la un scaun și la un pat și nu-și dau seama că există niște dimensiuni cerute, iar ei nu sunt capabili să facă lucrurile acestea”. Aceeași pierdere a simțului dimensionării este amintită și de profesorul Coheci, care, consecvent cu formarea sa în spirit funcționalist, este revoltat: „Predau la *Interior* proiect de specialitate, pensiune, patru camere. Ei nu cunosc dimensiunea unui pat și dimensiunile aferente [...] sunt niște chestii incredibile”.

Iulius Ionescu susține că „desenul este un mod de gândire”, și că „nu poți să gândești fără să-ți reprezinți ceea ce gândești”, iar desenul „ar trebui să fie în primul rând o metodă de educație”, idei susținute și de Peter Schneider³⁰. În opinia lui Mihai Coheci, în ceea ce privește formarea viitorilor arhitecți, consecințele proiectării doar pe calculator ar fi că „lipsește raportul dintre mental și reprezentare. Nu poate să scoată din minte, studentul a sărit etapa asta. El nu simte. Imaginea adusă de el nu este un produs al mentalului său. El este complet detașat de ea [...]”. Deși explorarea volumelor poate fi realizată mai amănunțit prin intermediul machetelor volumetrice virtuale, desenul manual îmbogățește această explorare prin faptul că oferă o percepție umană asupra spațiului și deci o mai bună înțelegere a acestuia (fig. 7). În aceeași ordine de idei, profesorul Ionescu pledează pentru importanța perspectivei la admitere: „acest mod de gândire se învață cu creionul în mână, desenând perspectiva la mâna liberă și construind-o. Trebuie măcar o dată să construiești o perspectivă ca să vezi ce probleme ridică”. Și Mihai Opreanu crede că desenul pe calculator dezactivează exercițiile de construcție a perspectivei geometrice, or convenția geometrică pe care o implică construcția obiectelor în perspectivă presupune de fapt înțelegerea percepției optice și senzoriale a complexului spațiu-timp. Pentru profesorul Simiraș, „implicarea desenului în procesul educațional este absolut esențială”, pentru că are ca rezultat de fapt constituirea și exersarea procesului de proiectare. „Educarea acestui proces se realizează în mare măsură prin intermediul desenului făcut cu mâna, pentru că așa utilizezi cele trei componente naturale pe care le ai: mentalul care gândește abstract, ochiul care controlează, și mâna care execută și realizează ceea ce poate fi înfăptuit”, continuă profesorul Simiraș. Desenul manual este mai personal și mai intim decât cel pe calculator, care parcă doar „citează” din personalitatea celui care îl realizează, trecând toată informația prin filtrul puternic al colectivului de autori care a creat

30. P. Schneider, „On Drawing”, pp. 19–22.



fig. 7, Ștefan Mănciulescu, „Strada Labirintului”, 1982

programul de grafică. De asemenea, un desen manual și mai ales unul bine realizat are probabil șanse mai mari decât reprezentările grafice realizate pe calculator de a se întipări atât în memoria autorului, prin procesul de execuție, cât și în memoria celor care îl analizează sau îl privesc, prin animarea sa.

Ștefan Mănciulescu își amintește că profesorul său de atelier, Adrian Panaitescu, le cerea studenților să-și aleagă tehnica de reprezentare în funcție de tema proiectului, considerând că o tehnică adecvată pune în valoare proiectul. De aici reiese că renunțarea la această practică este o pierdere, fiindcă reprezentarea pe computer restrânge gama texturilor și uniformizează aspectul prezentărilor, ceea ce limitează inventivitatea și estompează personalitatea artistică a autorului. Opinii asemănătoare sunt exprimate de Carl Lostritto³¹ și de profesorul Smigelschi, care afirmă că „prin utilizarea calculatorului în contextul în care 3D-urile sunt obligatorii, aproape nu mai contează aspectul prezentării, ci doar redarea corectă a clădirii și abilitățile de a construi detaliat proiectul în mod virtual. Calitatea desenului și a prezentării contau mai mult în trecut”. Pe de altă parte, deși prezentările pe calculator pot uniformiza lucrările, acestea pot și să-i avantajeze pe cei mai puțin talentați la desen, consideră profesorul Smigelschi, afirmând despre sine însuși că „nu am putut să desenez niciodată bine oameni, iar pe calculator există de-a gata”. În această privință sunt de acord și profesorii Simiraș și Coheci, primul afirmând că „computerul pentru

31. C. Lostritto, „Computational Hatching”, pp. 83-90.

foarte mulți a produs o ușurare”, iar cel de-al doilea că „câteodată calculatorul face o egalizare” a proiectelor. Cu toate acestea, se pare că talentul nu este vizibil doar în desenele realizate manual ci și în prezentările asistate de calculator, care au propria estetică: pornind de la experiențele sale în cadrul unor concursuri studențești, profesorul Opreanu afirmă că „se vede că românii și bulgarii au randări foarte violente, folosim culori tari și dozaj la maxim, alții fac randări frumoase și sensibile”.

În ceea ce privește încurajarea desenului clasic în rândul studenților, profesorul Smigelschi alege spre ilustrare o schiță de atmosferă și menționează că viteza este un alt argument în favoarea desenului și că o schiță de atmosferă poate fi realizată rapid și cu liniarul. Pentru a sugera valoarea desenului în profesie, după terminarea studiilor, profesorul Opreanu îl dă ca exemplu pe Octavian Bandu, un arhitect desenator plecat în străinătate, care afirma în urmă cu câțiva ani că nu mai lucrează pe computer și că preferă desenul de mână. Profesorul Opreanu consideră că succesul acestuia se bazează și pe faptul că unii clienți nu apreciază prezentările realizate pe computer, fiindcă ambianța de lumină din machetele tridimensionale fotorealiste este diferită de cea din fotografiile după obiectul finalizat, putând provoca ulterioare dezamăgiri. Grafica de mână oferă doar o sugestie, iar un client mai „subțire” va prefera oricând un desen, explică profesorul Opreanu. Dar câți dintre arhitecții formați în fața calculatorului vor mai ști să deseneze pentru acești clienți?

În concluzie, profesorii intervievați tind să considere că proiectarea asistată de calculator poate avea efecte negative dacă este utilizată prea frecvent sau prea timpuriu în educația studenților, mai ales în ceea ce privește intuiția și sensibilitatea. Bilanțul pierderilor colaterale provocate de adoptarea reprezentării pe calculator ar putea să se încheie cu menționarea *discuțiilor* pedagogice prin desen ca „mod de a ilustra o gândire de arhitectură”, și ca o „metodă de exprimare nonverbală”: „unii pot vorbi despre concepte, dar unii pot exprima prin desen mai mult decât prin vorbe”, afirmă profesorul Mănciulescu. Profesorul Cocheci enunță aceeași idee amintindu-și că „și mai demult profesorii erau de două feluri, cei care chiar știau, și cei care nu, și făceau desene mici încercând să nu se dea în vileag. [...] Cu vorbitul se stătea mai prost”. Deocamdată pedagogia în proiectare bazată pe *discuție* sau *negociere* prin desen se menține, deși este în declin și probabil va deveni marginală în curând, odată cu transferul de generații. În condițiile în care învățarea desenului presupunea un fel de ucenicie „în cascadă” (în cuvintele profesorului Mănciulescu), în ultimii 25 de ani asistăm la ștergerea treptată a memoriei colective a desenului manual din pedagogia proiectării din învățământul superior.

Desenul ca mândrie

Datorită experienței și vocației ca profesori, arhitecții intervievați problematizează și structurează întreaga discuție, ceea ce pune în evidență spiritul didactic, analitic, critic și autocritic al acestora. Amintirile din studenție legate de modul de predare sunt

trecute prin filtrul profesorului de azi. Referindu-se la experiența sa ca îndrumător la atelier și la corecturile uneori prea explicite, profesorul Smigelschi afirmă: „am pățit și eu schema care am înțeles că e destul de actuală, desenam cum credeam că e ceva mai bine, dar mă rețineam, pe vremea mea nu am avut schițe complet modificate de profesori, nu știu dacă e bine”. Pe de altă parte, se asociază deseori învățarea desenului și a proiectării cu inteligența și cu gândirea: „nu era o persoană care să te învețe să gândești” sau „în final important este ce ai în cap” spunea profesorul Opreanu despre unul dintre profesorii amintiți. În această ordine de idei, profesorul Mănciulescu³² afirmă că introducerea calculatorului în pedagogia de arhitectură este „o falsă problemă”, calculatorul fiind „o simplă unealtă de desenat”.

Mândria de a fi buni desenatori sau evaluarea obiectivă a propriilor abilități de a desena reiese din toate interviurile. De asemenea, raportarea la desenul manual sugerează faptul că acesta poate fi un criteriu care stă la baza afilierilor dintre colegi sau dintre maeștri și ucenici. Pe marginea discuțiilor despre desen cu profesorii mei am sesizat o ultimă posibilă pierdere cauzată de trecerea la prezentările asistate de calculator, care ține de relația dintre profesori și studenți. Prin marginalizarea desenului manual în programa învățământului universitar de arhitectură s-a pierdut un tip de relație mai directă dintre dascăl și ucenic. Această relație umană este cu atât mai necesară cu cât instituie o conlucrare „caldă” dintre dascăl și ucenic și are valențele unui act inițiativ, ale unei mistagogii care trece dincolo de explicații formale și de tehnici. Opiniile pro sau contra privind supremația desenului clasic în fața celui pe calculator țin de cultivarea unui spirit critic și în egală măsură de re-umanizarea discursului arhitectural.

32. Din perspectiva unui profesor și profesionist în domeniul restaurării.

Ilustrația de carte pentru copii realizată de Done Stan

Maria Popescu

Ilustrația de carte, și cu atât mai mult cea destinată copiilor, a fost de-a lungul timpului destul de neglijată de istoricii de artă, statutul ilustratorilor fiind mai degrabă unul de „meseriași”, nu de artiști în toată puterea cuvântului. Cu toate acestea, ilustrația de carte are o istorie venerabilă și cere de la cei care o practică abilități complexe și, de ce nu, interdisciplinare. Deoarece la noi în țară nu a fost studiată aproape deloc, mi-am propus să fac o incursiune în istoria ei și am început cu ilustrația pentru copii din perioada comunistă. S-a ilustrat mult în acest interval istoric iar grafica publicată formează un fond valoros de imagini. Pentru acest studiu am făcut o serie de interviuri cu câțiva dintre graficienii care au ilustrat cărți pentru copii în perioada comunistă și care m-au ajutat să îmi formeze o privire de ansamblu asupra a ce însemna să fii grafician de carte în acea epocă.

Ilustrația de carte a lui Done Stan mi-e cunoscută încă din copilărie, atunci când am descoperit în biblioteca bunicilor colecțiile de basme ilustrate de la editurile Tineretului și Ion Creangă. Împreună cu Val Munteanu și Livia Rusz, a fost unul dintre ilustratorii care mi-au fascinat copilăria. Am fost foarte încântată când am aflat că aş putea să-l cunosc și să-i iau un interviu. La aceste considerente subiective, se adaugă însăși biografia artistului care îl recomandă ca fiind un foarte bun studiu de caz – a fost printre primii de la noi din țară care au ocupat funcția de redactor artistic, în cadrul editurii Tineretului. Fire foarte activă, a reușit să se impună în lumea ilustratorilor încă de la terminarea studiilor superioare, participând și chiar câștigând o serie de premii la concursuri naționale și internaționale de ilustrație de carte. El însuși povestește despre sine că a reușit să se impună rapid în editură datorită seriozității sale și a plăcerii cu care desena.

Opera sa este caracterizată de o diversitate foarte mare, atât prin folosirea unui spectru larg de tehnici (de la acuarelă și tuș la colaj și creioane colorate), cât și prin abordarea de stiluri cât mai diverse, de la cel cu influențe medievale și populare românești la cel inspirat din *Art Nouveau* și arta avangardei. Ori tocmai aceste caracteristici l-au făcut interesant pentru studiul meu la începutul documentării, atunci când îmi propusesem să împart ilustrația pentru copii într-o serie de categorii

stilistice am descoperit grafica variată a lui Done Stan și mi-am propus să află ce l-a determinat să ilustreze folosindu-se de metode atât de diferite.

Își amintește cu mare plăcere timpul petrecut în editura Tineretului. Funcția sa de redactor artistic (denumirea oficială era de machetator artistic) i-a permis o continuă legătură cu lumea graficii de carte, despre care spune că a început să o experimenteze încă din anii facultății (lucru mai rar în acea perioadă). Angajarea în editură a avut o importanță mare în cariera sa, asigurându-i un statut în lumea artistică și un loc stabil de muncă. Ca mulți dintre colegii săi, Done Stan a ilustrat o gamă foarte variată de literatură pentru copii și nu numai: basme și povești populare românești și străine, literatură universală și românească pentru copii, poezie.

Prima sa carte, *Gruia lui Novac*, apărută în 1965 la editura Tineretului, este, după cum povestește el însuși, inspirată din gravurile populare. Ilustrațiile la o culoare și negru au o prospețime și o expresivitate aparte care contrastează cu linia hotărâtă și geometrică, care trimite la tehnica gravurii în relief (xilo și linogravură). Liniile albastre conferă forma generală a ilustrațiilor și sunt dublate de dantelării în negru, care punctează detalii, accentuează gesturi și dau dinamism imaginilor. Ilustrația este fluidă și narativă. Personajele nu aparțin unui spațiu, nu sunt legate de o geografie fixă în interiorul paginii, ci mai degrabă plutesc printre versurile baladei. Fiind ilustrată la o culoare, nu au existat restricții legate de poziționarea paginilor color, ceea ce a dus la o grafică jucăușă în care desenul se amestecă și relaționează cu textul (fig. 1). Farmecul grafismului artistului nu este oferit de asimetria elementelor compoziționale, nici de amplasarea acestora într-o gravitație comică, giumbușlucuri folosite des în ilustrația de carte pentru copii, ci de fizionomia aparte a personajelor (fig. 2). Toate au zâmbete, uimiri, priviri, melancolii în expresii, ca un joc ce nu poate plictisi vreodată. Chiar și în cazul desenelor acestora de inspirație populară¹ și medieval-bizantinizantă, unde, în spiritul tradiției apar grupuri izocefale de personaje, care prin natura lor sunt repetitive, artistul reușește să redea fiecăruia o individualitate aparte, fie prin detalii de gestică și de mimică sau pur și simplu vestimentare (fig. 3). *Gruia lui Novac* este o carte foarte frumoasă, unitară în concepția grafică și tehnoredactare, alcătuită cu atenție pentru detalii; forsatz-ul spre exemplu este chiar portretul lui Gruia, care umple toată coperta și nu o repetare de motive abstracte, ceea ce conferă un impact interesant și reușește să obțină efect vizual puternic, folosind mijloace minimale de expresie.

Din basmele și poveștile românești ilustrate de Done Stan în perioada anilor '60-'70, de menționat sunt *Prâslea cel voinic și merele de aur* (editura Tineretului, 1967), *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* (editura Ion Creangă, 1972), *Aleodor împărat* (editura Ion Creangă, 1975) și *Povești despre Păcală și Tândală* (Alexandru Mitru, editura Ion Creangă, 1975). Primele două titluri au apărut în formate similare ca dimensiune și ilustrații.

1. Este vorba despre o influență generică asociată cu gravura populară, în sensul simplificării imaginii și existenței unui fel de arhaism în reprezentare.

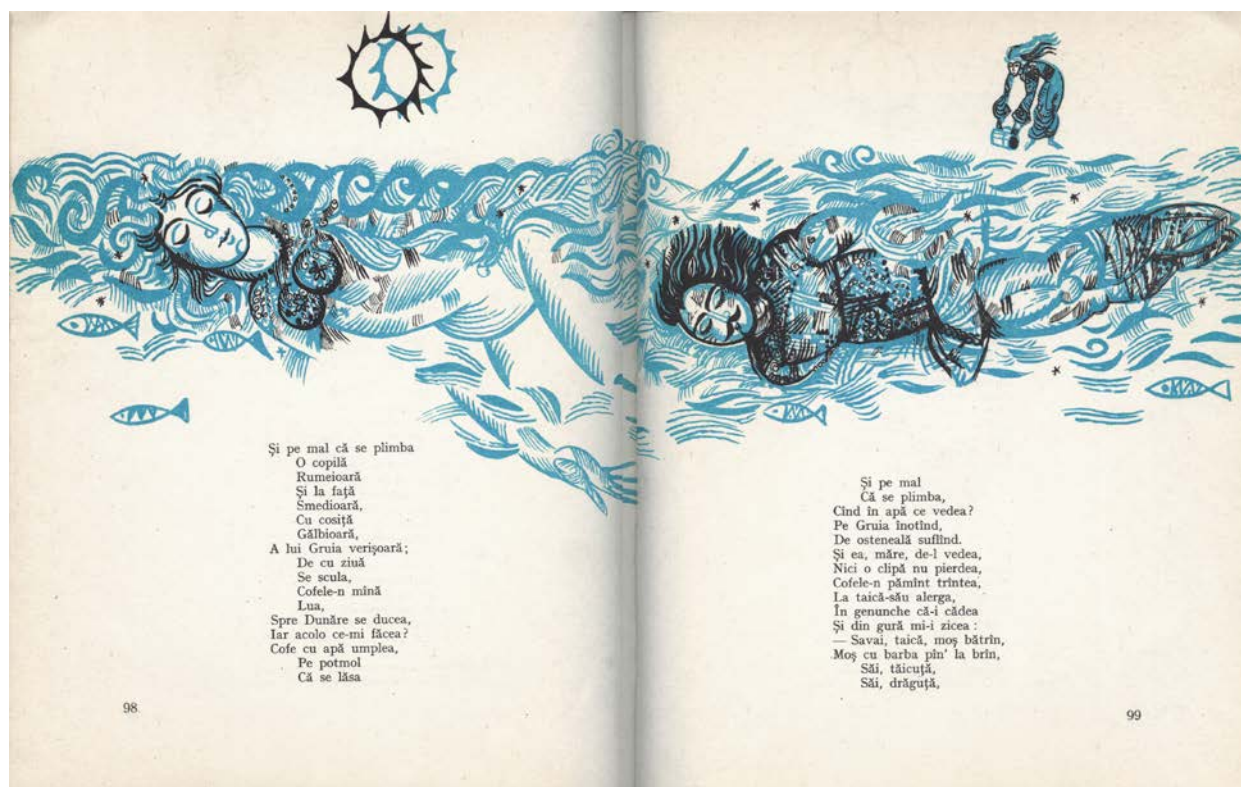


fig. 1, Done Stan, „Gruia lui Novac”, 1965



fig. 2, Done Stan, „Gruia lui Novac”, 1965

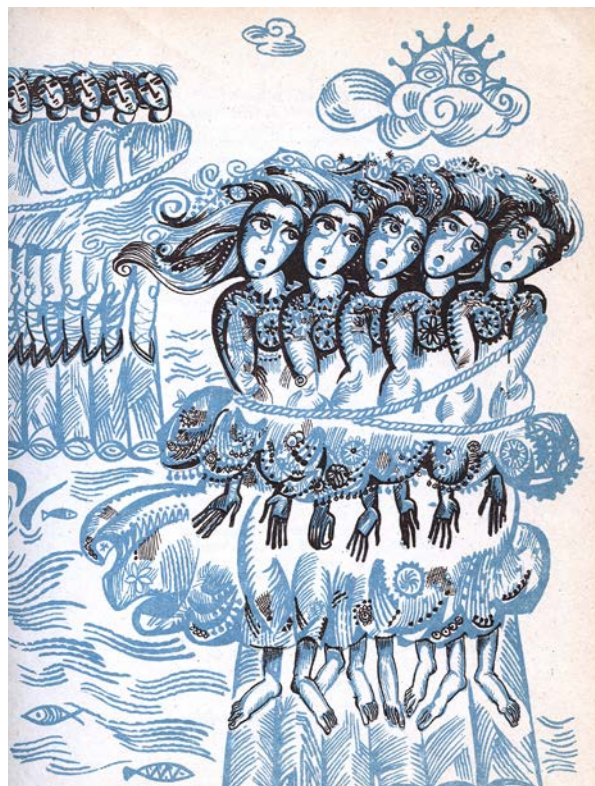


fig. 3, Done Stan, „Gruia lui Novac”, 1965

Gruia lui Novac era o baladă populară care, datorită scrierii în versuri și a arhaismelor folosite nu se adresa în mod direct copiilor, ci iubitorilor de folclor în general. Acest lucru se resimte și în abordarea ilustrațiilor, personajele au expresii mai mature, detalii mai rafinate și mai decorative. Spre deosebire de *Gruia*, cele două basme populare, *Prâslea* și *Tinerețe fără bătrânețe* au un caracter mai ludic, ilustrațiile sunt toate color, personajele au trăsături mai copilăroase. În aproape toată grafica lui Done Stan se pot distinge două elemente constante importante, expresivitatea personajelor și atenția acordată scenografiei imaginilor, ambele regăsindu-se și în basmele mai sus menționate. *Prâslea* este strâns legat de tradiția imagistică medievală românească prin gestica și vestimentația personajelor și prin arhitectura spațiului înconjurător. *Prâslea*, împăratul, curtenii, fetele de împărat, cu toții au fizionomia alungită, ușor hieratică, iar hainele sunt toate desprinse din fresce de biserici medievale. Tratarea grafică a veșmintelor face și ea trimitere la influențe bizantine târzii prin faldurile regulate și repetitive, cu mișcare înghețată, iar posturile personajelor sunt și ele destul de rigide (fig. 4). Spațiul în care se petrece acțiunea este ori în interioare de palat, cu o scenografie destul de minimalistă sugerată prin câteva detalii de arhitectură, ori în exterior, într-o geografie compactă, austeră dar detaliată, tot de influență medievală (fig. 5). Cu toate acestea, aspectul general al ilustrațiilor nu este rigid, iar acest lucru se datorează expresivității mari a personajelor, realizate cu minimum de mijloace: o încrețitură



fig. 4, Done Stan, „Prâslea cel voinic și merele de aur”, 1967



fig. 5, Done Stan, „Prâslea cel voinic și merele de aur”, 1967

a frunții, o arcuire de sprâncene sau o pereche de ochi mari, o mână într-o poziție aparte. *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte* este ilustrat în același spirit, cu personaje cu trăsături asemănătoare. Diferă însă paleta de culori, care la *Prâslea* era compusă mai mult din culori de pământ, calde iar aici este mai rece, albastrul fiind dominant. Distanța temporală dintre cele două cărți se resimte cel mai bine în compoziție, care la cea din urmă este mai dinamică și mai independentă de modelul medieval. Apare o alternanță între spațiile rigide și cele în care elementele care alcătuiesc fundalul devin la fel de dinamice ca personajele înseși și participă împreună la acțiune (fig. 6, 7).

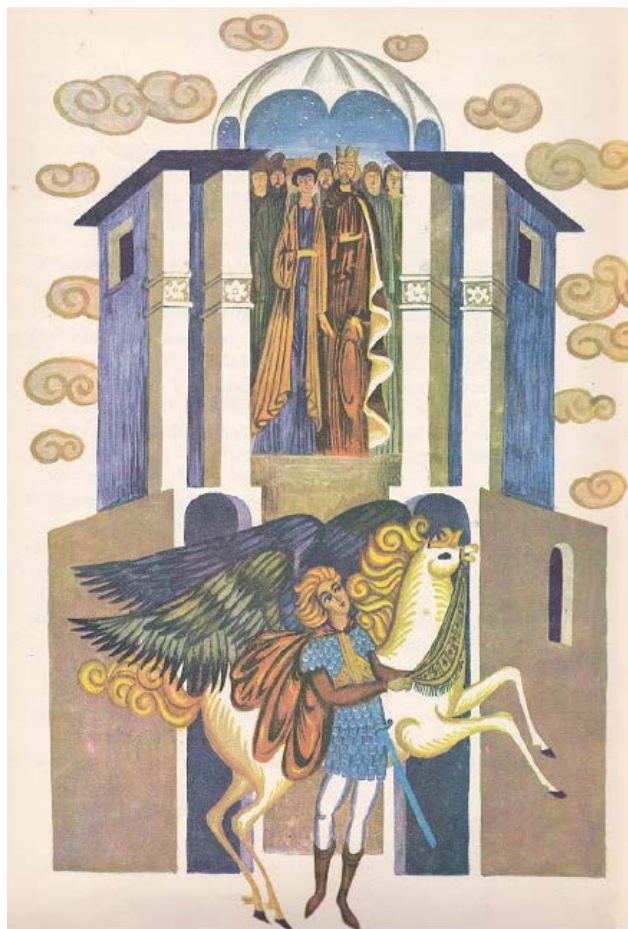


fig. 6, Done Stan, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”, 1972



fig. 7, Done Stan, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”, 1972

Aleodor împărat este un titlu apărut în cadrul colecției *Biblioteca pentru toți copiii* a editurii Ion Creangă, concepută pentru largă răspândire. Tirajele mari și costurile mai mici de producție au presupus realizarea în culori doar a copertilor, ilustrațiile din interior urmând a fi realizate în peniță și tuș negru. Avem de-a face, așadar, cu o serie de grafisme realizate într-o manieră care îmbină stilul arhaizant folosit și până acum cu tendințele *Art nouveau*² despre care vorbește și ilustratorul însuși în interviul pe

2. În interviu, Done Stan vorbește despre stilul Art Nouveau care era la modă între ilustratori în

care mi l-a acordat. Elementele populare capătă unduiri organice și detalii decorative minuțios realizate, iar totul are un aspect mai fluid față de ilustrațiile anterioare cu aceeași temă (fig. 8).



fig. 8, Done Stan, „Aleodor împărat”, 1975

De departe cele mai pline de umor ilustrații din această serie de povești și basme românești sunt cele pentru *Povești despre Păcală și Tândală* (fig. 9, 10, 11, 12). Ele conțin din abundență culori și expresii, compozițiile sunt variate, dinamice și este într-adevăr o plăcere să le privești. Această efervescență este desigur în spiritul



fig. 9, Done Stan, „Povești despre Păcală și Tândală”, 1975

perioada anilor '60-'70; cred că este vorba mai degrabă despre o revitalizare a decorativismului organic specific art nouveau; o constantă este ilustrația lui Val Munteanu care se folosește de această estetică în ilustrațiile sale.



fig. 10, Done Stan, „Povești despre Păcală și Tândală”, 1975



Prinde în mână o scurtătură și o aruncă-n două.

fig. 11, Done Stan, „Povești despre Păcală și Tândală”, 1975



„Nu treau să vă mai văd!...” urla visticnicul.

fig. 12, Done Stan, „Povești despre Păcală și Tândală”, 1975

textului și nu se regăsește în aceeași formă la basme, care sunt mai serioase, cu elemente moralizatoare. Personajele din *Păcală* și *Tândală* au trăsături grotești atunci când se schimonosesc, sunt mândre, înfuriate sau triste și stârnesc râsul oricui. Fiind o serie de povești hazlii, despre oameni de rând și nu împărați și prinți, stilul desenului este foarte apropiat de caricatură și nu conține elemente arhaizante.

Tot în acești ani, Done Stan s-a ocupat și de ilustrarea unor texte străine, dintre care *Povești* (Frații Grimm, editura Tineretului, 1968), *Țara celor o mie și una de mendre* (André Maurois, editura Ion Creangă, 1976) și *Uimitoarele călătorii și aventuri, pe uscat și pe apă, ale baronului von Münchhausen așa cum obișnuia să le povestească el însuși, la un pahar de vin, prietenilor săi* (Gottfried August Bürger, editura Ion Creangă, 1977). *Poveștile* fraților Grimm au apărut într-un format asemănător cu cel al lui Aleodor împărat, având doar coperta color, ilustrațiile din interior fiind realizate în tuș. Prin natura tehnicii grafice este una detaliată, destul de cuminte compozițional, dar foarte delicată, cu o linie sigură și elegantă. Fiind vorba despre o culegere de texte străine, ilustratorul și-a adaptat maniera la spațiul geografic căruia îi aparțin – personajele sunt îmbrăcate după moda vestică, cu rochii lungi și crinoline, bonete și panglici. Arhitectura este și ea de asemenea de factură occidentală, nu apar influențe populare românești de niciun fel (fig. 13, 14).



fig. 13, Done Stan, „Povești” (Frații Grimm), 1968



fig. 13, Done Stan, „Povești” (Frații Grimm), 1968

Țara celor o mie și una de mendre este o carte aparte. Textul lui André Maurois este subtil și inteligent, pentru copii și adulți deopotrivă, cu jocuri de cuvinte și nume care provoacă la ilustrații în același ton. Grafica este tot în tuș, dar cu suprapuneri de galben care conferă un ritm aparte desenelor. Personajele principale sunt niște copii care intră în vis într-o lume fantastică în care totul este posibil. Așa cum povestește și Done Stan (în interviu), atunci când ilustrezi pentru copii, în primul rând trebuie „să ai fantezie și să intri în fantastic”. Ori exact aceasta se întâmplă și în povestea de față, fantasticul este cel care primează, ilustrațiile au pe alocuri un spirit suprarrealist numai potrivit cu ideea unor întâmplări onirice. În ilustrații se resimte o puternică influență a graficii vestice franceze și engleze, ecouri ale gravurilor lui Sir John Tenniel pentru *Alice's Adventures in Wonderland* (fig. 14).



fig. 14, Done Stan, „Țara celor o mie și una de mendre”, 1976

Alt experiment interesant sunt imaginile realizate pentru *Uimitoarele călătorii și aventuri, pe uscat și pe apă, ale baronului von Münchhausen așa cum obișnuia să le povestească el însuși, la un pahar de vin, prietenilor săi*, în 1977. Aici grafismele secondează colaje ingenioase în stil cubist, cu elemente de materiale, imagini, gravuri și fotografii lipite peste reprezentarea propriu-zisă, oferindu-le o plasticitate aparte. Atmosfera generală a ilustrațiilor este în perfect acord cu absurdul întâmplărilor povestite de baron, fiind o completare haioasă a lor, nicidecum o simplă transpunere a narațiunii în imagine. Abordarea foarte dinamică atât a compozițiilor, cât și a personajelor instigă la completări imaginare și râs. Cai zburători, „tântici” cu expresii îmbufnate, calești zburătoare și crocodili înghițitori de lei, toate fac deliciul oricărui cititor (fig. 15, 16).



fig. 15, Done Stan, „Münchhausen”, 1977

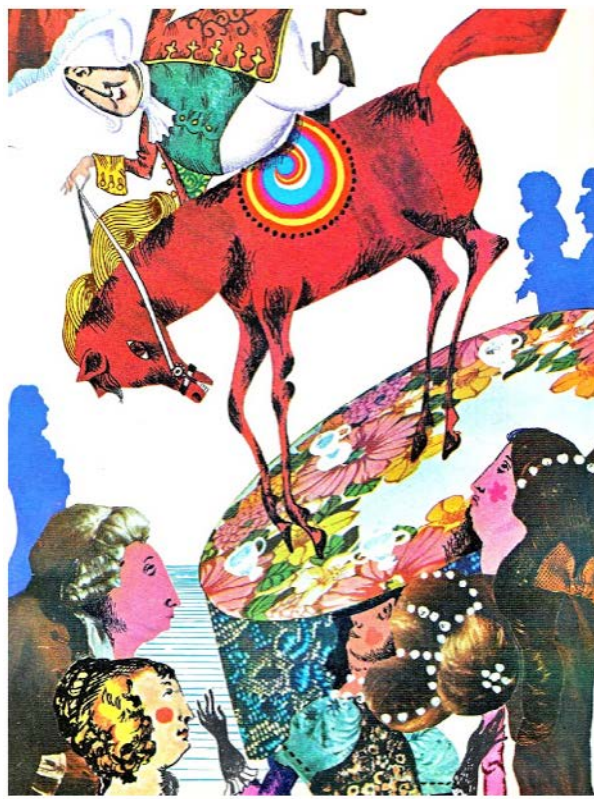


fig. 16, Done Stan, „Münchhausen”, 1977

Pentru Done Stan ilustrația pentru copii trebuie să fie un tărâm fabulos în care te cufunzi, un mediu în care te desprinzi de realitate și care te absoarbe cu totul. El s-a simțit bine toată viața desenând pentru cei mici iar plăcerea aceasta se resimte în toate lucrările sale și în tot jocul de stiluri ilustrative pe care l-a abordat. A avut amabilitatea să-mi răspundă la o serie de întrebări legate de munca sa, întrebări relevante pentru a defini munca de ilustrator pentru copii de la noi din țară, în special în anii '60-'70. Consider interviul o sursă foarte bună de documentare în demersul meu și îl voi reproduce în întregime.

Fie că a fost ilustrație pentru beletristică sau pentru carte de copii, afiș, gravură sau decoruri de teatru, arta lui Done Stan are o năvalnică dimensiune ce se substituie însăși obiectului-suport. O pagină ilustrată de Done Stan nu mai este o simplă pagină de hârtie, ci un spațiu imaginar unde se pot întâmpla toate minunățiile deodată, fantezia fuzionează cu misterul devenind un poetic aliaj ce neliniștește privirea.

Done Stan, 1 august 2016

Maria Popescu: Exista vreo teorie legată de ilustrația pentru copii?

Done Stan: Nu, nu. Nu exista. Existau simpozioane la BIB. BIB-ul era o manifestare europeană în Slovacia, legată de ilustrația pentru copii, la care erau participanți din toată lumea. Erau bine organizați și foarte în regulă. Acolo veneau cu teoretizări, descoperiri și inovații, vorbeau de noile stiluri pentru ilustrația de copii. Mi-aduc aminte că tocmai atunci se începuse ilustrarea în stilul *Art Nouveau*, care era foarte la modă. Atunci nu era chiar așa la modă (cunoscut) cum e acum. Erau ilustratorii cehi care erau foarte buni și discutau despre stilul *Art Nouveau* și influența lui în ilustrația pentru copii ai anilor aceluia '70.

M.P.: Și la noi se ținea cont de influențele și discuțiile acestea?

D.S.: Nu, nu. Aplicau ilustratorii care erau informați și încercau ceva pe ideea asta. Ar fi trebuit să fie dezbateri, dar nu erau.

M.P.: În cercetarea mea încerc să împart cumva pe stiluri grafica pentru copii de la noi. De exemplu, am observat că ilustrațiile pentru basmele românești sunt de cele mai multe ori realizate într-o manieră care trimite la influențe medievale bizantine și folclorice.

D.S.: Bine, aici era stilul popular. Fiecare își făcea pe tema respectivă. De exemplu Val Munteanu, care avea întotdeauna temele astea germane avea și o educație germană, făcuse niște cursuri la Dresda cred, avea și un mentor care era mare artist ilustrator acolo. El avea o afinitate pentru spațiul german, mergea la basmele germane, franceze chiar, se îndrepta spre ilustrația de influență medievală. Eu am făcut ilustrații chiar într-un stil mai popular așa la început.

M.P.: Cu Gruia, nu?

D.S.: Da, Gruia, care semăna cu gravura populară. Cred că o știi, nu?

M.P.: Da. Și mi se pare foarte interesant faptul că pe de o parte aveți cărți ilustrate în acest gen și pe de alta unele ca *Țara celor o mie și una de mendre* care este complet diferită.

D.S.: Da, din păcate aceea este o carte pe care am pierdut-o cu totul, am trimis originalele la un concurs în Iugoslavia și nu s-au mai întors.

M.P.: Să înțeleg așadar că vă adaptați stilul în funcție de text, dacă era românesc, franțuzesc, rusesc...

D.S.: Da, da, sigur. Contau mult și epoca, stilul autorului, spațiul geografic.

M.P.: Ce texte vestice se ilustrau mai mult?

D.S.: Se ilustra Perrault, Frații Grimm, Andersen. S-a ilustrat mult în perioada aceea, mai bine decât acum. Era altfel pentru că era interesul mai mare atunci. Erau organizații, în Uniunea Artiștilor aveam secția de ilustrație. La ilustrația pentru copii trebuie în primul rând să îți placă textul și să iubești copii dar pe urmă trebuie să ai cultura mai ales a epocii în care intri să ilustrezi. Trebuie să cunoști scenografie de exemplu ca să-ți organizezi spațiul conform epocii. Există o scenografie în ilustrație. Val Munteanu era expert în asta. Soția lui era scenografă și îi făcea documentarea, apoi el desena. Foarte bun ilustrator, foarte serios. Mai era Clelia Ottone care avea o ilustrație din asta drăgălașă dar foarte expresivă, nu dulceagă.

M.P.: Se făcea vreo diferență între ilustratorii graficieni și pictorii care mai abordau ilustrația de carte?

D.S.: Nu era nicio diferență, dacă voiau să facă ilustrație de carte pentru copii o puteau face. Dar nu prea făceau, ei erau obișnuiți să lucreze pe mare, nu să stea pe planșetă. Erau unii care chiar erau talentați, la ilustrații din acestea mai libere. De exemplu Piliuță a ilustrat Arghezi, cu stilul lui subțire așa și expedit. Și Silviu Băiaș, foarte bun, împreună cu Ethel, soția lui. El era interesant pentru că avea și teoriile lui despre ilustrația de carte.

M.P.: Dar în școală cum se făcea ilustrație?

D.S.: Nu, n-am făcut în școală. Am avut câteva cursuri de ilustrație, dar erau pentru cine dorea, nu erau obligatorii. Eu am fost spre exemplu la grafică dar mai spre carte, mai spre ilustrație. Altfel eram cu toții la grămadă, făceam toți același lucru. Eu am făcut încă din facultate și ilustrație de carte, cred că și Ion State. Mai târziu, după ce se termina facultatea, fiecare prindea gustul ilustrației pentru copii, mai ales că se puteau câștiga ceva bani.

M.P.: Da, am observat că a fost încurajată publicarea de carte pentru copii atunci.

D.S.: Da, da sigur. Și de aceea au și trecut spre ilustrație, dacă aveau chemare pentru asta. Mulți au făcut.

M.P.: Și cum se făcea selecția, cum se alegea un ilustrator pentru un anumit text?

D.S.: Spre exemplu eu am fost angajat la editura Tineretului, imediat cum am terminat facultatea. Și la editură eram un fel de redactor artistic, care se chema de fapt machetator artistic, ceea ce era aiurea pentru că nu am făcut macheta niciodată. Cunoșteam ilustratorii și aveam sarcina să vorbesc cu ei, să-i întreb dacă vor, știam ce stil are fiecare, citeam și textul în redacție. Pe lângă erau și redactori mai vechi care avuseseră deja legături cu ilustratori, unii chiar mai bătrâni care făcuseră deja câteva

cărți și se știa în editură cine e potrivit pentru un anumit text. Se întâmpla uneori să se spună și greșit, hai să-i dăm nu știu cui, că a insistat și lua textul, se uita pe el și venea la editură și spunea că nu-l poate face.

M.P.: Existau corecturi pe ilustrații?

D.S.: Nu. Exista de atunci de când m-am angajat eu consiliul artistic care se ocupa numai de ilustrație, de tot ce este copertă, ilustrație, machetă de carte. Acest consiliu era format din unul sau doi membri ai Uniunii artiștilor, redactorul de carte, directorul adjunct, care a fost doar la început, mai târziu am rămas doar noi. Era foarte plăcut, oameni pricepuți; erau niște consilii artistice minunate, se glumea, se povestea. Și e o plăcere să vezi o asemenea cantitate de ilustrație, când le luam la rând și ne uitam la ele. Se purtau discuții constructive și chiar era o atmosferă minunată; până la urmă era vorba de munca colegilor noștri. A fost foarte bine, eu am iubit editura foarte tare. La toate editurile era așa dar nu știu de ce am senzația că aici era cel mai bine. Eram cunoscut în editură, am lucrat cu foarte mare plăcere iar lumea și-a dat seama că pot face ceva pentru editura asta și dintr-o dată m-au și pus în funcții de răspundere – am ajuns tehnoredactor șef.

M.P.: Recunosc că îmi imaginam că erau mai multe restricții.

D.S.: Nu, nu prea erau. Doar că ne chema de dimineață la editură. Am avut ceva probleme la un moment dat, chiar după ce am terminat facultatea. Am fost printre primii redactori artistici de la noi, în perioada aceea atunci a apărut această funcție și m-am impus prin faptul că lucram, desenam foarte mult. Și atunci am avut probleme cu niște redactori încuiați, nu toți erau așa, doar câțiva care veniseră prin sfatul popular. Erau foarte încuiați și mă luptam cu ei în ședințele de partid atunci când aduceam o ilustrație frumoasă, mai interpretată, mai modernă. Dar era normal, nu mai trebuia să facem cum a făcut să zicem, Iser. Știam pe cine să aduc căci era vorba de colegii mei, unii dintre ei mai mici care erau și mai vioi și veneau cu suflu nou, modern. Iar atunci când apăreau ilustrațiile și cartea, redactorii aceștia mă criticau foarte tare. Îmi spuneau că e vorba de educație și că nu putem face ilustrații pentru copii care nu au legătură cu realitatea. Și puneau niște probleme atât de aiurea, voiau realismul acela socialist, dar deja nu se mai putea. Știam și noi ce e în lume și era și mai deschisă și viziunea către occident. Dar norocul meu a fost că directorul era cumnatul lui Hăulică, care mă știa pe mine. Noi eram într-un grup și ne-am remarcat foarte ușor încă din facultate, chiar cu lucrarea de diplomă.

M.P.: Erați oricum într-un fel de „circuit”. După facultate urma Uniunea și angajarea sau colaborarea cu edituri.

D.S.: Prima dată era repartiția și ajungeam în facultate sau la școală și pe urmă așteptai un an sau doi primirea în Uniune, timp în care continuai să expui. Hăulică știa, că mă remarcasem cu expozițiile anuale, de grup, participam peste tot. Și cum i-a spus Hăulică directorului despre mine, am avut mai multă trecere. Dar directorul și înțelegea ce înseamnă să facem o ilustrație modernă și să ne îndepărtăm de realismul

socialist. Dar chiar și în realismul socialist existau exemple bune. Era o ilustratoare care lucra în maniera asta, Coca Crețoiu, foarte bună. Avea știința desenului, a compoziției, a expresiei, dar era dulceagă așa.

M.P.: Influențe aveți? Adică să fie ceva la modă care să inspire pe mai mulți dintre graficieni?

D.S.: Da, sigur. Ne inspiram și din expozițiile din străinătate, din cataloage. Vedeam și noi cum trebuie să lucrăm.

M.P.: Și după ruși? Am citit recent despre cartea lui Samuil Marshak, ilustrată de Vladimir Lebedev, *Circul* și despre faptul că a fost foarte influentă. Eram curioasă dacă a ajuns și până la noi.

D.S.: Cred că știu despre ce e vorba, da. Ei, erau buni rușii, dar puțini se îndepărtau de maniera rusească – erau excelenți desenatori dar nu puteau să se îndepărteze de realismul socialist, cred că asta le cereau. Am fost de câteva ori la Moscova, tot cu ilustrații și cu simpozioane și am fost odată în atelierul unui artist bătrân, ilustrator, care ilustra cărți pentru copii, pentru că nu mai putea face pictură modernă căci nu mai aveau voie. În schimb avea pe perete un Kandinsky original, deci avea educație, dar nu era lăsat. Și atunci s-a refugiat în ilustrația pentru copii unde puteau să dea drumul la fantezie. Ilustrația pentru copii este un domeniu minunat în artă. În primul rând trebuie să ai fantezie și să intri în fantastic ca atunci când copilul citește să se minuneze și să intre în poveste. De aceea se fac și cărțile în format mare. Fantasticul primează la ilustrația pentru copii, indiferent de care este, chiar și la cea banală. E o lume fabuloasă în care te simți minunat, toată viața m-am simțit bine făcând asta.

M.P.: Cine alegea textele și stabilea colecțiile?

D.S.: Erau redactorii care luau un text, Saint-Exupéry să zicem și propuneau să se publice. Ei își făceau un plan cu ce doreau să publice și îl prezentau consiliului redacțional care decidea. Atunci când se stabilea ce și cum, se bătea la mașină textul și pe urmă se alegeau ilustratorul și tehnoredactorul, tipografia, hârtia.

M.P.: Știu că doamna Smighelschi (Anamaria Smighelschi) se plânga de calitatea proastă a hârtiei...

D.S.: Da, da, toată viața am fost așa. Toți eram înnebuniți că hârtia a fost proastă și întotdeauna eram necăjiți când apărea cartea. Și acum se pune hârtie proastă dar mașinile sunt mult mai bune. Atunci ne luptam foarte mult și cu tipografii, cu hârtie și cu materiale și voiam să fie cartea tare, cu carton...de obicei se făceau niște broșuri așa moi și mai vedeam din străinătate când veneau cărți așa cum ne-ar fi plăcut și nouă să facem.

M.P.: Am o carte ilustrată de Livia Rusz care îmi place foarte mult, cu povestiri și basme de Creangă, dar care este ferfeniță...

D.S.: Da, știu ce zici. Livia Rusz, ilustrează așa în genul maghiar, e foarte bună,

compoziții bine făcute, așezate, scenografie serioasă. Cu toate că la un moment dat se zicea că e prea corectă și rigidă și că ar trebui să fie mai liberă, dar nu, era stilul ei care era foarte bun. Și de Val Munteanu se zicea tot așa că e prea rigid, dar a luat niște premii internaționale care contrazic părerile acestea.

M.P.: Cât de importante erau concursurile organizate la noi?

D.S.: Erau importante. Se organizau concursuri cu premii care chiar se alocu celor mai frumoase cărți. Nu se făceau șmecherii pentru că eram noi între noi, în juriu erau tot artiști.

M.P.: Așadar nu existau anumiți ilustratori promovați de regim?

D.S.: Nu...am pățit în schimb un alt fel de cenzură, în momentul în care am publicat o carte care avea un măr pe copertă. Și tot în perioada aceea fuseseră niște turbulențe cu un grup din care făcea parte și Pleșu, care se ocupa cu transcendentalul și se pare că aveau ca simbol tot mărul. Și am primit directivă de la Ministerul Culturii ca nu cumva să mai apară vreun măr pe copertă. Altă întâmplare a fost într-un moment în care deja avusesem niște cărți publicate și un învățător dintr-un sat din Maramureș a trimis la editura Ion Creangă o scrisoare în care critica o carte ilustrată de mine. La editură n-au luat-o în seamă pentru că ce spunea el acolo erau niște gogomănii, legate tot de ne-realismul desenelor mele. Cu toate acestea, Suzana Gâdea a sunat la editură și le-a spus să nu-mi mai dea de ilustrat iar ei au răspuns că nu se poate deoarece tocmai atunci luasem premiu la Leipzig, din fericire. Și așa s-a rezolvat.

M.P.: Aveați vreo constrângere tehnică de care trebuia să țineți cont atunci când făceați ilustrații de carte, care ținea de reproductibilitatea desenelor?

D.S.: Nu, puteam să facem ce vrem. Dar depinde de ce se cerea de la editură. Putea fi vorba de desene alb negru și atunci nu mai lucrai în culoare sau pentru tipar înalt era nevoie de ilustrații în peniță. Aspectele acestea se stabileau în editură în funcție și de cât de important era textul. Dacă era ceva mai neimportant atunci se făcea un desen simplu, fără valorație, ca o gravură, dacă era un text important atunci se folosea culoare. Restricțiile se datorau în mare parte bugetului, tiparul color e mai scump. Se mai puteau face concesii în momentul în care graficianul dorea în mod particular să illustreze într-un anumit fel, dar era tot o chestiune de buget. Astăzi mașinile de tipar pot face orice. Înainte erau folosite mașini diferite, în funcție de ce era de tipărit: offset, tipar înalt, tivdruc...ieftină era și linogravura, pentru care se făceau matrițele automat, nu manual.

M.P.: Am văzut și ilustrații în peniță, deci alb negru dar care aveau suprapuse pete de culori. Cum se realizau ele?

D.S.: Asta se făcea din pensulă, separat pe film, de către ilustrator.

M.P.: Ilustratorul putea să-și aranjeze el textul sau vinietele?

D.S.: În mare, noi aveam acolo tehnoredactori și ei lucrau la machetă. Dar

ilustratorul dădea o machetă de principiu, în creion, în care era indicat locul textului, al ilustrațiilor, chenarele, pe 5, 6, 10 pagini. După trecea la tehnoredacție care o continua.

M.P.: Cine dădea bunul de tipar?

D.S.: Eu care eram responsabil cu ilustrațiile și redactorul.

M.P.: Și autorul textului avea vreun cuvânt de spus cu privire la grafică?

D.S.: Da, sigur că da, el trebuia să vadă și putea să refuze anumite ilustrații. Cu Arghezi am pățit așa. A trebuit să merg la el cu desenele lui Albin Stănescu pentru *Zdreanță*. M-a dus Baruțiu Arghezi. Noi voiam ca ilustrațiile pentru *Zdreanță* să fie cum văzusem noi atunci în America, într-un stil care era un fel de hiperrealism, cu părul făcut frumos cu lumină, reflexe și Albin era expert în așa ceva, drept pentru care l-a făcut. Dar *Zdreanță* acesta nu arăta deloc rău, era un cățel de salon coafat, parfumat, rujat și făcut foarte bine. Și când am ajuns la Maestru, s-a uitat și a întrebat ce e acolo...la care Baruțiu cu bunăvoință i-a spus că este *Zdreanță* al lor. Arghezi însă a replicat destul de tranșant: ăsta nu e *Zdreanță*, ăsta e o curvă! A fost extraordinar! Deși a trebuit să abandonăm munca de un an pentru acea carte. Iar editura, disperată că trebuia să scoată acea carte, a găsit un poet tânăr care a scris o poezie despre un cățel, pornind de la desenele lui Albin Stănescu. Deci a fost procesul invers.

M.P.: Expuneați grafica pentru copii?

D.S.: Se putea expune la expozițiile anuale, ca o grafică normală, la categoria ilustrație. Se expuneau cartoanele cu ilustrațiile originale, fiecare și le aranja, era colțul de ilustratori.

M.P.: Erau priviți altfel ilustratorii pentru copii față de graficieni de exemplu?

D.S.: Mda, era ca relația între grafică și pictură, ceea ce e o nedreptate.

M.P.: Se făcea și carte experimentală, în tiraje foarte mici? De exemplu un text care vă plăcea foarte mult și îl ilustrați, apoi îl legați manual în 10 exemplare să zicem?

D.S.: În '70, nu. Abia mai târziu a venit moda cu legatul manual și cărțile obiect.

M.P.: Erau mulți ilustratori în acei ani? Adică era o selecție dură între cine primește de ilustrat și cine nu?

D.S.: Era o competiție corectă și întotdeauna erau și titluri mai neimportante care se dădeau unor graficieni mai slabi. Ce făceam însă uneori era să refuzăm ilustrații. Fiind colegii noștri le puteam spune că anumite ilustrații nu sunt ce trebuie și e nevoie să le refacă. La începutul demersului se prezenta o probă și puteam spune nu e bine, trebuie altceva. Nu se făcea niciodată concurs pentru o carte ilustrată, se făcea în schimb pentru sigle [logo-uri], acolo trebuiau multe ca să poată alege. Aici însă nu, redactorul știa exact ce vrea, cel artistic la fel și era o înțelegere foarte bună între noi.

M.P.: La concursurile și târgurile internaționale editura se ocupa de selecție?

D.S.: Editura selecta dar se trimiteau prin Uniune, niciodată prin editură pentru că

Uniunea era garantul în situația asta. Premiile veneau la editură în schimb.

M.P.: Existau titluri românești care se traduceau pentru afară?

D.S.: Da, am avut și eu o carte, *Prâslea cel voinic și merele de aur* care s-a tradus în provensală, care era un fel de combinație între italiană și franceză, foarte caraghioasă. Pe urmă erau editurile care publicau în limba germană de exemplu pentru naționalități, editura Kriterion.

Lista imaginilor

- 8** Pătrăuți, Biserica „Sf. Cruce”, Cavalcada Sfinților Militari / Cavalcada Sfintei Cruci, peretele de vest al pronaosului, 1496–1499. Foto Vlad Bedros.
- 16** Pătrăuți, Biserica „Sf. Cruce”, Cavalcada Sfinților Militari / Cavalcada Sfintei Cruci – detaliu cruce, peretele de vest al pronaosului, 1496–1499. Foto Vlad Bedros.
- 18** Pătrăuți, Biserica „Sf. Cruce”, Cavalcada Sfinților Militari / Cavalcada Sfintei Cruci – detaliu inscripții Mihail și Constantin, peretele de vest al pronaosului, 1496–1499. Foto Vlad Bedros.
- 56** Muzeul Toma Stelian. Foto Lucian Goilă
- 109** Ștefan Mănciulescu, „Strada Atelierului nr.14”, 1982. Colecția autorului.
- 109** Mihai Opreanu, Ștefan Mănciulescu, Ruxandra Clit, Rodica Turicu, „Un muzeu de sculptură”, Tokyo, Glass House Competiton, 1983. Colecția Ștefan Mănciulescu. Foto Silvia–Ileana Costiuc.
- 109** Marius Smighelschi, „Arad”, 1997, Colecția autorului.
- 116** Paul și Sandu Miclescu, „Biserica Filofteia Buzău”. Colecția Mihai Opreanu.
- 117** Ștefan Mănciulescu, „Conacul Golești”, 1981. Colecția autorului.
- 117** Mihai Opreanu, „Schitul Apostoleanu”, 1996. Colecția autorului.
- 122** Ștefan Mănciulescu, „Strada Labirintului”, 1982. Colecția autorului.
- 127** Done Stan, „Gruia lui Novac”, București, Ed. Tineretului, 1965. Foto Maria Popescu.
- 128** Done Stan, „Prâslea cel voinic și merele de aur”, București, Ed. Tineretului, 1967. Foto Maria Popescu.
- 129** Done Stan, „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”, București, Ed. Ion Creangă, 1972. Foto Maria Popescu.
- 130** Done Stan, „Aleodor împărat”, București, Ed. Ion Creangă, 1975. Foto Maria Popescu.
- 130** Done Stan, „Povești despre Păcală și Tândală”, București, Ed. Ion Creangă, 1975. Foto Maria Popescu.
- 131** Done Stan, „Povești despre Păcală și Tândală”, București, Ed. Ion Creangă, 1975. Foto Maria Popescu.
- 132** Done Stan, „Povești”, Ed. Tineretului, 1968. Foto Maria Popescu.
- 133** Done Stan, „Țara celor o mie și una de mendre”, București, Ed. Ion Creangă, 1976. Foto Maria Popescu.
- 134** Done Stan, „Münchausen”, Ed. Ion Creangă, 1977. Foto Maria Popescu.

Caiete de istoria artei 2017

©2017 Editura UNArte

Toate drepturile prezentei ediții aparțin Editurii UNArte București.

ISBN 978-606-720-090-4

Tip de literă pentru titluri: Exo

Tip de literă pentru corp de text: Merriweather

