

# *Originalul și imitația. Note istoriografice pe marginea unor documente privind muzeul de mulaje înființat de Alexandru Odobescu*

ANDI MIHALACHE

**Cuvinte cheie:** ghips, imitație, sculptură originală, antic, autenticitate, muzeu

## **De ce s-a sinucis Odobescu**

Moartea lui Alexandru Odobescu a fost mai puțin înțeleasă și mai mult romantizată, totul punându-se pe seama unui *chagrin d'amour*, coroborat cu un așa-zis blestem al „Cloștii cu puii de aur”<sup>1</sup>. Mai exact, ar fi vorba de scandalul iscat de relația extraconjugală cu Hortensia Racoviță, dar și de neputința de a publica în întregime cartea cu care se identifica, cea despre tezaurul de la Pietroasa. Orice s-ar spune, tragica dispariție oferea ziarelor șansa de a vorbi fie de un „roman”, fie de o „catastrofă”. Cel puțin „Gazeta Poporului” utiliza ambii termeni, adăugând, pentru a se vinde și mai bine, o doză în plus de mister: „amicul ce ne comunică aceste amănunte, cu cea mai sinceră emoțiune, ne roagă să-i păstrăm anonimul, dintr-un exces de delicateță”<sup>2</sup>. Cu un gust morbid pentru gesturile „de dinainte de”, s-a vorbit și de cele două scrisori de adio, pentru „amicul” Anghel Demetriescu și pentru familie, „prenotate” în noaptea de 8 spre 9 noiembrie 1895. Mai există însă una, către Petru Poni, atunci ministru al Instrucțiunii Publice: din ea reiese că sinuciderea lui era, în primul rând, o chestiune de onoare, ivită din neputința de a dovedi, cu acte în regulă, buna întrebuițare a banilor dați de stat pentru amenajarea unui muzeu de mulaje. Iar evocările contemporanilor vorbesc cu insistență de o „nemăsurată poftă de cheltuieli” (Iancu Cerchez)<sup>3</sup>, de vreme ce „averea lui o cheltuiuse și p-a nevستی-sii”

---

<sup>1</sup> Vezi, Florentin Popescu, „Nebun n-am fost, dar am căzut pradă...”, în *Magazin istoric*, an XXXIV, serie nouă, nr. 4 (409), aprilie 2001, p. 78-79.

<sup>2</sup> Vezi, „Gazeta poporului. Ziar național-liberal”, Joui 16 (28) Noembre 1895, p. 1. Oficiosul guvernului Sturza relua povestea morții lui Odobescu și în numărul de a doua zi (p. 1-3), pretinzând că are informațiile „din sorginte autorisată”. Articolele sunt atribuite lui Caragiale, iar dezvăluirile lui Anghel Demetriescu.

<sup>3</sup> *Magazin istoric*, numărul din aprilie 2001, mai sus citat, ilustrează articolul despre

(Teohari Antonescu)<sup>4</sup>. Un Odobescu extravagant desprindem și din paginile lăsate de George Bengescu: „... el ar fi putut să jöce un rol însemnat chiar în istoria politică a Romăniei, dacă nu ar fi fost nevoit să se lupte neconținut cu nisce greutăți de ordin material ce proveneau, nu din lipsa de avere, ci din obiceiul ce luase, încă din tinerețe, de a duce, oriunde se afla, un traiu de viață larg, luxos și disproporționat cu mijlöcele, de altmintrelea destul de mari, de care dispunea. [...] De câte-ori avea o cercetare de făcut, o informațiune de controlat într'un volum care nu se afla în posesia sa, Odobescu, în loc de a merge să'l consulte în bibliotecile publice, însărcina pe librari și pe comisionarii din București să'i aducă din Paris, din Londra, din Leipzig, din Petersburg cartea de care avea trebuință, oricare ar fi fost proporțiunile, dimensiunea și prețul ei”<sup>5</sup>. Păstrându-i, totuși, o frumoasă amintire, Nicolae Iorga completează tabloul, dar dintr-o perspectivă mai comprehensivă: „Trăia apoi, el, strălucitorul fost secretar de legație din Paris, prietenul atâtor oameni iluștri la Paris, ca un exilat, veșnic în nevoie de bani, silit a colabora la cărți de cetire din care ar trebui să se găsească un cercetător ca să-i descopere partea, luptând cu creditorii inexorabili tot atât de mult ca și cu guta care-l reținea săptămâni întregi pe canapea...”<sup>6</sup>. Ca să clarificăm totuși ierarhia motivațiilor care duceau la sinuciderea lui Odobescu, trebuie să ne întoarcem în vara anului 1887, când un incident, nu tocmai previzibil, îl aducea în conflict cu prim-ministrul I. C. Brătianu. Istoricul se confesase apropiatilor, povestindu-le că pe drumul spre Florica, reședința liderului liberal, fusese oprit în foarte dese rânduri de mai multe patrule care îl întrebau de rostul vizitei sale. Mica anecdotă era foarte repede exploatată de ziarul conservator „Epoca”, punându-l pe Odobescu într-o postură incomodă. Pe 24 mai/5 iunie 1887, apărea un articol intitulat *Nebunia cancelarului*, în care spusele lui Odobescu erau invocate drept probe că Brătianu ar fi bolnav psihic și ar încerca să ascundă acest lucru izolându-se de restul lumii<sup>7</sup>. Adevărul era cu totul altul, și îl găsim într-o scrisoare a lui Vasile Alecsandri către George Bengescu: „Înțeleg absențele prelungite ale lui Brătianu din București: se refugiază la Florica nu atât pentru a se bucura de viața la țară, dar ca să scape de solicitările numeroșilor postulanți care îl urmăresc. Oh!, ce plăcută ar fi viața

---

sinuciderea istoricului (p. 81) cu un fragment din Iancu Cerchez, *Însemnări din viața mea*.

<sup>4</sup> Teohari Antonescu, *Jurnal (1893-1908)*, ediție îngrijită de Lucian Nastasă, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005, p. 168. Este o însemnare făcută la Iași, pe data de 21 noiembrie 1895.

<sup>5</sup> George Bengescu, *Câteva suvenire ale carierei mele*, Bruxelles, Editura Paul Lacomblez, 1899, p. 78-79.

<sup>6</sup> Nicolae Iorga, *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, București, Editura Minerva, 1984, p. 166. Iorga făcea și el aluzie la Hortensia Racoviță numind-o „o nemernicie de dragoste așa de întârziată”.

<sup>7</sup> *Epoca*, Duminecă, 24 Maiu (5 Iunie) 1887, p. 1.

fără șarlatanii care vin, lipsiți de scrupul și de remușcări, să-ți răpească ore și zile întregi”<sup>8</sup>. Odobescu reacționa printr-o scrisoare deschisă, arătând că se simțea folosit într-un război de presă cu care nu avea nici o legătură<sup>9</sup>. Din corespondența privată reiese însă altceva, Odobescu fiind totuși satisfăcut de cele întâmplate. La 26 mai/7 iunie 1887, îi povestea Sașei, soția lui, toată pățania, precizând: „cela va mettre en fureur le Marcassin. De mon côté j’ai redigé une réponse à cet article, où, tout ayant l’air que de le défendre, je prends le Grand Vizir *la trei parale*”<sup>10</sup>. Era un joc care avea să îl coste foarte scump: cu puțin înainte de acest episod, ministrul instrucțiunii, D. A. Sturdza, îl asigurase că va susține în guvern un supliment financiar pentru publicarea monografiei despre tezaurul de la Pietroasa, mult extinsă față de proiectul inițial<sup>11</sup>; după consumarea scandalului însă, acest sprijin nu a mai venit niciodată, întreținând dușmănia proverbială dintre cei doi intelectuali. A urmat o polemică fără sorți de soluționare, dusă în paginile „Monitorului Oficial”<sup>12</sup>, unde Sturdza își persifla preopinutul: „de la 80 de coale cari le socoteați prea îndestulătoare la 1885, cereți astăzi 165 de coale de tipar, adică înduoit. Câmpul științei este foarte vast și s-ar putea ca, lucrând înainte și lărgindu-se punctul de vedere al investigațiilor, peste doi ani să cereți a mări publicațiunea de la 165 coale la înduoit sau întreit”<sup>13</sup>. Cu aerul că lua apărarea savantului, „Epoca” se folosea de

<sup>8</sup> Vezi, Vasile Alecsandri, *Scrisori. Însemnări*, ediție îngrijită de Marta Anineanu, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 17. Ținând cont că epistola este scrisă la Mircești și datează din 1 septembrie 1887, după consumarea episodului *Epoca*, nu este exclus ca Alecsandri să se refere la Odobescu. O aluzie la complicitatea dintre cel din urmă și respectivul ziar găsim într-o scrisoare redactată de Alecsandri la Peleş, o lună și o zi mai târziu (*Ibidem*, p. 20).

<sup>9</sup> Vezi scrisoarea adresată lui Vintilă C. A. Rosetti, în Alexandru Odobescu, *Opere*, XI, *Correspondență 1887-1888*, ediție îngrijită de Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai, Rodica Bichis, București, Editura Academiei, 1986, p. 170-171. Vezi, de asemenea, articolul „Vămile Vezduhului”, în *Epoca*, Vineri 29 Maiu (19 Iunie) 1887, p. 1.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 170. În franceză, *le marcassin* este sinonim cu *le sanglier*, adică *porc mistreț*.

<sup>11</sup> Ne referim la memoriul lui Odobescu din 8/20 mai 1887 și la scrisoarea din 1/13 iunie, ambele adresate lui D. A. Sturdza (*Ibidem*, p. 129-132 și 179). Faptul că, inițial, Sturdza dorise să îl ajute este dovedit de editorii acestui volum de corespondență. La notele critice ei publică niște acte din arhiva D. A. Sturdza, care probează că ministrul Instrucțiunii din acel moment luase în serios doleanțele lui Odobescu (*Ibidem*, p. 712-716).

<sup>12</sup> Opiniile celor doi le aflăm din „Monitorul Oficial” No. 143, Joi 1 (13) Octombrie 1887, p. 3442-3445; „Monitorul oficial” No. 147, Marți 6 (18) Octombrie 1887, p. 3521-3522 și 3522-3523. La pagina 3523, Sturdza răspundea și, oarecum, confirma o altă acuzație adusă de Odobescu: pierderea postului său de secretar al legației române de la Paris s-ar fi datorat tot frunțașului liberal. „Nu pot să adaug, ca ministru al instrucțiunii publice, că depărtarea D-voastre din Paris nu e nici cum ciudată, precum credeți, căci vă rog să nu uitați că sunteți titularul unei catedre la Universitate, și că congediul îndelungat de 8 ani (din toamna anului 1879 până acum) trebuia să aibă și el un termen și vă felicit de deciziunea de a relua datoriile D-voastre de profesor”.

<sup>13</sup> „Monitorul Oficial” No. 147, Marți 6 (18) Octombrie 1887, p. 3522.

această neînțelegere pentru a lovi în adversarul politic: este un aspect care a sporit intensitatea polemicii, „Epoca” prefațând replicile odobesciene cu niște comentarii redacționale foarte acide: „... în anul acesta, Ministerul Instrucțiunii Publice refusând a da acestei opere importante desvoltări ce-i sunt indispensabile, ea este deocamdată întreruptă. Guvernului actual îi aparține tristul privilegiu de împiedica, de a opri, de a sterpi și de a strâmba orice lucru bun și folositor ar putea să se facă în țară la noi”<sup>14</sup>.

Din aceeași corespondență a lui Alecsandri, suntem familiarizați și cu punctul de vedere oficial asupra mult disputatei monografii *Le trésor de Petrossa*: Odobescu îi amplificase dimensiunile inițiale măbind costurile și punând Ministerul Instrucțiunii într-o postură nu foarte convenabilă față de editorul J. Rothschild. La 2/14 octombrie 1887, poetul îi relatează aceluiși Bengescu: „am petrecut o oră cu Sturdza ca să-i vorbesc despre afacerea Odobescu-Rothschild și despre restul datoriilor față de antreprenorii restaurării nenorocitei noastre biserici. Sturdza mi-a făgăduit formal să aranjeze curând această plată dublă, ca să pună capăt exploatării tezaurului de la Pietroasa. Sunt propriile lui cuvinte. Dar Odobescu a sfârși prin a obosi guvernul prin neîncetatele lui cereri și foarte natural a trecut în opoziție, punându-și condeiul în slujba *Epocii*. Această schimbare a fost bună pentru el, căci a câștigat dacă nu mulți bani, cel puțin o aparență de sănătate înfloritoare. L-am văzut la o ședință a Academiei, proaspăt ca un mirt și destul de rece față de mine; de asemenea, l-am zărit la prima reprezentație a lui *Ovidiu*, dar a dispărut de îndată ce succesul piesei s-a accentuat. Poate era grăbit să redacteze un articol zdrobitor pentru autor. De atunci n-am mai auzit vorbindu-se de el; ca să spun drept, nici nu m-am mai interesat, având obiceiul să-mi răsplătesc dușmanii printr-o indiferență totală”<sup>15</sup>. După cum vedem din corespondența abia citată, trecerea lui Odobescu în tabăra adversă era deja notorie, ea materializându-se, la început de noiembrie, într-un articol unde D. A. Sturdza era comparat cu „acei emasculați miniștri” bizantini care îi sfătuiau de rău pe împărați<sup>16</sup>. Odobescu se referea de fapt la Universitate și la dificultatea de a găsi o sală pentru cursul său de arheologie, grăbindu-se deci să critice guvernul și pe „... cei ce, pe tot minutul și în tot felul

---

<sup>14</sup> *Epoca*, Duminecă 27 Septembrie/9 Oct. 1887, p. 1; *Vezi și Epoca*, Sâmbătă 3 (15) Octombrie 1887, p. 1-2. Textul lui Odobescu era „agrat” de felul cum ziarul îi prefața intervenția: „neobositul ministru al instrucțiunii publice, care pe toți obosește...” (p. 1); „cicălitorul și îndârjitul ministru” (p. 1); „meschin negustoraș” (p. 2); „noi ne întrebăm până când oare sta-va cultura bieteii noastre țări copleșită sub țeșutul unor așa înderetnice și mocirloase broaște” (p. 2).

<sup>15</sup> Vasile Alecsandri, *op. cit.*, p.20.

<sup>16</sup> Alexandru Odobescu, „Clădirile noastre de cultură publică”, în *Epoca*, Mercuri, 4 (16) Noiembrie 1887, p. 2.

dau dovezi pipăite că disprețuiesc și urăsc știința și cultura intelectuală [...], le urăsc într-atâta încât în capul Instrucțiunii oameni al căror scop neprețutat este de a zdrobi orice demnă pornire spre luminarea națiunii [...]. Am încercat eu însumi acest fapt în mai multe rânduri, de trei-patru ani încoace. Am constatat totdeauna că însuși capul instrucțiunii de la noi [D. A. Sturdza], sub cele mai sofisticate pretexte, s-a împotrivit cu dârjă îndărătnicie la orice propunere ce ar fi avut de scop de a realta (?) nivelul intelectual al țării<sup>17</sup>. Era clar că din acel moment nu mai putea spera la vreo înțelegere din partea lui Sturdza. În primăvara lui 1888, acesta nu mai era ministru al Instrucțiunii, dar rămăsese secretar general al Academiei. În această calitate, prezenta un raport despre maniera nu tocmai onorabilă în care Odobescu întrebuițase banii primiți de la Academie pentru copierea unor documente din arhivele pariziene. „Hier ce coquin de Stourdza a fait, dans la séance, une sortie violente contre moi à propos des documents”, se confesa el Sașei la 25 martie/6 aprilie 1888. În atacul său, Sturdza venea însă cu cifre concrete: „Mai am onoare a aduce la cunoștința domniei voastre că domnul Odobescu datorește Academiei 1.480 lei după comptul ce am onoare de a anexa aci. Această datorie își trage originea din avansuri luate pentru lucrări nefăcute și contul lor a fost regulat de mine la 15 septembrie 1884. Propun ca sau acești bani să fie înapoiți sau domnul Odobescu să facă o altă lucrare pentru Academie”<sup>18</sup>. Socotindu-se că „rufele” trebuiau spălate în familie, înaltul for decidea ca raportul lui Sturdza să nu fie publicat în *Analele Academiei*<sup>19</sup>. A contat, cu siguranță, și faptul că prietenii săi conservatori erau atunci la putere, veșnicul său susținător, Titu Maiorescu, deținând atunci chiar portofoliul Instrucțiunii. Conflictul istoricului cu liberalii nu se sfârșea aici, înregistrând un alt moment fierbinte un an mai târziu, când Odobescu își depunea candidatura la unul din premiile Academiei<sup>20</sup>. Începând cu 22 martie/3 aprilie 1889, niște articole extrem de dure din „Democrația” îi negau atât competențele de istoric, cât și acelea de literat: „Odobescu se prepară să momească Academia, în scop d-a se putea bucura de cele 12.000 lei...”<sup>21</sup>. Ediția aceluiași cotidian din 25 martie/6 aprilie 1889 îl „desființa” mai întâi pe arheologul Odobescu: „... Fără îndoială că încercările arheologice ale d-lui Odobescu au o mai mare valoare decât acelea ale d-lui Butculescu; dar ele nu

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Vezi la Alexandru Odobescu, *Opere*, XI, *Corespondență 1887-1888...*, notele 3 și 4 de la scrisoarea nr. 1435, p. 751-752.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 752.

<sup>20</sup> Concură cu cele trei volume *Scriseri literare și istorice*, apărute în 1887.

<sup>21</sup> „Academia Română și nemuritorul Odobescu”, în *Democrația*, Mercuri 22 Martie (3 Aprilie) 1889, p. 1.

sunt adevărate studii, ci numai notițe descriptive, făcute repede, pentru trebuința unei reviste, unui ziar, sau a unui raport, plătit de ministrul instrucțiunii publice. D-l Odobescu, când dă peste atâtea și atâtea obiecte, trimis să le vadă și să le studieze, adesea cu fonduri ale statului, d-sa le descrie, mai glumește, dar nici o lumină nu răsare din munca sa facilă. [...] Nu comentează ca să reverse lumină, nici nu desleagă enigmele. Le lasă pe socoteala altora”<sup>22</sup>. Mai apoi se spunea că în nuvelele istorice scrise de Odobescu „s-a depus multă muncă, foarte multă muncă și foarte puțin talent”<sup>23</sup>; că restul celor trei volume propuse pentru premiere nu ar fi decât „... un amestec fără valoare, niște schițe și dări de seamă care pot figura cu oarecare demnitate în ziare cotidiene, dar care niciodată n-ar fi trebuit, pentru binele autorului, să fie adunate în volume, și care, în orice caz, n-ar fi trebuit, pentru respectul datorit Academiei, să aibă pretenția d-a ataca premiul Năsturel de 12.000 lei”<sup>24</sup>. Într-un alt articol, din 30 martie (11 aprilie) 1889, „Democrația” conchidea că „stilul d-lui Odobescu este fals, este efeminat, foarte sărac...”<sup>25</sup>. Apărat de Maiorescu<sup>26</sup>, își adjudeca, totuși, acel premiu, expunându-se însă altor vexații din partea „colectiviștilor” liberali. Mai întâi, Sturdza a făcut tot posibilul ca ceremonia de acordare a premiului Năsturel-Herescu să nu aibă loc<sup>27</sup>. Mai apoi, a insistat ca, din banii primiți, Odobescu să își plătească restanțele față de Academie (1.480 fr.), plus o datorie personală față de el (2.800 fr.)<sup>28</sup>. Se pare că, finalmente, nu i s-au reținut premiului decât

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 1-2.

<sup>23</sup> „Academia Română și nemuritorul Odobescu”, în *Democrația*, Sâmbătă 25 martie (6 aprilie) 1889, p. 1.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Articolul la care ne referim are același titlu. Vezi, *Democrația*, Joi 30 martie (11 aprilie) 1889, p. 2.

<sup>26</sup> Cel puțin așa îi relatează Sașa ședința Academiei din 30 martie/11 aprilie 1889, când câștiga premiul Năsturel-Herescu în ciuda opoziției lui Sturdza (Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII, *Correspondență 1889-1891*, ediție îngrijită de Rodica Bichis, Nadia Lovinescu, Filofteia Mihai, București, Editura Academiei Române, 1992, p. 100). Editorii volumului adaugă că Odobescu primise 20 de bile albe și numai 4 negre (*Ibidem*, p. 555).

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 111-112. Este o scrisoare către Sașa Odobescu, redactată la 10/22 aprilie 1889. Cu acel prilej vorbește de „ce lăche de Kogalnitchano”. Ceremoniile care însoțeau respectiva premiere spuneau ceva și despre ierarhiile simbolice din lumea academică. Cu acel prilej, se alcătuiă un fel de „top” neoficial al celor mai influenți intelectuali, transpus, în mod tacit, pe lista destul de scurtă a invitaților la dineu. Dintr-o notă din 6 aprilie 1881, lăsată de Titu Maiorescu, deducem că atunci când lui Alecsandri i se decernase aceeași distincție, atmosfera fusese cu totul alta: masa festivă avusese loc la Hotel Boulevard, numai cu opt persoane, printre invitați aflându-se și Odobescu. Cel din urmă avea deci să sufere din cauza „răcelii” cu care era premiat în 1889 (Vezi, Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, 1881-1886, ediție îngrijită de I. Rădulescu-Pogoneanu, București, Editura Librăriei Socec&Co. SA, 1937, p. 11).

<sup>28</sup> Acestea erau sumele pretinse, Odobescu recunoscând doar 1.000, cel mult 1.800 franci

1.980 fr. pentru Academie și numai 1.000 de înapoiat secretarului general<sup>29</sup>. „Democrația” îl lovea însă din nou (și nu îl menaja nici pe susținătorul său V. A. Urechia), publicând o satiră la adresa distincției pe care o primise. În numărul de duminică, 9/21 aprilie 1889, apărea o piesă de teatru numită *Cerșetorul și pomana* din care redăm un fragment edificator:

„Scena se petrece în sala cea mare a Academiei. Cogălniceanu presidează. Academicienii stau în jețurile lor; tăcerea e solemnă; se aude un servitor al Academiei strigând nevestei sale: «unde e cloșca cu pui?» Odobescu tresare. Sturza zâmbeste. Urechia tușește, făcând semn lui Brânză și lui Ștefănescu că acel servitor care întrebese de cloșcă trebuie să fie un agent colectivist. Ceilalți academicieni se uită la Odobescu. Afară sgomotul crește. Acelaș servitor strigă necontentit: «unde e cloșca cu pui? Unde e cloșca?» Ușierul, știind că e vorba de premiera lui Odobescu și crezând că președintele întreabă de cloșcă intră repede în sală. Hasdeu pufnește în râs.

*Ușierul* – D-le președinte, cloșca e la muzeu; numai doi pui lipsesc de când a dat uliul în cloșcă, și câteva petre i s-au scuturat de pe aripi.

*Cogălniceanu* – (Prefăcându-se că e necăjit) Eși afară! Cine te întreabă de cloșcă?

*Ușierul* – (Speriat) Am crezut...

*Urechia* – Eși afară! (mai încet) colectivistule! [...]

*Urechia* – [...] Odobescu a scris 50 de coale despre «cloșca cu pui» fără a pomeni o vorbă despre ea.

*Negruzzi* – Cum?

*Sturza* (surâzând) – Așa e!

*Urechia* – Așa e d-le Sturza, așa e, și bine a făcut Odobescu. D-lor, el o ia de la primul ciocan și prima nicovală din lume. El o ia de la primul meșter aurfăurar din lume, ca să ajungă la «cloșca cu pui». Aici e meritul Savantului. Sub liberali, a scris 50 de coale despre toate industriile metalurgicale, a înnumărat chiar câte ciocane au căzut peste toate nicovalele, până la Goți. Junimiștii i-ai acordat alte 80.000 de lei pentru alte 50 de coale, în care va enumera câte cloșci a precedat *cloșca cu pui*, începând cu «cloșca S-tei Vineri» care și ea a fost cu totul și cu totul de aur. Și rămâne altor guverne onoarea de a-i vota toate creditele convenite până când va deslega marea problemă a cloșcii. Cloșcă cu pui pe cer, cloșcă cu pui a Sfintei Vineri, cloșcă cu pui în muzeul nostru, cloșcă cu pui a răposatului Epureanu, cloșca cu pui a lui Pantazescu, și

---

(Vezi scrisoarea din 10/22 aprilie 1889, menționată mai sus. Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII, *Correspondență 1889-1891...*, p. 112).

<sup>29</sup> Conform scrisorii din 11/23 aprilie 1889 (*Ibidem*, p. 115).

toate de aur, iacă un X mare în aurfăurărie. Între aceste cloști este o rudenie. Și vă pot asigura că Odobescu le-a dat de rost. În curând veți afla câți pui au avut toate aceste cloști, și câți din pui au căzut cloști, și câți din pui au rămas în Anglia<sup>30</sup>”.

Ultimele cuvinte din citatul oferit de noi erau o aluzie răutăcioasă la un alt scandal în care Odobescu fusese implicat, în ianuarie 1868, când Cezar Bolliac, voind să îl atace de fapt pe I. C. Brătianu, pretindea că respectivul tezaur ar fi fost vândut pe furiș englezilor, în contextul transportării lui la Expoziția Universală de la Paris (1867)<sup>31</sup>. Imaginea sa publică preocupându-l nespun pe Odobescu, gândul sinuciderii începea să îl viziteze cu mult înainte de a trece efectiv la fapte<sup>32</sup>. Iar după cele arătate mai sus, pentru perioada martie-aprilie 1889, Odobescu nu avea nevoie de vreo complicație sentimentală pentru a-și curma viața! Cu toate că ne-am depărtat de subiectul nostru, am oferit câteva detalii financiare pentru ca cititorul să intuiască disperarea pe care istoricul o încerca în toamna anului 1895: la 4 octombrie se instaura un guvern condus de nimeni altul decât D. A. Sturdza! Scrisorile din ultimii ani ne demonstrează că Odobescu era obsedat de „Microb”, punându-i în seamă orice neplăcere pe care o suferea. În scurt timp, era somat să arate, pe bază de chitanțe, cum anume utilizase fondurile oferite de Ministerul Instrucțiunii pentru crearea muzeului de

<sup>30</sup> *Democrația*, Duminecă 9(21) aprilie 1889, p. 2.

<sup>31</sup> Odobescu se disculpase atunci (dar fără a fi ascultat) într-o amplă dare de seamă, din care rezulta, dimpotrivă, ceva cu totul onorant: românii fuseseră invitați să expună „cloșca”, pe timp de nouă luni, și în muzeul londonez South Kensington. Datată „București 12 septembrie 1869”, celebra „Dare de seamă despre ducerea și expunerea tezaurului de la Pietroasa la Paris și la Londra în anii 1867-1868”, poate fi citată în Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. II, ediție îngrijită de Marta Anineanu și Virgil Cădea, București, Editura Academiei, 1967, p. 351-357. Vezi articolul „Cloșca cu puii de aur”, în *Trompetta Carpaților*, anul VI, nr. 598, marți 30/11 Ianuarie 1868, p.1 : „...Aveamu unu lucru in museurile năstre, aveamu unu lucru unicu care făcea conversațiunea lunei savante și care adducea dessoru numele Românie in gurele savanților Europei. Acestu lucru era: vassele de aur, grele, admirabili printr'o uă arte și symboluri necunoscute cari erau piesselle principale alle museului Român, și cari aru fi pututu fi piesselle principali alle museului Francesu și Anglesu. Dără, nimicu asemenea nu se afflă nici intr'unu museu, reproducțiunile inplastru de pre aceste antiquități făcu subiectulu de conversațiune, provocu discussiuni savante prin cercurile anticarilor și orice călletoru, membrii Institutului Franciei, făceau pelerinagiuri în Romania ca să védă aceste prodigiöse monumente alle unei civilisațiuni necunoscută lor. [...] In adeveru noi de multu timpu amu credzutu că este uă glumă celle ce ni se spunea, cum că ați fi vendutu antiquitățile de aur din museu; credeamu că este uă farsă și nici nu voiamu să ne preocupămu de asemenea glume; când ânse aflămu acăsta acum și de la ômeni serioși și de la ômeni officiali, apoi concentrămu tôte puterile năstre spre a protesta contra cellei mai mari crimine, contra sacrilegiului, contra celei mai mari vendzeri din vândzările câte s'au făcutu de la 11 Fevruarie pene astădzi. A! Domnule Brătiene! Vi s'au trecut multe dără sperămu că acăsta nu vi se va trece”.

<sup>32</sup> Conform scrisorii din 11/23 aprilie 1889 (Vezi, Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII, *Corespondență 1889-1891*..., p. 114).



„modelaturi”. Miza era destul de mare, liberalii urmărind nu numai definitivă lui compromitere, ci și culpabilizarea adversarilor conservatori, care facilitaseră afacerea mulajelor. Amenințarea unui alt scandal financiar se corobora acum cu alte mari probleme: o sănătate tot mai precară, lipsa posibilităților de a se întreține, marginalizarea profesională, un posibil divorț. Pentru un om de onoare cum se considera el, sinuciderea apărea ca o soluție salvatoare. În toată această dramă, Hortensia Racoviță venea doar ca o circumstanță favorizantă, dar nu una decisivă.

### La ce bun?

În anexele lucrării pe care o dedică învățământului artistic românesc, Adrian Silvan Ionescu publică mai multe documente din Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, găzduit de Arhivele Naționale București<sup>33</sup>. Printre ele se află și informații despre procurarea unor „modelaturi” pentru studenți, cumpărarea lor fiind deja o practică obișnuită la sfârșitul anilor 1860. Cu mențiunea că rostul lor era cu totul altul atunci când erau cerute de un istoric și nu de un profesor de la Belle Arte: viitorii sculptori și pictori exersau după ele, în timp ce arheologii le foloseau pentru a evidenția evoluția culturilor antice, deosebiriile dintre diferitele lor etape. Acele gipsuri le permiteau nu numai să compare statui din muzee diferite, ci și să adauge mulajul unui cap, conservat într-o colecție anume, la torsul dintr-o alta; sau să combine mulajele diferitelor părți ale unor copii pentru a obține o idee mai bună despre originalul pierdut<sup>34</sup>. De exemplu, Alexandru Odobescu și le dorea ca material ilustrativ pentru cursul său de arheologie. Într-un memoriu trimis Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, la începutul lui septembrie 1890, el rezuma problema muzeului de reproducere: „În bugetul esercițiului 1890-1891 (partea V, cap. XXIV, art. 115), prevăzându-se suma de lei 6.000 pentru începerea achiziționării și instalării unui Museu de reproducere plastice după modelele maeștrilor antici, subsemnatul am căutat să-mi procur cataloagele de modelaturi de gips ale Museelor mai însemnate din Europa, și cu acelea ale *Noului Museu regal din Berlin și Luvrului din Paris* (pe care le-am putut avea deocamdată la dispoziție), am întocmit alăturatele două liste, după care vă rog să binevoiți a face comande la locurile indicate pe ele.

---

<sup>33</sup> Adrian Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc*, București, Editura Meridiane, 1999, p. 325-419.

<sup>34</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 165.

1. Suma prevăzută prin buget fiind minimă, am fost nevoit, Domnule Ministru, să mă mărginesc acum la producțiunile arhaice ale plasticei orientale și helene. Chiar printre acestea am fost silit să fac o alegere scrupuloasă, astfel că, din cele 3.521 reproduceri în gips de la Museul din Berlin, am ales numai 80 bucăți, costând 2.134 mărci, adică lei 2667,5. Observ totuși că din aceste 80 bucăți, numai 7 sunt mai mari și costul lor trece peste 100 lei fiecare; iar din numărul de 110 reproduceri din Museul Luvrului, am ales 90 bucăți costând 2.162 lei (4 bucăți numai au un cost mai mare de 100 lei fiecare în parte). Așa că numărul total (f.l.r.) al bucăților de comandat este de 170, iar costul total e de 4.829 lei, 50 bani; restul de 1.170 lei, 50 bani va fi întrebuințat pentru întâmpinarea cheltuielilor de împachetare, transport și instalare. Vă rog deci să binevoiți ca pentru achizițiunile din Paris să dispuneți trimiterea sumei de lei 2.162, iar pentru cele din Berlin, suma de lei 2.667, bani 50, adăogându-se cheltuielile de împachetare și transport. Cred că Legațiunile noastre respective vor putea lua însărcinarea acestor comande, precum și a expedierii și a plății lor.

2. Ca să se înlătore orice întârziare, ar fi de dorit, Domnule Ministru, ca expedierea din Paris și Berlin a acestor comande să se facă pe numele subsemnatului (M. A. Odobesco, professeur d'archéologie à l'Université de Bucarest, Bucarest 4, Strada St. Ionica). Negreșit se va întrebuința mica iuțeală (petite vitesse).

3. Totdeodată, vă rog să binevoiți a avisa la alegerea localului unde aceste achizițiuni se vor așeza la sosirea lor; iar dacă un asemenea local nu s-ar găsi de îndată, să mă autorisați a le așeza provisoriu în localul Ateneului.

4. Ar fi de prisos, Domnule Ministru, să vă mai arăt cât sunt de indispensabile colecțiunile de asemenea natură, alipite pe lângă Universități. În țările civilizate ale Europei, nu numai capitalele, dar orașele mai puțin importante chiar posedă colecțiuni complete de reproduceri de gips după opere plastice mai însemnate; asemenea instituțiuni înfloresc pe lângă Universitățile din *Göttingen, Bonn, Breslau, Leipzig, Kiel, Königsberg, Wierzburg, Heidelberg, Erlangen, Giessen, Munich, Strasburg, Zürich* etc.; ba nici chiar unele gimnasii nu sunt lipsite de colecțiuni de acestea, precum este gimnasiul *Pforta*, care posedă o renumită colecțiune de reproduceri în gips (f.l.v.)<sup>35</sup>.

Autoritățile abilitate își ofereau întregul concurs, din copia unei adrese redactate la 11 octombrie 1890 deducându-se că Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice intervenise la Ministerul Afacerilor Străine în spiritul proiectului odobescian: „Acest Departament, începând achiziționarea și

---

<sup>35</sup> Arhivele Naționale Istorice Centrale București, fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice (mai jos: MCIP), dosar 681/1890, f. 1r.-v.

instalarea unui muzeu de reproducere plastice după modelele maiștrilor antici, simte necesitatea de a avea la îndemână cataloagele diferitelor modelaturi (moulages, gypsabgüsse) de pe operele plastice din muzeele următoarelor țări: Anglia: Londra (British Museum); Germania: Munich, Dresda, Mayenza; Austro-Ungaria: Viena, Buda-Pesta; Italia: Roma (tote muzeele regale și pontificale, Florența, Neapole, Veneția, Turin); Grecia: Athena; Rusia: St. Petersburg; pentru care, scrisul cu onoare vă roagă să binevoiți ca prin Legațiunile noastre respective să ni se procure nisce asemenea cataloage, ce se vând în muzeele din orașele menționate, cum și de a lua informațiuni de modul cum s-ar putea procura modelaturile”<sup>36</sup>. În completare, *ad-interim*-ul de la Culte, Theodor Rosetti, îi aducea la cunoștință lui Odobescu demersurile sale, adăugând că: „...scrisul are onoare a să încunoscșița că aprobă alegerea făcută în a se procura mai întâi din producțiunile arhaice ale plasticei orientale și helene, și vă roagă să binevoiți a face d-voastră comanda la Paris și Berlin pentru cumpărarea colecțiunii de 170 bucăți reproducere în gips, cuprinse în listele alăturate pe lângă sus-menționatele scrisori”<sup>37</sup>. Se cereau mulaje după frize și metope de la Parthenon, două parce și cavalcada cailor de la același templu, un Apollo arhaic și Apolo Piombino, metope ale templului de la Selinonte, frize de pe capitelul de la Didymaeum și un fragment de coloană tot de acolo, un basorelief de la Assos, altarul celor doisprezece zei, un Discobol, un războinic grec de la Egina, un bust al lui Traian de la Louvre, Victoriei și Diane, un Agamemnon<sup>38</sup>. Dintr-un document datat la 3 februarie 1891, aflăm că românii comandaseră la Munchen „fragmente de sculpturi eginetice”, adică figuri din frontonul vestic și cel estic al templului de la Egina, un „capitel doric din templul de la Egina”, plus „statua lui Apollon din Tenea”, „un betrân”, „altar mic”, „vas de argint: lupte între Lapiți și Centauri”<sup>39</sup>.

Prin urmare, aducem în atenție câteva dosare din același Fond al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, oprindu-ne, cu precădere, asupra anilor 1890-1892. Le asociem alte șase mărturii, nu mai puțin relevante, din arhiva Muzeului Național de Antichități, deținută actualmente de Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” din București<sup>40</sup>. Din documente reies eforturile autorităților române de a cumpăra, prin intermediul legațiilor noastre, cât mai multe mulaje de la marile muzee ale Europei. Era un demers anevoios,

---

<sup>36</sup> MCIP, f. 3v.

<sup>37</sup> MCIP, f. 3r.

<sup>38</sup> MCIP, f. 142.

<sup>39</sup> MCIP, dosar 13/1891, f. 42.

<sup>40</sup> Pentru generozitatea cu care au sprijinit cercetările noastre, mulțumim colegilor Roxana Dobrescu și Radu Băjenaru, arheologi în cadrul Institutului mai sus amintit.

necesarul intervenții mai degrabă personale – cum fusese aceea a prințului George Bibescu – decât oficiale. Se adăuga obligația de a obține scutiri de vamă și colaborarea căilor ferate pentru ca lăzile cu mulaje să nu stea mult la graniță, deteriorându-se. Dezideratul lui Odobescu se realiza în cele din urmă, deși destule defecțiuni îi dăduseră emoții. Bunăoară, colaborarea cu atelierul de mulaje de la Louvre a presupus și momente mai tensionate, francezii reclamând ministrului român la Afacerilor Străine, în martie 1892, că nu primiseră încă banii pentru o parte din còpiile cerute de Odobescu<sup>41</sup>.

Împrăștiate ici-colo, documentele referitoare la achiziționarea unor mulaje par astăzi niște simple detalii de ordin birocratic, fără vreo noimă aparte. Ele nu transmit știri esențiale sau lucruri ușor de integrat în narațiuni cu mare acoperire temporală. Par cumva rătăcite și inutile. De fapt, dacă știm să contextualizăm amănuntele pe care le conțin, vom da mai multă culoare unei istorii, încă prea schematică, a muzeologiei românești. Vom vedea că acele documente, aparent lipsite de relevanță, sunt expresia unor mode și gusturi cu o mare audiență în Europa, arhivele noastre înregistrând doar ecouri târzii. Deși sunt stereotipe, evazive ori contradictorii, documentele din Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice pun în evidență, uneori involuntar, concepțiile muzeale care circulau atunci. Și aceasta pentru că cererile noastre nu erau întâmpinate pretutindeni la fel. Cu prilejul achiziționării unor mulaje, se observă că grecii lăseau descoperirile *in situ*, și nu le centralizau în capitală. Drept urmare, nu se întocmiseră inventare generale ale sculpturilor găsite până atunci; se îngreuna astfel sarcina eventualilor amatori de mulaje, care trebuiau să afle mai întâi unde era depozitată o sculptură anume și abia apoi să trimită emisari pentru copierea ei. Francezii executau còpii contra cost, considerând că așa făceau publicitate originalelor și, prin urmare, atrăgeau turiștii. Englezii, dimpotrivă, se arătau reticenti față de copiere, dat fiind că astfel anulau „raritatea” operei de artă, subminând monopolul muzeelor britanice. Din punctul lor de vedere, copierea „strica” prototipul, în sensul că îl clișeiza, răpindu-i unicitatea<sup>42</sup>. Nici calculul pecuniar nu trebuie exclus, un mulaj în plus însemnând și vizitatori de muzeu în minus. Cumpărarea antichităților întâmpinând prea multe dificultăți – în principal din cauza distanței și a transportului pe mare, cu destule riscuri –, englezii încercau să apere cât mai bine prestigiul staturilor câștigate cu greu. Inițial, Albionul cunoscuse arta sculpturală antică sub forma unor foarte mici còpii aduse de călătorii secolului XVIII, plecați în așa-numitul Grand Tour<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> MCIP, dosar 681/1890, f. 71.

<sup>42</sup> David Lowenthal, *Trecutul e o țară străină*, traducere de Radu Eugeniu Stan, București, Editura Curtea Veche, 2002, p. 344.

<sup>43</sup> Cinzia Sicca, Alison Yarrington, *Introduction* la Idem (eds.), *The lustrous trade. Material*

Obținerea unor originale (sau a unor mulaje după originale) pretindea colaborarea unor anticari italieni și unele complicități politice. Doar aceste strategii „pe sub mână” facilitau scoaterea pieselor din Roma și trecerea lor în bună stare, pe teritoriul toscan, fără a se trezi interesul poliției papale<sup>44</sup>. De aici, poate, și „zgârcenia” britanică față de orice formă de reproducere a exponatelor deținute în colecții.

Întorcându-ne la cazul Odobescu, trebuie să menționăm că în documentele din Fondul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice este pomenit muzeul South Kensington, cunoscut pentru o concepție mai degrabă decorativă și regizorală decât istoricizantă: mulajele erau puse aici în „intrigă” alături de fotografii și desene, cu gândul că juxtapunerea lor sugera o atmosferă, „transportând” vizitatorul în epoca astfel evocată<sup>45</sup>. Ajuns acolo la 2 august/21 iulie 1882, Titu Maiorescu scria: „... De la 4-6, fost cu Livia la South Kensington Museum și la India Museum. Văzut copia Tezaurului de la Pietroasa, cartoanele lui Rafael, splendide țesături indiene, obiecte de metal și de porțelan, săli admirabil de frumoase, superbe colecții de obiecte...”<sup>46</sup>. Și mergând apoi la corespondența lui Odobescu, găsim o epistolă pe care Ion Ghica i-o scria din Londra, la 3 ianuarie 1883. Știind că Odobescu își începuse cursul de la Universitate cu lungi prelegeri despre împăratul Traian, Ghica îi scria: „J'ai vu dans les journaux que Mr. Ureche se propose de faire erriger quelque part la Colonne Trajan; au Kensington on a une copie moulée au plâtre de grandeur naturelle. On m'a dit que les clichets se trouvent à Paris à l'Ecole de Beaux Arts, je ne les ai jamais eus”<sup>47</sup>. În primul rând, Columna lui Traian era

---

*culture and the history of sculpture in England and Italy, c.1700-c.1860*, London and New York, 2000, p. 4-8.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 6. Unele exponate erau „restaurate” în Roma, dar de frica poliției papale, englezii preferau să recondiționeze originale fie la Florența, fie când ajungeau acasă.

<sup>45</sup> Christopher Whitehead, „‘Enjoyment for the thousands’. Sculpture as fine and ornamental art at South Kensington, 1852-1862”, in Cinzia Sicca, Alison Yarrington (eds.), *op. cit.*, p. 225-227. *A evoca* nu este același lucru cu *a reconstitui*; iar a prinde gustul pentru un trecut oarecare nu presupune neapărat să îl supunem unei examinări detaliate, ci să empatizăm cu el. La South Kensington conta mai mult sugestia decât informarea. Dacă la British Museum exponatele erau puse în ordine cronologic-evoluționistă, fiind pregătite pentru o investigare academică, la South Kensington, obiectele formau niște stop-cadre, niște momente sintetice, socotite reprezentative pentru educarea publicului larg. La British Museum exponatul era clasificat și istoricizat, pe când la South Kensington era alăturat altora, contemporane lui, pentru a da impresia de obiect în uz și a crea astfel „atmosferă”. Propunându-și să ofere viziuni „macro”, South Kensington apela mult la tot felul de înlocuitori, mulajele aflându-se deci la loc de cinste (*ibidem*).

<sup>46</sup> Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 93.

<sup>47</sup> *Alexandru Odobescu și corespondenții săi*, ediție de Filoftea Mihai și Rodica Bichis, București, Editura Minerva, 1984, p. 222. Astăzi se scrie *ériger* și *clichés*, dar am decis să menținem grafia autorului.

monumentul care se bucurase de cele mai multe gravuri și reproduceri, popularitatea ei reflectându-se chiar și în multitudinea miniaturilor de bronz, confecționate, în secolul XVIII, pentru șeminee<sup>48</sup>. În al doilea rând, Ghica nu vorbea întâmplător de Franța, dat fiind că celebrele reliefuri fuseseră gravate, mai detaliat, de Pietro Santi Bartoli și reimprimare de Giovanni Giacomo De Rossi la cererea lui Ludovic XIV. Regele Soare își dorise reproducerea completă a frizelor, evident, cu ajutorul mulajelor<sup>49</sup>.

În august 1891, Alexandru Odobescu îi scria ministrului Petru Poni: „Cu ocaziunea instalării provisorie într-o parte a Atheneului Român a modelaturilor de gyps după antice statui și basoreliefuli, ce încă din iarna trecută ne-au venit de la Berlin, am procedat la deschiderea celor 16 lăzi care conțineau acele modelaturi. Într-însele am găsit o mare parte din bucățile cele mai mari și mai scumpe, foarte tare sfărâmate, și anume:

Prețul în mărci

No.	200 Statui șezând, de la templul Branchizilor	140
	213 Doryforul, după Polyclet	110
	1813 Bătrâna șezând, din frontonul de la Olympia	180
	1822 Grupă de Centauri, idem	250
		Total 680

Osebit de alte vreo zece bucăți de basoreliefuli de prețuri mai mici, însumând totuși și acelea, precum și costul transportului, ca la 60 până la 80 mărci. Cu totul, stricăciunile ar ocasiona o pagubă de vreo 950 lei. Constatând acestea, m-am adresat către dl sculptor C. Stork, carele a vizitat bucățile sparte și, după o constatare deamănușită a lor, D-sa mi-a declarat că se poate însărcina cu repararea acestor bucăți. Această operațiune va reclama ca la trei săptămâni de lucru, iar pentru costul ei, împreună și cu așezarea și întărirea tuturor bucăților la locul lor, D-sa mi-a prezentat alăturatul memorandum, în sumă de 300 lei minimum și 360 lei maximum. Vă rog, Domnule Ministru, să binevoiți a încuviința această lucrare, făcând cunoscut Domnului Stork aprobarea Domniei-voastre<sup>50</sup>. Faptul că între mulajele primite de Odobescu se aflau și acelea din

<sup>48</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 64-65. Columna fusese desenată pentru prima dată în întregime de bolognezul Jacopo Ripanda (m. aprox. 1516), ridicat la înălțimea necesară cu un coș. Mai mult, 130 de planșe făcute după friză de Girolamo Muziano (Hieronymus Mutianus) au fost imprimate pentru a ilustra comentariile lui Alfonso Chacón (1540-1599) la războaiele dacice (1579).

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> MCIP, dosar 681/1890, f. 45. La 25 august 1891, ministrul Petru Poni punea pe acest

Berlin nu este întâmplător, colecția de resort din capitala Germaniei numărând aproape 1.000 de mulaje în 1868 pentru a se dubla spre 1885<sup>51</sup>. Nemții încurajaseră proliferarea mulajelor fie pentru că muzeele lor erau prea tributare colectărilor zonale și nu aveau cu ce ilustra evoluția artei universale, fie că nu reușiseră să aducă acasă decât copii ale sculpturilor descoperite în Grecia<sup>52</sup>. Și aceasta și din cauza conformismelor la care colecționarii germani din secolul XVIII cedaseră, fiind mai dornici să aibă mulaje mediocre ale unor sculpturi deja celebre, decât originale sau rarități momentan necunoscute și nevalorizate de public<sup>53</sup>. Secolul XIX aduce însă și schimbări de concepție, paradigma pozitivistă a muzeografului-practician fiind concurată – potrivit opiniilor lui Udo Kultermann – de aceea culturală a profesorilor și istoricilor artei, de felul lui Herman Grimm (1828-1901)<sup>54</sup>. Pe urmele lui Hegel, aceștia integrau arta în istoria ideilor, văzând în fiecare exponat manifestarea unui *Zeitgeist*, precizează Alexis Joachimides într-un studiu foarte convingător<sup>55</sup>. Tot el reamintește și de Herman Grimm, de la Universitatea din Berlin, care deplângea faptul că achizițiile erau aleatorii sau foarte subiective, curatorii reducând totul la o simplă expertiză morfologică și comportându-se ca niște colecționari particulari. În concepția lui Grimm, pozitivismul era prea sărăcăcios, amănuntul neputând să educe: din muzeele germane lipseau acele piese majore, cu participarea cărora se putea preda realmente un curs de istoria artei universale<sup>56</sup>. Pentru a compensa oarecum arbitrariul politicilor de achiziție sau inaccesibilitatea unor capodopere, Grimm propunea un muzeu totalmente format din gipsuri<sup>57</sup>. Or, dacă primele inventare muzeale perpetuau cumva informația trunchiată pe care o puteau furniza colecțiile private recent cumpărate, rostul unui muzeu de mulaje era să sintetizeze cunoașterea de specialitate, oferind o imagine globală a fenomenului. Din rațiuni pedagogice, această instituție era obligată la achiziții sistematice,

---

memoriu următoarea rezoluție: „Se aprobă fiecare lucrare în marginile prețului fixat de dl. Stork și în termenul convenit” (MCIP, dosar 681/1890, f. 45).

<sup>51</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 165.

<sup>52</sup> Suzanne Marchand, "The Quarrel of the Ancients and Moderns in the German Museums", in Susan A. Crane, *Museums and Memory*, Stanford University Press, 2000, p. 186.

<sup>53</sup> Charlotte Schreitter, "Moulded from the best originals of Rome" – Eighteenth Century Production and the Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany", in Rune Frederiksen și Eckart Marchand (eds.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010, p. 141.

<sup>54</sup> Vezi, Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei. Evoluția unei științe*, vol. II, traducere de Gheorghe Szekely, București, Editura Meridiane, 1977, p. 48-51, 73-76.

<sup>55</sup> Alexis Joachimides, "The Museum's Discourse on Art. The Formation of Curatorial Art History", in Turn-of-the-Century Berlin, in Susan A. Crane, *op. cit.*, p. 200-219.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 206-207.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 206.

nemailăsându-se populată de opere culese aleatoriu<sup>58</sup>. Proiectul lui Grimm nu era unul neobișnuit în epocă, un asemenea departament, de altfel cel mai dezvoltat, existând în Colecțiile Regale din Berlin încă din 1840: își pierdea însă actualitatea, mulajele berlineze căzând în dizgrație și fiind expediate, în 1887, într-o încăpere separată<sup>59</sup>. Funcția de vizualizare a unor originale lipsă – pe care mulajele o îndepliniseră multă vreme – le era furată de fotografie, decalcurile fiind restrânse acum la dimensiunea lor pedagogică<sup>60</sup>. Nu în ultimul rând, prețurile exorbitante cerute de anticari pe antichitățile „restaurate” stimulau entuziasmul pentru săpături arheologice și pentru procurarea statuilor direct de la „sursă”<sup>61</sup>. Mulajul nu mai era *alter ego*-ul unei capodopere, nu mai era analizat în sine, rupt de context, detaliu cu detaliu. Și nemaicontând prin el însuși, era subordonat discursului istoric și tuturor preocupărilor de a istoriciza domeniul artei. Mulajului nu i se mai cerea acum decât să orienteze publicul către exponatul autentic. Și dominat de o concepție muzeală centralistă, *Regulamentul Legei pentru descoperirea monumentelor și obiectelor antice*, semnat de Carol I la 16 ianuarie 1893, stipula : „Când o comună urbană va înființa un muzeu de antichități în condițiunile prescrise de ministerul instrucțiunii publice, obiectele antice găsite pe teritoriul acelei comune se vor depune în acele musee, dacă obiectele în chestiune au similare în muzeul național din București. Dupe piesele unice statul va da mulaje sau reproducțiuni galvanoplastice”(art.31)<sup>62</sup>.

### Amprentele lui Laocoon

Ipoteza de lucru a acestui studiu, apropiat de *istoria istoriografiei*, ne-a fost sugerată de Marcel Sendrail: „...chiar dacă luăm în considerare un tip de artă bine definit, norma nu se manifestă acolo cu acea franchețe pe care ar dori-o doctrinarii. Întotdeauna o ezitare persistă la marginile dintre normal și anormal. Or, tocmai în această zonă indecisă găsește de cuviință să-și satisfacă dorințele, nu fără o ascunsă maliție, sentimentul frumosului. S-a observat mai demult, spre exemplu, că dacă arhaismul se acomodează cu convențiile verticalității și ale simetriei, orice artă care tinde spre maturizare caută perfecțiunea în

---

<sup>58</sup> Pentru că Grimm folosea și diapozitive, s-a dedus că notorietatea sculpturilor procurate, în original sau copie, era oarecum secundară pentru el; îl ajuta doar să exemplifice evoluția artei prin marile ei personalități, axându-se pe teza potrivit căreia biografia artistului era aceea care conferea singularitate operei (Vezi, Udo Kultermann, *op. cit.*, p. 50-52).

<sup>59</sup> Alexis Joachimides, *op. cit.*, p. 207.

<sup>60</sup> Cinzia Sicca, Alison Yarrington, *Introduction* la Idem (eds.), *op. cit.*, p. 17.

<sup>61</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 120.

<sup>62</sup> „Monitorul Oficial” No. 239, Joi 28 ian (9 feb.) 1893, p. 6854-6856.



imperfecțiune și se străduie să introducă în corpuri acele mici devieri prin care ea crede că operele vor dobândi un surplus de farmec. Să măsurăm, în ceea ce privește arta statuară greacă, drumul parcurs, într-o jumătate de secol, de la *Femeia supărată* de la Acropole la *Rugătoarea Barberini*, și vom vedea cum emoția estetică se naște din imperceptibilele contestări ale unei prea stricte ortodoxii formale<sup>63</sup>. Am intitulat, așadar, acest subcapitol „Amprentele lui Laocoon”, gândindu-ne la soarta grupului statuar descoperit în 1506, într-o vie din Roma. Giorgio Vasari scrie că, în 1515, regele Franței, Francisc I, îl revendica drept pradă de război<sup>64</sup>. Dar ca să nu renunțe la original, papa Leon al X-lea îi comanda o copie lui Baccio Bandinelli (1493-1560). Cum artistul a vrut ca reproducerea să fie mai frumoasă decât originalul, lucrarea i-a luat mai mult timp decât credea<sup>65</sup>. Astfel, când pe scaunul pontifical se urca Clement al VII-lea, din familia Medici, papa îl chema în ajutor (1532) și pe Giovanni Angelo Montorsoli (1506-1563) care adăuga lui Laocoon brațul drept, ce-i lipsea<sup>66</sup>. Încântat însă de copie și nedorind să i-o cedeze lui Francisc I, Clement al VII-lea o trimitea la Florența, iar francezului îi ceda alte antichități. Adevăratul braț drept, descoperit în 1905, era acceptat abia în 1950 ca fiind cel autentic. Eckart Marchand nu uită să adauge că, în vremea papei Iuliu al II-lea, Jacopo Sansovino (1486-1570) – specializat în decoruri festive și sculpturi ceremoniale efemere – executase și o copie de ceară a lui Laocoon, deschizând calea unui șir întreg de copii și replici<sup>67</sup>.

Consultând un dicționar de artă, am găsit o definiție succintă a mulajului: „reproducere fidelă a unei sculpturi executată în relief, ronde-bosse, ca și a unor părți din corpul uman (obraz, mână, picior etc.), obținută printr-o amprentă (din ceară moale, preparație din praf de ipsos în amestec cu apă, clei, diverse rășini) care formează tiparul negativ în care se toarnă pozitivul (fr. *moulage*, it. *calco*, germ. *Abguss*, *Gypsabguss*, engl. *plaster cast*)”<sup>68</sup>. În viziunea lui Jean-Jacques Wunenburger, mulajul este „reproducerea izomorfă a modelului”, „forma cea

<sup>63</sup> Marcel Sendrail, *Înțelepciunea formelor*, traducere de Alexandru Călinescu, București, Editura Meridiane, 1983, p. 174.

<sup>64</sup> Amănuntele acestui celebru episod imitaționist le găsim la Giorgio Vasari, în capitolul despre Baccio Bandinelli (Vezi Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, vol. III, traducere de Ștefan Crudu, București, Editura Meridiane, 1968, p. 62-63).

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> O versiune a acestui braț lipsă al lui *Laocoon* fusese făcută și de Michelangelo, dar i s-a pierdut urma (Vezi, Udo Kultermann, *Istoria istoriei artei...*, vol. I, p. 111-112).

<sup>67</sup> Eckart Marchand, „Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy”, in Rune Frederiksen and Eckart Marchand (eds.), *op. cit.*, p. 67-68.

<sup>68</sup> Definiția este dată de Carmen Răchițeanu, în *Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice*, București, Editura Meridiane, 1995, p. 294.

mai fidelă de imagine mimetică<sup>69</sup>. El ieșea din uitare după ce, în mai 1968, studenții parizieni distrugeau câteva exemplare din muzeul de la École Nationale des Beaux-Arts, determinând, doi ani mai târziu, mutarea exponatelor salvate la Versailles<sup>70</sup>. Printre ele se afla și un mulaj după celebrul *Hercule Farnese*, cu picioarele și gamba stângă distruse de furia protestatarilor mai sus-menționați<sup>71</sup>. Din păcate, și rândurile de față au ca punct de plecare un editorial, *Faut-il détruire les moulages?*<sup>72</sup>. Întrebarea din titlu ne-a îndemnat să ne întoarcem pe firul timpului, pentru a schița o istorie a atitudinilor față de cuplul *original – copie*. Vom sugera astfel în ce fel de narațiune istorică se integrează documentele din fondul MCIP, noi nedorindu-ne simpla lor publicare, ci o lectură mai atentă, cu observații lămuritoare și trimeri spre domenii conexe. Vom releva astfel felul cum teoria imitării (*mimesis*) a fost percepută și aplicată în diferitele etape ale istoriei sculpturii, justificând sau, după caz, de-legitimând controversata practică a *copierii*, în diversele ei variante (mulaje, imitații, reproduceri, replici, emulații)<sup>73</sup>. Din punct de vedere metodologic, acest demers nu traduce, cum crede și Dabney Townsend, preocuparea pentru felul în care sunt percepute acum respectivele obiecte; el trădează, mai degrabă, nevoia de a integra întreaga lor istorie în imaginea pe care o avem astăzi despre ele<sup>74</sup>.

La începuturile epocii moderne, istoria artei era recuperată din replici simbolice și nu din rămășițe reale. Este deja celebru un pasaj în care Giorgio Vasari (1511-1574) descrie locuința sculptorului aretin Lione Lioni (1509-1590): „Trecând prin ușa cea mare, printr-o săliță, se pătrunde într-o curte interioară în mijlocul căreia se află, sprijinită pe patru coloane, statuia călare a

---

<sup>69</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, Iași, Polirom, 2004, p. 72.

<sup>70</sup> Christiane Pinatel, „Origines de la collection des moulages d’antiques de l’École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd’hui à Versailles”, in Annie-France Laurens, Krzysztof Pomian (coord.), *L’Anticomanie. La collection d’antiquités aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, p. 307.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>72</sup> *Revue de l’Art*, nr. 95, 1992, p. 5-9. Unul din principalele argumente pentru distrugerea lor este chiar fragilitatea acestor obiecte, care le face greu conservabile. Vechile mulaje erau consolidate pe interior cu tije din stuf, lemn de castan sau chiar tije din fier, fapt care le făcea vulnerabile la cele mai mici șocuri și la umezeală (Christiane Pinatel, *op. cit.*, p. 310).

<sup>73</sup> Conform lui Dabney Townsend, copia ar fi doar un caz minimal de imitație. El spune următoarele: „Una din principalele deosebiri între copie și imitație este pur și simplu faptul că uneori imitațiile întrec originalul, pe când o copie nu poate face mai mult decât acesta; o imitație însă, da. Toate copiile pot fi văzute ca imitații, dar ar fi greșit să credem că toate imitațiile sunt copii” (Vezi, Dabney Townsend, *Introducere în estetică*, traducere de Germina Nagăț, București, Editura All, 2000, p. 90).

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 166.

împăratului roman Marc Aureliu, turnată în ipsos chiar după aceea care se găsește pe Capitoliu. Prin această statuie, Lione a dorit să îi închine casa lui Marc Aureliu. [...] În frumoasa și încăpătoare sa locuință, Lione mai are, turnate în ipsos, toate operele de sculptură mai de seamă, antice sau moderne, de care a putut face rost”<sup>75</sup>. Fiind vorba de casa unui sculptor de meserie, poate că spusele lui Vasari nu sunt relevante pentru amplitudinea gustului antichizant. Cert este că oamenii Renașterii nu copiau neapărat un stil, ci onorau vechimea lui<sup>76</sup>. Altfel spus, duplicatele marilor capodopere nu veneau direct din trecut, dar îl făceau tangibil<sup>77</sup>. Iar mulajele obținute din Italia de regele Francisc I și transformate la Fontainebleau în statui din bronz (înainte de martie 1547, când decesul monarhului întrerupea operațiunea) trezeau brusc interesul celorlalte curți europene: dintr-o dată, a avea asemenea copii devenise un atribut al puterii princiare, la fel ca baterea monedelor<sup>78</sup>. Walter Cupperi sugerează că, mai întâi, ele erau atractive ca decoruri de grădină și ca realizări tehnice, și abia apoi ca fetișuri artistice; inițial era mulțumitoare și o copie după copia făcută de francezi, ulterior fiind apreciată doar copia după original. Apoi, faptul că „le vallet de chambre du roi” era bolognezul Francesco Primaticcio, permite și bănuiala că el avea tot interesul să promoveze stilul *all’antica* și meșterii italieni<sup>79</sup>. Ajuțați de intermediari binevoitori ca Primaticcio, aceștia se făceau necesari la nord de Alpi și își deschideau un comerț prosper cu mulaje<sup>80</sup>. Dovada că francezii erau mari creatori de mode și în timpul Renașterii o avem din cercetările lui Walter Cupperi, care s-a ocupat de cazul *Jüngling*: statueta de bronz reprezentând un tânăr (de unde și supranumele), descoperită în 1502<sup>81</sup>.

<sup>75</sup> Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 302.

<sup>76</sup> Despre copie ca formă de omagiere a originalului vorbește și Dabney Townsend, *op. cit.*, p. 160.

<sup>77</sup> David Lowenthal, *op. cit.*, p. 331.

<sup>78</sup> Walter Cupperi, “Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty’s casts” – New Documents on the Vienna *Jüngling* and the Sixteenth Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire”, in Rune Frederiksen și Eckart Marchand (eds.), *op. cit.*, p. 82.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>80</sup> Drumurile italienilor printr-o Europă „anticomană” au fost urmărite și de Charlotte Schreiter. Ea descoperă că interesul tot mai mare pe care lumea germană îl manifesta pentru mulaje, îndeosebi după 1760, favoriza îmbogățirea fraților Ferrari. Cu mențiunea că, în secolul XVIII, existând deja cerința explicită ca o copie să fie făcută *direct de pe original*, italienii trezeau suspiciuni tocmai prin rapiditatea cu care onorau comenzile. Afacerea lor din Germania având mulți intermediari, ei nu se mai întorceau în Italia ca să copie, în repetate rânduri, aceeași capodoperă: cereau mulaje după mulajele aflate deja în colecția venețiană Farsetti (Vezi, Charlotte Schreiter, *op. cit.*, p. 140-141).

<sup>81</sup> Toată istoria acestei statuete poate fi citită la Walter Cupperi, *op. cit.*, p. 87-90.

După ce împăratul Maximilian I de Habsburg își arăta dezinteresul, era cumpărată în 1519 de Matthäus Lang, consilier imperial și episcop de Salzburg. Acesta murind însă în 1520, capodopera rămânea în proprietatea episcopiei vreme de trei decenii. Între timp, gustul antichizant devenind sinonim cu noblețea, statueta trezea fascinația lui Ferdinand I de Habsburg, arhiduce de Austria și nepot al lui Maximilian. El cerea, așadar, noului episcop de Salzburg, Ernest de Bavaria, ca *Jüngling* să îi fie cedat. Cum Ernest era concurat de doi frați ai săi în revendicarea drepturilor de succesiune la ducatul Bavariei – precizează Walter Cupperi –, satisfacerea cererii lui Ferdinand era pentru episcop un bun prilej de a-și asigura bunăvoința Habsburgilor. În ianuarie 1551 acordul Bisericii fiind obținut, mai rămânea ca Ernest să își facă o copie pentru sine, iar originalul să-l expedieze lui Ferdinand. Dar o scrisoare primită de la Maria de Habsburg, sora lui Ferdinand și guvernatoare a Țărilor de Jos, schimba cu totul destinația „Tânărului”: știind-o ca mare pasionată de antichități, Ferdinand îi cedase statueta, cu condiția ca, în timpul Dietei de la Augsburg (toamna-iarna 1551), Maria să îl sprijine pentru obținerea coroanei Sfântului Imperiu Romano-German, în dauna lui Filip al II-lea al Spaniei, fiul lui Carol Quintul<sup>82</sup>. Venise timpul când entuziasmul arheologic al umaniștilor făcea casă bună cu magnificența politică și cu bucuria de a arăta că erai la curent cu legendele Olimpului, în special cu acelea transpuse în marmură. Ambasadorii din Cetatea Eternă aveau, prin urmare, obligația de a-și anunța stăpânii dacă se mai descoperea vreo marmură veche. Iar deciziile monarhilor erau pe măsura concurenței care se năștea: în 1540, Primaticcio îi aducea regelui Franței treizeci și trei de lăzi cu mulate, copiile comandate de împăratul Maximilian II (un *Hercule*, o *Afrodită* și un *Mercur*, plus bustul lui Socrate) fiind transportate, în 1569, cu lectica<sup>83</sup>.

Sub influența entuziasmului arheologic, curentul imitaționist și antichizant căpăta anvergură<sup>84</sup>. Activând la Roma, sculptorul francez Nicolas Cordier (1576-1612) își manifesta pasiunea pentru arta greco-romană construind sculpturi care aveau ca punct de plecare fragmente de marmură găsite în timpul săpăturilor sale<sup>85</sup>. În cadrul aceluiași curent, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) se forma ca artist restaurând capodopere antice cum ar fi *Ares Ludovisi* (copie romană din

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>83</sup> Jean Delumeau, *Civilizația Renașterii*, vol. I, traducere de Dan Chelaru, București, Editura Meridiane, 1995, p. 111.

<sup>84</sup> Germain Bazin, *Le monde de la sculpture des origines à nos jours*, Paris, Éditions Jean-Pierre Taillandier, 1968, p. 79.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

vremea Antoninilor a unui original grecesc)<sup>86</sup>. Pentru sublinierea particularităților de gândire care definesc Renașterea, ni se pare edificator unul din adevărurile banalizate în secolul XVI: meseria de restaurator fiind prost plătită, mai profitabilă era aceea de falsificator<sup>87</sup>. Interesant este că această ocupație nu indigna și nu trecea drept o escrocherie<sup>88</sup>. Dimpotrivă, farsorul era cu atât mai apreciat cu cât „opera” izbutea să iluzioneze mai bine, apreciindu-se îndeosebi măiestria de a-i imita pe antici, de a se ridica aproape de nivelul lor<sup>89</sup>. Dacă în Evul Mediu arta era o „terminație superficială a materiei” (U. Eco), în timpul Renașterii chiar simplul act al copierii unei statui devenise un fel de artizanat demiurgic. „Renașterea târzie nu numai că simte lumea ca însuflețită, dar vrea să-i traducă vitalismul în imagine”, remarca Eugenio Battisti<sup>90</sup>. Nu se pune problema de a concura Creația, ci de a-i dirija metamorfozele; de a stăpâni cele cinci elemente în așa fel încât artistul să se poată lua la întrecere cu natura. Poate că cel mai edificator caz pentru confuzia dintre *mimesis*, copiere și falsificare este așa-numitul „Amor adormit”, realizat de Michelangelo. Lorenzo de Medici îi propune să îl vândă la Roma, nu înainte de a-l „învechi”, prin îngropare în pământ saturat de acid<sup>91</sup>. Antedatată cu 1500 de ani, „antichitatea” era vândută pentru 200 de ducăți cardinalului Riario de San Giorgio<sup>92</sup>. Episodul acesta, de altminteri bine cunoscut, se înscrie în ceea ce Victor Ieronim Stoichiță ar numi „efectul Pygmalion” sau o „antropologie istorică a simulacrii”<sup>93</sup>. Deosebind între copie și simulacru, Stoichiță ne pune la dispoziție o lectură mai complexă asupra subiectului nostru: copia își știe originile pe de rost, pe când simulacrul abia de le mai îngână. Este un obiect făcut, un artefact, este „altceva”: folosind „efectul de asemănare”, el subminează cu răbdare acea stabilitate a reprezentărilor occidentale, bazată, cum altfel, pe ideea de *mimesis*<sup>94</sup>.

Falsurile mai veneau în întâmpinarea uneia din marile prejudecăți estetice, în virtutea căreia o statuie incompletă frustra privirea și trebuia „completată”. Sculpturile antice fiind considerate, în spirit neoplatonic, niște mostre de

---

<sup>86</sup> *Ibidem*. A completat piciorul drept al statuii, adăugându-i, se bănuiește, și micul Cupidon.

<sup>87</sup> Frank Arnau, *Arta falsificatorilor – falsificatorii artei*, traducere de Gheorghe Szekely, București, Editura Meridiane, 1970, p. 79.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>89</sup> Dabney Townsend, *op. cit.*, p. 159.

<sup>90</sup> Eugenio Battisti, *Antirenașterea*, vol. I, traducere de George Lăzărescu, București, Editura Meridiane, 1982, p. 218.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock*, traducere de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2011, p. 114.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 7.

perfectiune transistorică, era de neconceput să contempli un asemenea „arhetip” într-o versiune trunchiată, ciobită<sup>95</sup>. Prin intermediul „esteticii organice” a lui Toma d’Aquino, secolul XVI receptase cele trei criterii după care se judeca o operă de artă: *integritas*, *proportio* și *claritas*. Și dacă îi dăm crezare lui Umberto Eco, îndeosebi acea *integritas* „trebuie înțeleasă tocmai ca prezență, într-un tot organic, a tuturor părților care concură la a-l defini ca atare [...]. Un corp uman este diform dacă lipsește unul din membrele sale și îi considerăm urâți pe mutilați pentru că le lipsește proporția părților față de întreg”<sup>96</sup>. Iar valabilitatea acestei teorii în secolele următoare este subliniată clar de exegeți: „demnitarii clerici și laici ai Renașterii manifestau o mare predilecție pentru sculptura clasică, spune Frank Arnau. Statuile deteriorate supărau simțul lor estetic. Ei dădeau la reparat lucrările antice; se pune la loc chiar un lob al urechii dispărut. Totul trebuia să fie perfect din punct de vedere anatomic”<sup>97</sup>. În același sens, Hans Sedlmayr observa: „Desigur că există, din secolul XVI încolo, torsuri ca proiecte sculpturale; ele și preced într-adevăr, văzute din afară, torsul ca operă de artă autonomă. Dar este caracteristic că torsurile baroce sunt totdeauna proiecte și că nimeni nu s-a gândit să folosească proiectul pentru definitivare. [...] Lucrul este valabil și pentru clasicism și romantism și este și mai valabil pentru perioadele mai vechi – Evul Mediu și Antichitatea. Ca temă artistică autonomă, torsul pare să fi apărut pentru prima oară la Rodin”<sup>98</sup>.

Mulajele nu puneau privitorul în prezența a ceea ce fusese cândva – remarcă David Lowenthal –, dar aveau meritul de a rememora un prototip, de a-l canoniza și populariza, făcându-l ubicuu. Dacă originalul ne facilitează contactul

<sup>95</sup> Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, 34-38. Autoarea comentează *Phaidros*, arătând că în concepția lui Platon frumusețea era o trăsătură comună esențelor inteligibile și eterne. Nu avea nimic de-a face cu domeniul empiricului, dominat de amestecuri, contingente și hazarduri, care se ciocnesc și se degradează reciproc. Frumusețea pământească nu avea o substanță proprie, fiind reflexia unui registru existențial superior, permanent și stabil. Principalul „simptom” al acestei frumuseți imuabile fiind o integritate intangibilă, un obiect făcut de om nu putea aspira la același statut dacă nu era, în primul rând, întreg, nemutilat. Definiția ontologică dată frumuseții era dusă mai departe de Aristotel, prin antiteza dintre *formă* și *materie*: forma implica ordine, rațiune, desăvârșire, pe când materia presupunea contrariul – haos, lipsă de măsură, nedesăvârșire. În consecință, frumusețea era tot una cu perfecțiunea formală, armonia, plenitudinea, echilibrul; urâtenia era mereu întreținută de incompletitudine, ciuitire, alterare, dislocare, instabilitatea formelor (*Ibidem*, p. 34-35).

<sup>96</sup> Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducere de Cezar Radu, București, Editura Meridiane, 1999, p. 111.

<sup>97</sup> Frank Arnau, *op. cit.*, p. 78.

<sup>98</sup> Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii. Arta plastică a secolelor XIX și XX ca simptom și simbol al vremurilor*, traducere de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane, 2001, p. 128-129.

direct cu trecutul din care vine, copia lui nu ne mai restituie acel ev pierdut; dar, în schimb, ni-l face imaginabil, descriptibil, inteligibil. Trebuie spus că în secolele XVII-XVIII a existat o adevărată vogă a colecționării mulajelor: vizualizând opere greu de vizionat, ele contribuiau la refacerea unui fir cronologic, a unor etape din istoria artei. Pusă în relație cu alte obiecte, copia reușea ceea ce originalul – prea supus ideii de *unicitate* – nu putea oferi. Mulajul devenea purtător de istoricitate, în sensul că începea prin a ilustra arhetipuri sau *tipologii* și sfârșea prin a sugera *evoluții*. Primele colecții de asemenea obiecte nu își puneau problema autenticității, ci a plusului de cunoaștere<sup>99</sup>. Nu empatia cu relicva le preocupa, ci informarea spectatorului printr-o reproducere cât mai fidelă a originalului. Muzeul fiind marcat de interesul științific și nu de acela estetic-afectiv, copierea unei opere de artă era și o modalitate de a lua distanță față de momentul realizării ei<sup>100</sup>. Cum spunea și Lowenthal, copiile semnifică trecutul, dar nu-l mai readuc la zi. Or, dacă nu le repunem în contextul lor istoric, ele nu mai pot spune ce istorie le mâna din urmă. Și nerefăcându-le trecutul, nu înțelegem deloc eforturile oamenilor care, la sfârșit de secol XIX, se străduiau să obțină cât mai multe mulaje de la marile muzee ale lumii. Povestea lor vine de foarte departe.

Astfel, la sfârșitul secolului XVII și pe tot parcursul secolului următor, clasicismul ezitase între cunoașterea mediată, ideatică și rezumativă, obținută din copii, pe de o parte, și cunoașterea directă, optică și exhaustivă, rezultată din originale, pe de alta<sup>101</sup>. Prins între interesul artistic și acela arheologic, mulajul beneficia de *receptarea meditativă* a estetului sau de *investigarea imitativă* a arheologului, a elevului de la Belle Arte: era veșnic expus fie efuziunilor senzoriale, tipice călătorilor și amatorilor de artă, fie privirilor „întregitoare”, recuperatorii, ale omului de știință<sup>102</sup>. În primul caz, privitorul se identifica, entuziast, cu un original uzat și ciuntit, dar aflat, în sfârșit, dinaintea ochilor săi<sup>103</sup>. În al doilea caz, arheologul, colecționarul sau muzeograful copiau capodopera pentru a completa părțile lipsă; și, nu în ultimul rând, pentru a o integra într-o succesiune temporală, într-o școală, într-o tendință, într-o epocă.

<sup>99</sup> David Lowenthal, *op. cit.*, p. 331.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>101</sup> Nikolaus Himmelmann, *Trecutul utopic. Arheologia și cultura modernă*, traducere și note de Alexandru Avram, București, Editura Meridiane, 1984, p. 204.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 120-121, 204.

<sup>103</sup> Era vremea când așa-zișii critici de artă trebuiau să scrie despre capodopere la care cei mai mulți dintre cititorii lor nu aveau acces. Literaturizarea analizei era, așadar, unul din procedeele prin care deveneau „vizibile” niște opere de artă greu accesibile (Sylvain Menant, „L'abbé du Bos, critique d'art”, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, april-juin 2011, p. 262-265).

Făcând un mulaj, ei luau o distanță critică față de respectiva operă, o istoricizau și puneau imaginea ei la dispoziția unui număr de curioși dornici să o studieze, să o dateze, să o catalogheze, să o compare<sup>104</sup>. Reproducerea nu era de fapt o dublură, ci o interpretare a prototipului<sup>105</sup>. Ea „dezrădăcinează” opera de artă, restrângând-o doar la mesaj, cât mai esențializat cu putință. Abreviat în acest fel, originalul se „depersonalizează”, lăsându-se integrat în genealogii artistice diverse, oricum diferite de aceea din care el venea inițial<sup>106</sup>. De aici și accentul pe diversitatea pieselor deținute, nu pe unicitatea unora dintre ele, spune Himmelmann. Mulajul era încă extrem de util în colecțiile și muzeele secolului XIX din cauză că el perpetua semnificația operei, nu autenticitatea materialului din care aceasta fusese realizată<sup>107</sup>. De altminteri, cota originalului nu crescuse din cauza simplei antiteze cu propria-i copie, ci abia din pricina reproducerii mecanice, în serie, a acesteia din urmă<sup>108</sup>. Apoi, un rol deloc neglijabil în apariția acestei noi sensibilități l-a jucat apariția drepturilor de autor, extinse de la

---

<sup>104</sup> Ideea că a copia însemna uneori să iei distanță față de prototip poate fi remarcată în cazul opoziției față de reproducerea statuiilor din spațiile sacre: aveau o *valoare rituală* care, după apariția unor copii, „decădea” la statutul de *valoare expozițională*. Existența copiei „seculariza” originalul (Vezi, Evonne Levy, ”Reproduction in the ‘Cultic Era’ of Art: Pierre Legros’s Statue of Stanislas Kostka”, în *Representations*, no. 58, spring 1997, p. 88-114). Articolul se oprește asupra unei polemici de la începutul secolului XVIII, dintre sculptorul Pierre Legros, autorul statuii lui Stanislas Kostka, și iezuiții de la biserica Sant’ Andrea al Quirinale. Ideea artistului de a muta sculptura dintr-un perimetru sacru, dar prea puțin accesibil vizitatorilor, într-unul neconsacrat, dar mai vizibil (noviciatul) trezea opoziția călugărilor. Nici proiectul de a face o copie a statuii nu stârnea prea mult entuziasm, de teamă că acea replică ar afecta „aura” originalului. În termenii impuși mult mai târziu de Walter Benjamin, primul susținea deci valoarea de expoziție a operei sale, pe când oamenii Bisericii țineau la valoarea ei culturală.

<sup>105</sup> În viziunea lui Diderot, arta nu mai reproducea realul, ci exprima felul în care el era perceput. Momentan, nu artistul reinventa realitatea, aceasta renăscând de fapt în privirea celui care recepta o pictură ori sculptură (Vezi, Michel Delon, „Carte blanche à l’imagination”. Diderot et l’affirmation de l’imagination créatrice”, în *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 2011, p. 284-285).

<sup>106</sup> Nikolaus Himmelmann, *op. cit.*, p. 112.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>108</sup> Walter Benjamin trece în revistă tehnicile de reproducere, arătând că acelea manuale nu afectau autoritatea originalului. Cu adevărat iconoclastă era reproducerea mecanică, fotografia de pildă, deoarece era mult mai independentă față de prototip. Ea putea transporta copia în situația în care originalul nu ar fi putut ajunge niciodată. Mai mult, reproducerea în serie anula atât calitatea de „eveniment” pe care o are orice capodoperă, cât și aceea de martor al istoriei, din cauză că o „actualizează” și îi anihilează vechimea (Vezi, Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, în *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2002, p. 109-110).



lucrările artistului până la folosirea lor, totală sau parțială, de către terțe persoane<sup>109</sup>.

Până atunci, mulajul avusese un prestigiu incontestabil, fiind tratat de clasiști ca o operă de artă de sine stătătoare: deseori, el „completa” prototipul poate știrbit, întreținându-i memoria sau, mai corect spus, Ideea care-i stătuse la bază<sup>110</sup>. A întregi însemna, deocamdată, a da sens. Bunăoară, „repararea” unei statui, care astăzi ar scandaliza, îi dădea lui Benvenuto Cellini ocazia de a-l bucura pe ducele Cosimo I de Medici: „...este o statuie de marmură grecească și înfățișează o adevărată minune; nu-mi amintesc ca printre antichități să mai fi întâlnit un chip de băiat atât de frumos lucrat. De aceea, propun excelenței voastre să-i repar chiar eu capul, brațele și picioarele. Am să-i adaug un vultur, ca să-i putem pune numele Ganimedede. Și deși nu se cade ca un om ca mine să repare statui – căci asta-i meseria unui cârpaci – *măiestria acestui mare artist mă silește să-l slujesc*. [...] Tot în timpul acesta au fost descoperite pe lângă Arezzo niște antichități, printre care și *Himera*, adică acel leu de bronz, care se vede într-una din încăperile alăturate Marii săli a palatului ducal; laolaltă cu *Himera* s-a mai dat și peste o mulțime de statuete, tot din bronz, acoperite cu pământ și cu rugină, fiecareia din ele lipsindu-i fie capul, fie mâinile sau picioarele. Ducele simțea o mare plăcere să stea și să le curețe singur, cu ajutorul unor dălțițe de giuvaergiu. [...] După câteva seri, ducele mă puse din nou la treabă, așa că mă apucau să înlocuiesc membrele ce le lipseau statuetelor (s. n. A. M)”<sup>111</sup>. Dar admirația renescentistă față de artiștii din vechime nu ducea nici pe departe la o plagiere monotonă a Marelui Model. E. H. Gombrich vedea în aceste exerciții de copiere un efort de a purifica moștenirea greco-romană. Se înlăturau barbarismele medievale, salvându-se, prin reproducere și recontextualizare, o multitudine de „motive” ori procedee sculpturale cu adevărat antice<sup>112</sup>. Bunăoară, scena unei căderi de pe cal era preluată de pe Columna lui Traian și

---

<sup>109</sup> Corrado Maltese, *Ghid pentru studiul istoriei artei*, traducere de Olga Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1979, p. 114.

<sup>110</sup> Nikolaus Himmelmann, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>111</sup> *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși*, traducere de Ștefan Crudu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959, p. 397, 424-425. De precizat că Ganymedes era un tânăr nespun de frumos de care Zeus însuși se îndrăgostise. De aceea, părintele zeilor lua chipul unui vultur care îl răpea pe băiat pentru a-l duce în Olympus. În epoca lui Cellini importantă nu era acuratețea cu care restaurai o sculptură, ci aspectele „ezoterice”: cunoașterea substratului simbolic al lucrării, aluziile ei la mitologia greacă. Orice lucrare, oricât de mică, era un bun pretext de a face caz de familiaritatea pe care o aveai cu Antichitatea.

<sup>112</sup> Vezi capitolul „Stilul *all' antica*: imitație și asimilare”, în E. H. Gombrich, *Normă și formă. Studii despre arta Renașterii*, traducere de Florin Ionescu, București, Editura Meridiane, 1981, p. 239.

adaptată, prin decalcare, altor sculpturi, dar cu inversări de atitudini sau cu adăugiri de obiecte – cum ar fi un scut – care îi disimulau originea<sup>113</sup>. Prin asemenea imitații și mai ales asimilări se năștea stilul *all' antica*. Cum el presupunea o anume selecție și un grad sporit de generalizare, în a doua jumătate a secolului XVIII era recomandat artistului pentru a depăși percepțiile accidentale și fortuite, apropiindu-se astfel de *ideal*<sup>114</sup>. Imitația nu mai risca să dubleze inutil natura, după cum se temea Hegel<sup>115</sup>. Căci un asemenea pericol exista, chiar și atunci când sculpturile de inspirație antică erau comandate doar pentru a împodobi grădinile franțuzești și peisajele lor „supravegheate”. În parcul castelului de la Marly, Diderot realiza că „într-o grădină nu trebuie să existe multe statui, or aici mi se pare că sunt prea multe. Statuile ar trebui considerate niște ființe cărora le place singurătatea și care o caută asemenea poezilor, filosofilor și îndrăgostiților, iar atari ființe nu se întâlnesc la tot pasul”<sup>116</sup>. Și mai apropiat de subiectul nostru, Goethe ne dovedește că în 1769 deosebirea dintre original și duplicatul obținut prin mulare nu era atât de severă ca astăzi; ultimul părea un „promotor” ori „avocat” al celui dintâi. Altfel, nu ar fi facilitat meditațiile cărturarului, plus dorința lui de a reveni mai târziu, ca să își verifice primele impresii. „Ajuns la Mannheim – povestește el –, m-am grăbit să vizitez cu multă curiozitate colecția de artă antică a orașului. Încă de la Leipzig, cu prilejul lucrărilor lui Winckelmann și Lessing, auzisem vorbindu-se mult de aceste însemnate opere de artă, dar văzusem prea puține din ele. În afară de Laocoon și faunul cu crotale, *nu se mai găsea nici o altă copie turnată în ghips în colecțiile Academiei*. [...] Primirea pe care mi-a făcut-o directorul Verschaffeldts a fost prietenoasă. Unul dintre colaboratorii lui mi-a deschis sala și m-a lăsat apoi singur să contempul și să mă bucur. [...] Splendidele statui ale antichității erau așezate nu numai de-a lungul zidurilor, dar și în mijlocul sălii, fără nici o ordine, așa că ele alcătuiau o pădure de statui, o mare adunare ideală, prin care trebuia să te strecuri pentru a înainta. Prin tragerea sau închiderea perdelelor lumina era proiectată în chipul cel mai favorabil asupra acestor strălucite figuri, care puteau fi și mișcate prin învârtirea postamentului lor. [...] După studiul atâtor sublime opere plastice, n-a putut să nu se trezească și gustul

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>114</sup> Marian Hobson, *Imitation*, în Michel Delon (coord.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 580.

<sup>115</sup> „Winckelmann, însuflețit de contemplarea idealurilor celor vechi, a deschis calea unei noi înțelegeri în studiul artei, eliberându-l de punctele de vedere oferite de scopurile ordinare, *precum și de acela al simplei imitări a naturii* (s. n. A. M.)” (Vezi, Georg Wilhelm Friederich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 68).

<sup>116</sup> Este scrisoarea adresată Sophiei Volland la 10 mai 1759 (Vezi, Diderot, *Scrisori către Sophie Volland*, traducere de Sanda Oprescu, București, Editura Univers, 1982, p. 36).

pentru arhitectura antică. Am găsit *copia în ghips* a unui capitel al Rotondei și nu tăgăduiesc că privind imensele și elegantele frunze de acant, admirația mea pentru arhitectura nordică a început să mai șovăie (s. n. A. M.)<sup>117</sup>. Istorisirea lui Goethe aduce cumva cu aceea a lui Diderot: vedem că acele depozite de modelaturi (ușor teatralizate cu ajutorul perdelelor și al postamentelor mobile) nu erau pregătite să primească un public numeros. Deși aparțineau Academiei, erau deocamdată teaurizate, servind deliciului solitar al colecționarilor sau curioșilor întâmplători. Popularitatea și-o câștigau treptat, spre sfârșitul secolului XVIII.

Cu toate că arta greacă i se părea fără egal, Winckelmann nu susținea nici el copierea sculpturilor ca scop în sine, fără nici un spirit critic. Și nici nu împărtășea părerea confrăților săi francezi care, cu un veac în urmă, disprețuiau spontaneitatea, considerând ideea de originalitate drept ceva ridicol sau bizar<sup>118</sup>. Dimpotrivă, concepția lui despre „frumosul ideal ca reprezentare a generalului” ne dovedește că el vedea în reproducerea statuilor o metodă de sinteză și armonizare a celor mai reușite realizări antice. Din acest motiv, găsea că eclecticismul și compilația aveau o oarecare utilitate, ele adunând „frumosul dispersat” în fragmente originale, dar izolate și incoerente: „Întocmai ca albina care-și strânge nectarul din mai multe flori, concepția frumuseții nu se mărginește la o singură frumusețe individuală, cum sunt adesea ideile despre frumusețe ale poezilor vechi sau moderni, precum și ale celor mai mulți din artiștii zilelor noastre, ci caută să reunească frumosul din formele alese ale mai multor corpuri frumoase”<sup>119</sup>. Îmbinând, la modul ipotetic, capul unei prime sculpturi cu torsul celei de-a doua și cu brațele unei a treia, propunea o ierarhie a celor mai frumoase opere realizate vreodată de greci. „Topul” lui mergea însă până la amănunt, până la șuvițe de păr, sprâncene sau pliuri de haină. Copierea unei sculpturi trecea, după el, drept un fel de răsplată pentru artistul care o crease, drept o modestă formă de muzeificare. Pe de o parte, „noul” îi părea un epi-fenomen al „vechiului”, un epigon; iar pe de altă parte, nici aparențele de vechime nu trebuiau fetișizate, ele ascunzând deseori replici târzii ale unui prototip. Punea semnul de egalitate între noutate și degradare, cel mai mult deranjându-l trucajele, duplicatele „învechite” care îl duceau în eroare: „o figură care pare etruscă ori din epoca mai veche artei grecești, nu este întotdeauna autentică; ea poate fi o copie sau o imitație a unei opere mai vechi, care a servit de model mai multor artiști greci în diferite timpuri [...]. Sau, dacă e vorba de

---

<sup>117</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Poezie și adevăr. Din viața mea*, vol. III, traducere de Tudor Vianu, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 66-68.

<sup>118</sup> Roland Mortier, „Originalité”, in Michel Delon (coord.), *op. cit.*, p. 811.

<sup>119</sup> Johan Joachim Winckelmann, *Istoria artei antice*, vol. I, traducere de Gh. I. Ciorogaru, București, Editura Meridiane, 1985, p. 182-183.

figuri de zeități, care, judecând după alte semne și motive nu pot avea vechimea pe care o arată, înseamnă că s-a adoptat stilul mai vechi pentru a trezi mai multă venerație”<sup>120</sup>. Și față de vremea lui Benvenuto Cellini, când reîntregirea statuilor figura la capitolul „mărunțișuri”, epoca lui Winckelmann descoperea caracterul negativ al acestui obicei renașcentist. Iată ce scria el în lucrarea pe care o publicase în 1764: „cele mai multe erori ale experților în materie de antichități provin din trecerea cu vederea a adăugirilor și restaurărilor; căci nu s-a știut face distincție între adăugirile care înlocuiau părțile deteriorate ori pierdute, și ceea ce era cu adevărat antic”<sup>121</sup>; tot el completa: „... cercetarea artei a rămas permanent preocuparea mea cea mai de frunte, și ea trebuia să înceapă cu aptitudinea de a deosebi modernul de antic, autenticul de înlocuiri sau adăugiri. Am descoperit îndată regula generală că părțile secundare ale statuilor, îndeosebi brațele și mâinile, trebuiau privite în majoritatea cazurilor ca moderne, și ca atare și atributele adăugate; mi-a fost însă foarte greu la început să decid de unul singur asupra anumitor capete de statui”<sup>122</sup>. Era o situație acceptabilă în comparație cu cele auzite de Diderot de la un cunoscător: „[...] Baronul Gleynach a călătorit mult. El este cel care, la întoarcere, a susținut conversația. Ne-a vorbit [...] despre barbaria de la curtea Siciliei, care a lăsat un car triumfal din antichitate, împodobit cu basorelieful și cai, pe mâna unor călugări, să-l topească și să facă niște clopote”<sup>123</sup>.

Ceva modificări de atitudine vin în secolul al XIX-lea, mai importantă decât colectarea obiectelor fiind acum cunoașterea și refacerea contextului în care ele „trăiseră”<sup>124</sup>. Maurice Rheims compară secolul al XVIII-lea cu acela care i-a urmat, văzând în primul o perioadă „anticomană”, iar în celălalt una paseistă<sup>125</sup>. Considerând că veacul al XIX-lea a venit cu persecutarea restaurărilor anacronice, Rheims admiră felul cum oamenii au început să valorizeze, cu premeditare, acele „cioburi” ce supraviețuiseră timpului. Filosofia aflată la baza acestui tip nou de comportament ar putea fi rezumată astfel: să ne mulțumim cu ceea ce secolele ne-au transmis; să nu ne completăm cunoștințele oricum și să nu confecționăm, prin adăugiri, niște istorii fictive, creând mai mult trecut decât avem nevoie. Privind astfel lucrurile, se ajunge la concluzia că puținătatea urmelor lăuate de o civilizație apusă este prin ea însăși un fapt istoric, pe care l-

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>122</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 122.

<sup>123</sup> Diderot, *Scrisori către Sophie Volland...*, p. 38.

<sup>124</sup> Maurice Rheims, *Infenul curiozității*, volumul II, traducere de Rodica și Leon Baconsky, București, Editura Meridiane, 1987, p. 379.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 378.

am falsifica dacă am căuta o înmulțire a surselor noastre de informare. Resturile unei statui sunt, chiar prin aspectul lor dezolant și sărac, o etapă de sine stătătoare din biografia aceluiași obiect; în consecință, daunele suferite constituie un certificat vizual care atestă istoricitatea operei de artă, felul în care ea a traversat atâtea epoci ca să ajungă până la noi.

Filosofia care îndreptăța restaurarea statuiilor antice din epoca Renașterii și până târziu, în secolul Luminilor, poate fi restrânsă la următoarea axiomă: Frumosul era chipul cu care ideea de Bine se făcea vizibilă omului. Confuzia dintre restaurarea și raționalizarea imaginii dispărea însă, mai ales din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin deplasarea accentului de la *idee* la *expresie*, de la conținut la formă<sup>126</sup>. Nu mai conta ansamblul pierdut ori ciopârțit, care trebuia reconstituit, întâietate având acum fragmentul în sine, așa cum fusese găsit; iar uzura unui obiect ajunge la mare căutare, fiind o urmă prețioasă a timpului îndelungat pe care acesta îl trăise<sup>127</sup>. Era o schimbare importantă, care se impunea și ea tot pe cale mimetică, și încă una excesivă: „...tinerii noștri artiști încearcă să imite – observa David d’Angers în iulie 1831 – până și patina lucrărilor vechi”<sup>128</sup>. Arta greacă nemaifiind văzută ca oglindă a unor arhetipuri sau înalte virtuți morale – cum o descria Winckelmann – Frumosul nu mai făcea pereche cu Binele, ci cu Adevărul. În 1911, August Rodin, considerat ultimul sculptor romantic, îi spunea lui Paul Gsell: „...în Artă, nu este frumos decât ceea ce are *character*. [...] Și cum numai forța caracterului face frumusețea Artei, se întâmplă adesea că cu cât o ființă este mai urâtă în Natură, cu atât este mai frumoasă în artă. [...] Este urât în artă ceea ce este fals, ceea ce este artificial, ceea ce caută să fie drăguț sau frumos în loc să fie expresiv [...], tot ceea ce este suflet fără adevăr, tot ceea ce nu este decât paradă de frumusețe sau de grație, tot ceea ce minte”<sup>129</sup>. Date fiind noile schimbări de concepție, declinul gustului pentru „reîntregiri” venise parcă de la sine: se punea capăt familiarității cu epoca greco-romană, recunoscându-i-se inaccesibilitatea, distanța dintre ea și noi<sup>130</sup>. Arta și știința se despărțeau: reconstituiriile rămâneau doar un atribut al mediilor muzeale; la rândul lor, esteții aveau să considere drept „romantică” orice sculptură care nu era reminiscența sau copia unei realizări anterioare<sup>131</sup>.

<sup>126</sup> Nikolaus Himmelmann, *op. cit.*, p. 171.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 172-173, 196.

<sup>128</sup> David d’Angers, *Din lumea artei*, traducere de Radu Ionescu și Yvonne Oardă, București, Editura Meridiane, 1980, p. 76.

<sup>129</sup> Auguste Rodin, *Arta. Convorbiri reunite de Paul Gsell*, traducere de Andreea Dobrescu-Warodîn, București, Editura Meridiane, 1968, p. 21.

<sup>130</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 139.

<sup>131</sup> Luc Benoist, *La sculpture romantique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 56.

### Imitația ca teorie, copierea ca practică

Prin *mimesis* se înțelege a transpune, a traduce, a echivala termenii unui domeniu de semnificație în limbajul altui domeniu. De pildă, savanții secolului al XVIII-lea s-au tot întrebat în ce măsură grupul statuar Laocoon exprimă în plan sculptural textul „Eneidei”, adică fragmentul unde se amintește de tragedia preotului troian. Noi vom utiliza acest termen în accepția lui mai săracă, aceea de *a copia*.

Inițial, nu originea operei de artă preocupa connaisseurii, ci calitatea experienței estetice pe care aceasta o putea provoca<sup>132</sup>. Or, dacă o copie semăna fără cusur cu prototipul și entuziasma privitorul ca și cum ar fi fost originală, chestiunea provenienței sale devenea cu totul secundară. În 1926, Ernst Kris spunea că realismul artistic din secolul al XV-lea readucea la viață străvechea practică a mulajului, legată cândva de sculpturile funerare antice. Aplicată îndeosebi regilor Franței, cum ar fi Henric al II-lea, masca mortuară reintra în serviciul portretului sculptat<sup>133</sup>. Era însoțită și de mularea întregului cadavru, în care Kris vede un fel de predecesoare a sculpturii monumentale<sup>134</sup>. Mai reamintim, în completare, că arta secolelor XV-XVII trebuia să reitereze realul într-o manieră mai puțin veridică și mai degrabă convingătoare. Astfel, cei mai însemnați colecționari apreciau operele de artă în care subiectul reprezentat părea „natural” sau „viu”<sup>135</sup>. Totul se datora mulajului după natură, sculpturilor fiindu-le mai ușor să dea iluzia obiectului însuflețit<sup>136</sup>. Connaisseurii nu le percepeau după înfățișarea lor de primă instanță, de gipsuri pictate. Nu le luau în considerare după *aspectul* lor, ci după *intenția* cu care fuseseră executate. Esențial nu era ceea ce mulajele ofereau privirii, mult mai relevant fiind ceea ce proprietarii voiau să vadă în ele. Or, ei credeau că identitatea mulajelor era decisă într-o lume ascunsă și superioară, cu semnificații prestabilite pentru

<sup>132</sup> Dabney Townsend, *op. cit.*, p. 158-159.

<sup>133</sup> Ernst Kris, *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, traduction et postface de Patricia Falguières, Paris, Éditions Macula, 2005, p. 25.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 35-36. În sprijinul ideilor sale, Ernst Kris cita din cele scrise de Giorgio Vasari despre Andrea del Verrocchio (c. 1435-1488): „Tot pe vremea lui s-a început apoi să se scoată, cu puțină cheltuială, tipare de pe chipurile celor care mureau și astfel s-a ajuns să se vadă în orice casă din Florența, deasupra sobelor, ușilor ferestrelor și cornișelor, portrete de acest fel, atât de bine făcute și atât de naturale, încât par vii [...]. Pentru aceasta, se cuvine – fără îndoială – să fim recunoscători talentului lui Andrea, unul dintre cei dintâi care a folosit ipsosul” (Giorgio Vasari, *op. cit.*, vol. II, p. 129).

<sup>135</sup> Horst Bredekamp, *Nostalgia antichității și cultul mașinilor. Istoria cabinetului de curiozități și viitorul istoriei artei*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2007, p. 48.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 49.

totdeauna. Bietul decalc nu era deci o copie, ci un frate geamăn al originalului. Și cum cea mai bună imitație a vieții era mișcarea, s-a ajuns chiar la animarea exterioară și interioară a sculpturilor copiate de francezi după modele aduse din Italia<sup>137</sup>. Iată ce spune unul din cei implicați în asemenea practici, artistul Benvenuto Cellini: „...dădui zor și terminai atât frumoasa statuie din argint a lui Jupiter, cât și postamentul aurit, așezat, la rândul lui, pe un soclu de lemn, puțin vizibil. În acest soclu stăteau, pe jumătate ascunse, patru bile – ca niște mici ghiulele – făcute dintr-un lemn tare. Erau lucrate cu atâta iscusință încât până și un copilăș putea să miște statuia în orice parte, fără nici o trudă. [...] Îmi așezai statuia la locul ei și, potrivit-o cât putui de bine, rămăsei în așteptarea regelui. [...] Văzând că se înnoptează, aprinsei făclia din mâna lui Jupiter; aceasta lumina capul zeului și dădea statuii o negrăită frumusețe, pe care ziua n-ar fi putut s-o aibă. [...] Văzându-l pe rege intrând, îi spusei lucrătorului meu Ascanio să împingă frumoasa statuie a lui Jupiter înainte, spre rege; și, cum potrivitsem și eu lucrurile cu nițică îndemânare, acea slabă mișcare făcu ca statuia să pară vie”<sup>138</sup>. Cele povestite de Cellini fac parte dintr-un „scenariu de animare” pe care Victor Ieronim Stoichiță îl consideră ca fiind definitoriu pentru acea epocă: „în timpul Renașterii, în conformitate cu vechile mituri mimetice ale Antichității, o lucrare era considerată excepțională pentru frumusețea ei și distincția era conferită de capacitatea sa de a transmite iluzia de viață: palpitarea cărnii, respirația trupului și, în mod excepțional, bătaia pulsului”<sup>139</sup>.

Renașterea preferase din start o interpretare abuzivă a *mimesis*-ului grecesc, în sensul că arta nu ar fi fost, cum credea Platon, o reprezentare artificială a unui obiect natural, ci o știință de a iluziona cât mai convingător, de a înșela ochiul (*trompe l'oeil*)<sup>140</sup>. Mergându-se pe confuzia premeditată dintre „a imita” și „a face verosimil”<sup>141</sup>, moda statuiilor antice reparate în fel și chip venise parcă de la sine. Calitatea îndoielnică a primelor mulajelor din modernitatea timpurie nu era un semn de indiferență sau incapacitate tehnică. Nu exactitatea copierii era obiectul principal, esențial fiind ca reproducerea să fie suficient de credibilă încât să devină ea însăși o „relicvă”<sup>142</sup>. Bronzurile realizate după mulajele

<sup>137</sup> Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 49-50.

<sup>138</sup> *Viața lui Benvenuto Cellini scrisă de el însuși...*, p. 353-355.

<sup>139</sup> Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 76; expresia „scenariu de animare” apare la pagina 139.

<sup>140</sup> Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Librairie Droz S.A., 1982, p. 25.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>142</sup> Vezi, Milete Gaifman, „Statue, Cult and Reproduction”, in *Art History*, vol. 29, no. 2, April 2006, p. 258, 259, 260, 264, 266, 267, 272. Mulajele se înscriu într-o istorie a diverselor uzaje date de oameni trecuturilor exemplare. Bunăoară, încă din antichitate, toate reproducerea statuiilor din temple trebuiau să propage și să fortifice *atributele* unei divinități, nu *semnalmentele*

importate din Italia secolului al XVI-lea avuseseră inițial un rol propagandistic și decorativ, amplasarea lor în grădinile regilor francezi întreținând magnificența Curții, dar și ambiția monarhilor de a disputa papei accesul privilegiat la antichitățile romane.

Peste tot în Europa, mulajele erau atât de atractive încât stimulau apariția unor vaste colecții de gipsuri, apoi gipsuri după alte gipsuri și un intens comerț cu ele. Diferențele dintre cultul pentru sculpturi din secole XVI-XVII și veacul Luminilor sunt surprinse succint în tratatul coordonat de George Duby și Jean-Luc Daval: pentru prima etapă se folosește titlul „Fascinația pentru Antichitate”, iar pentru a doua formula „Nostalgia pentru Antichitate”<sup>143</sup>. Altfel spus, *fascinația* implica o atitudine anacronică, de situare în descendența imediată a lui Praxiteles, pe când *nostalgia* aducea deja certitudinea că vremurile lui Pericle erau irecuperabile. În 1665, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) conștientiza deja rolul pedagogic al mulajelor și „reîntregirilor”, capacitatea lor de a sugera, inclusiv picturilor, exerciții ori tehnici de lucru<sup>144</sup>. De fapt, fiecare le interpreta în funcție de propriul domeniu de interes. În 1749, oameni de știință de felul contelui de Caylus (1692-1765) considerau mulajul doar un prilej de antrenament, cel mult un *reminder* al prototipului<sup>145</sup>. De altfel, credea că tinerii pictori sau sculptori nu trebuiau să stea în atelier, făcând schițe după replici ale unor sculpturi celebre. Mult mai potrivit i se părea ca învățăceii Academiei Franceze din Roma să urmeze exemplul anticarilor, adică să plece „pe teren”, în căutarea originalului, pe care să-l studieze „pe viu”. Artiștii, dimpotrivă, doreau ca exemplarele de interes, autentice sau nu, să fie adunate și combinate atât

---

anatomice ale unui chip, și așa convențional. Emulațiile acestea întăreau puterea și prezența zeului în viața de zi cu zi, înmulțindu-i epifaniile. Reproducerea nu se autonomiza deci în raport cu prototipul, rămânând o „extensie” vizuală a originalului. Astfel, dincolo de locul unde era venerată și indiferent de varietatea chipurilor care i-au fost date, Athena Parthenos era asociată mereu cu câteva simboluri: casca, sulita, scutul, șarpele, columna și micuța Nike de pe mâna dreaptă. Este ceea ce Milette Gaifman numește *shared visual memory*, adică perpetuarea prin tradiție a unor însușiri definitorii pentru respectiva zeiță. Totodată, copiile, replicile și duplicatele conservau amintirea sculpturii originale, de multe ori pierdută. În tot cazul, fiecare variantă a Athenei Parthenos devenea un precedent, un termen de referință predispus unor alte preluări: *visually quoting* după formularea Milettei Gaifman.

<sup>143</sup> George Duby, Jean-Luc Daval, *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*, Köln, Taschen GmbH, 2006, p. 713, 824. Practica restaurărilor de statui antice se păstra și în secolul al XVIII-lea, în ideea că adăugarea părților lipsă ar constitui o reîntoarcere la corpul original al statuii.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 713.

<sup>145</sup> Tomas Macsotay, ”Plaster Casts and Memory Technique: Nicolas Vleughels’ display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)”, in Rune Frederiksen și Eckart Marchand (eds.), *op. cit.*, p. 184-186.



pentru grandoarea decorului, cât și pentru a găsi anumite coerențe sau evoluții estetico-tehnice, reperabile doar prin alăturarea ori „întregirea” unor fragmente sculpturale, altfel incongruente. Apelându-se la cât mai multe mulaje, se contura un fel de compendiu vizual al antichității, cu o logică internă și auto-explicată, cumva opusă aglomerării de „cioburi” autentice, valorizate *per se* în cabinetele de curiozități<sup>146</sup>. Exersarea după aceste modele își pierdea totodată din vechile veleități, copierea devenind o formă de a stoca în minte procedee, nu modele, soluții punctuale, nu viziuni luate de-a gata<sup>147</sup>.

Mulajele unei sculpturi se făceau din mai multe bucăți, fiind asamblate abia la destinație, acolo unde serveau la turnarea unor copii din bronz<sup>148</sup>. Spre deosebire de francezi, care creaseră în Roma propria lor Academie (1666) – doar pentru a trimite oameni să studieze practica mulajelor și, îndeosebi, să încerce cumpărarea cât mai multor originale – englezii intrau târziu în această competiție<sup>149</sup>. Recuperau terenul pierdut abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dar numai din punct de vedere cantitativ: nici un colecționar din Albion nu achiziționase o piesă cu adevărat celebră, foarte copiată sau măcar trecută în antologiile italiene<sup>150</sup>. Prin urmare, atitudinea „protecționistă” a britanicilor în materie de mulaje poate fi înțeleasă dacă ne amintim că înainte de 1800 nici un savant ori om de gust din Europa nu ar fi traversat Canalul Mânecii pentru a studia colecțiile britanice; și aceasta în ciuda faptului că ele depășeau, prin numărul achizițiilor, colecțiile de pe continent<sup>151</sup>. Bunăoară, pictorul Johann Zoffany (1733-1810) își imagina (c. 1781-1783) colecția de sculpturi romane „îmbunătățite” pe care sir Charles Townley (1737-1805) o adunase în biblioteca sa din Londra<sup>152</sup>. British Museum o achiziționa în 1808, dar exponatele erau acoperite, dintr-o falsă pudoare, cu frunze de smochin<sup>153</sup>. Poate că așa se explică și povestea „marmurelor lui Elgin”: diplomatul Thomas Bruce, conte de Elgin (1766-1841). Ajuns ambasador la Constantinopol, el își începea aventura la îndemnul arhitectului său din Scoția, Thomas Harrison, care îi sugera că și-ar putea decora casa (Broom Hall), înainte de căsătorie, comandând mulaje după sculpturile grecești<sup>154</sup>. Obținerea permisiunii de a le executa, cu ajutorul a sute

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p.188.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 189, 190.

<sup>148</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 24.

<sup>149</sup> Germain Bazin, *op. cit.*, p. 81.

<sup>150</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 92.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>152</sup> Nigel Spivey, Michael Squire, *Panorama lumii clasice*, traducere de Simona Ceaușu și Gabriel Tudor, București, Editura BIC ALL, 2007, p. 318-319.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 318.

<sup>154</sup> Jeanette Greenfield, *The Return of Cultural Treasures*, third edition, Cambridge

de muncitori, era, întâi de toate, o performanță diplomatică (1801)<sup>155</sup>. Sub acest pretext, el răpea de fapt metopele și sculpturile de pe frontoanele Parthenonului, transportându-le la British Museum. Fiind interesați de concentrarea cât mai multor mostre de artă greacă în același loc – care le permitea să compare, să clasifice și să periodizeze, scutindu-i totodată de lungi călătorii în regiuni nesigure – esteții salutau inițiativa lui Elgin. Și arătând că istoria artei făcuse ceva progrese după moartea lui Winckelmann, Hegel le asocia cu isprava englezului. Însă ignora faptul că aducerea lor la Londra era o simplă depozitare, nicidecum muzeificare: „Posibilitatea cunoașterii acestor monumente demne de admirația noastră o datorăm, cum se știe, străduințelor lordului Elgin, care, ca ambasador englez în Turcia, a adus în Anglia, din Partenonul de la Atena și de altfel și din alte orașe grecești, statui și reliefuri de cea mai mare frumusețe. Aceste achiziții au fost calificate de sacrilegii și au fost aspru reprobate. Dar, în realitate, lordul Elgin a salvat propriu-zis aceste opere de artă pentru Europa, ferindu-le de totala lor pieire...”<sup>156</sup>. Faima acelor reliefuri ajunsese atât de mare, încât se spune că la Paris găseai oameni dispuși să schimbe un original grecesc pentru un mulaj după sculpturile furate de Elgin<sup>157</sup>. În 1838, guvernul britanic trimitea în Franța 47 de lăzi cu mulaje după frizele Partenonului, dar din greșeală ele nu ajungeau la École des Beaux Arts ci la Louvre, care refuza să le cedeze adevăratului destinatar<sup>158</sup>. Se isca astfel un îndelung conflict între cele două instituții pariziene, în 1851 Școala revendicându-le încă<sup>159</sup>. Exemplul acesta este poate cel mai grăitor pentru „efectul Pygmalion”, pentru felul cum copia se emancipează față de model (Victor Ieronim Stoichiță). Or, din povestea mulajelor lui Elgin vedem că ele nu înregistrau servil niște profiluri. Nu erau numai o simplă amprentă, un ecou figurat al originalelor. Și nici suvenirul lor anemic nu erau. Copiile englezului căpătaseră un imens prestigiu nu pentru că erau niște urme aleatorii, tot mai greu de citit. Formau de fapt un dublu, un *eidolon*, un geamăn al modelului. Căci după diferențierile operate de Stoichiță<sup>160</sup>, copia conservă, apără și perpetuează Modelul, îl ține în viață și-l face să fie fără vârstă; Simulacrul, dimpotrivă, îl adaptează și îl altoiește pe împrejurări și gusturi diferite. Îl istoricizează, diluându-i postura de prototip. Simulacrul

---

University Press, 2007, p. 52-53.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>156</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 118.

<sup>157</sup> Este nota traducătorului Alexandru Avram de la pagina 170 a cărții lui Himmelmann.

<sup>158</sup> Christiane Pinatel, *op. cit.*, p. 318.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> Teoria lui are ca punct de plecare distanța pe care Platon o vedea între arta copiei (*eikastiké*) și arta simulacriului (*phantastiké*) (Vezi, Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 5).

preschimbă *arhetipul* în *antecedent*, reperul absolut coborând la stadiul de etapă istorică oarecare. Potrivit lui Stoichiță, statutul simulacrului este dual: pe de o parte îmbătrânește modelul, dezactualizându-l, pe de alta îl reinventează, îmbogățindu-l cu înțelesuri neavute la început. Glosând pe această temă, Mikel Dufrenne se oprea asupra „marmorei care devine bronz: prin mulaj se creează un obiect estetic. Dar mulajul nu obține acest statut decât dacă diferă, oricât de puțin, de model. Aceasta pentru că tehnica mulajului, tehnică ce asigură asemănarea, lasă totuși o marjă de inițiativă cizelorului a cărei operație adaugă bronzului caracterul unei opere unice; să adăugăm că materia prin care acest mulaj se distinge de gipsul simplu sau de machetă conferă, prin calitățile sale de rezistență și ductilitate la șlefuire, consistența unei opere de artă. În acest caz se poate spune că reproducerea este, la limită, opera însăși”<sup>161</sup>.

Înainte de a decide dacă sculpturile lui Elgin meritau achiziționate de stat, Parlamentul englez cerea, în 1816, părerea unei comisii de specialiști<sup>162</sup>. Nu a existat o opoziție, dar justificările aduse pentru acceptarea lor erau diferite: unii le doreau pentru că ar fi reprezentat Frumosul ideal al lui Winckelmann; ei puneau accentul pe înaltele virtuți morale care stătuseră la originile acestei arte, pentru a critica de fapt entuziasmul față de corpul uman și senzualismul modern; iar alții, dimpotrivă, le preferau ca argument că artiștii secolului al XIX-lea trebuiau să imite natura, nu reprezentările despre ea<sup>163</sup>. Împotriva entuziasmului imitaționist care nu producea decât anacronisme se pronunța Richard Westmacott-fiul (1775-1856). El critica tendința sculptorilor moderni de a colora, în aceeași manieră, o reproducere a statuii lui Venus, cât și un bust al reginei Victoria, pretextându-se că așa procedau și grecii antici<sup>164</sup>. Westmacott-fiul insista pe ideea că obiceiul de a picta sculpturile existase, într-adevăr, dar într-o perioadă de început a acestui fenomen artistic. În secolul al V-lea î.Chr el nu mai era decât un ecou tardiv, lipsit de relevanță<sup>165</sup>. Apoi, culoarea albă fusese sinonimizată cu puritatea, claritatea, serenitatea, simplitatea; era îndeobște asimilată austerității calme a evurilor arhaice. Și venea în contrast cu toată coloratura stridentă și anxioasă a timpurilor moderne<sup>166</sup>. Se mai adăuga și un alt

---

<sup>161</sup> Mikel Dufrenne, *Fenomenologia percepției estetice*, vol. I, *Obiectul estetic*, traducere de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane, 1976, p. 96.

<sup>162</sup> Frank M. Turner, *The Greek Heritage in Victorian Britain*, New Haven & London, Yale University Press, 1981, p. 44.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 45. Au existat și teorii potrivit cărora *Apolo Belvedere* era mai reprezentativ pentru greci decât marmurele lui Elgin, deși statuia zeului era considerată atunci o copie romană.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Richard Jenkyns, *The Victorians and Ancient Greece*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, p. 147-149.

aspect legat de valorizările diferite ale culorilor în societatea victoriană: „colorat” sau „bronzat” desemna, în mod peiorativ, „omul de jos”; pe când albeața era semnul elitelor și al tuturor celor care nu prestau muncă fizică<sup>167</sup>.

Popularitatea mulajelor era întreținută și de o practică oarecum înrudită, restaurarea, „completarea” statuilor găsite<sup>168</sup>. Ea se justifica prin confortul optic pe care îl oferea privitorului completitudinea operei de artă, statuia întregă. Era o concesie făcută obișnuințelor vizuale ale marelui public, tentat să perceapă antichitățile numai prin analogie cu sculpturile moderne. În 1816, la cererea lui Ludovic I de Bavaria, danezul Bertel Thorvaldsen (1770-1844) întregea sculpturile din templul zeiței Aphaia de la Egina, descoperite în 1811<sup>169</sup>. Într-o notă de subsol a cărții lui Himmelmann, traducătorul Alexandru Avram precizează: „Aici părțile care lipseau nu au fost reproduse în mod liber, așa cum se obișnuise până atunci. [...] Thorvaldsen a confecționat, pentru întregiri, modele care reprezentau copii mai mult sau mai puțin fidele ale părților conservate. Chiar și scorjeala suprafeței a fost imitată”<sup>170</sup>. Din aceste amănunte reiese un paradox: inițial imaginația era mai apropiată de ideea de „copie” decât aceleia de „original”, din cauză că restaurările erau mai mult intuitive, „ghicind” cum fusese capodopera la începuturi; sculpturile „îmbunătățite” pierdeau deci legătura cu prototipul, devenind aproximări, opere de sine stătătoare. Atitudinea față de antichități nu șoca pe nimeni, date fiind cele două accepții pe care romantismul le dădea ideii de originalitate: prima era *creatio*, adică o operă apărută *ex nihilo*, din inspirația și spontaneitatea cuiva; iar cea de-a doua era *inventio*, în sensul că remodelai un material deja existent și prefigurat de altcineva<sup>171</sup>. De vreme ce restaurările se înscriau în cuprinsul celei de a doua definiții, muștrările de conștiință apăreau mult mai târziu. Mai revenim la Thorvaldsen doar pentru a reaminti că istoriile sculpturii îl remarcă din cauza accentului pe care el îl punea nu pe arta romană, relativ accesibilă dacă te duceai în Italia, ci pe operele de artă ale Eladei arhaice<sup>172</sup>. Este un amănunt demn de toată atenția, din el noi deducând că ideea de *originalitate* nu s-a impus ca protest față de Marele Model, ca sfidare față obiceiul de a duplica statuile antice. Și-a făcut loc treptat, cu mijlocirea ideii de *autenticitate*, grație căreia copiile

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>168</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 137-138.

<sup>169</sup> Vor fi de-restaurate în perioada 1963-1965 (Vezi, Daniela Gallo, *Thorvaldsen Bertel*, în Madeleine Ambrière, *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 1187-1188).

<sup>170</sup> Nikolaus Himmelmann, *op. cit.*, p. 170-171.

<sup>171</sup> Jessica Millen, "Romantic Creativity and the Ideal of Originality: A Contextual Analysis", în *Cross-sections*, volume 6, 2010, p. 99.

<sup>172</sup> Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe, 1780-1880*, Penguin Books, 1960, p. 213.

romane erau puse în umbră de interesul pentru realizările grecești anterioare epocii lui Pericle. Drumul spre originalitate nu s-a făcut, așadar, în direcția noului absolut sau a decanonizării, ci prin deplasarea accentului de la *vechile* copii romane spre *și mai vechile* originale din Grecia arhaică. Antichitatea greacă nu mai era văzută ca un întreg omogen, cum se întâmpla în Renaștere (când totul se reducea la arta elenistică), conștientizându-se istoricitatea esteticii sale<sup>173</sup>. La mijlocul secolului XIX, John Ruskin venea cu părerea că imitația de proastă calitate descindea din tratarea sculpturii ca ornament obligatoriu al edificiilor religioase din Evul și din Renaștere. Privită doar ca o componentă a „peisajului” arhitectural, sculptura confisca ideea de ansamblu a unei catedrale, deturnând atenția spre aspectele plăcute dar minore. Punând semnul egal între *decorativism* și *imitație*, Ruskin lega originalitatea sculpturii de o anume austeritate a formelor, numind-o însă „abstractizare”. Constesta așadar statuile „frumoase”, socotind că nu erau apreciate pentru ele însele ci pentru ambientul pe care îl împodobeau<sup>174</sup>.

Observând pe durata lungă modalitățile prin care oamenii s-au raportat la mulaje, vom surprinde, indirect, atât diferitele accepții date ideilor de *copie* și de *original*, cât și motivațiile colecționarului de artă, rațiunile nevoii de a inventaria, apoi de a conserva și muzeifica. Nu vom pierde din vedere utilizarea acestor „tipare” la încercările de a cronologiza arta, scoțând-o din sfera entuzismelor estetiste și decontextulizante din epoca abatelui Du Bos și a lui Winckelmann: atunci era mai important să contempli o sculptură la lumina făcliilor și nu să verifici dacă era vorba de un original grec ori de o copie romană. Trebuie avut în vedere și fundamentul filosofic pe care îl avusese ideea de *mimesis*, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea aducând câteva schimbări de accent. Poate că pasiunea de a colecționa reproduceri sau chiar simple mulaje ar părea absurdă dacă nu am ști că abatele Jean-Baptiste Du Bos afirma, în 1719, că „arta imitației interesează mai mult decât însuși subiectul imitat” sau că „atenția noastră nu este atrasă de obiectul imitat ci de arta imitatorului”<sup>175</sup>. În 1777, expresia „salle d’antiques” era folosită de Lessing, deloc întâmplător, atât pentru originale, cât și pentru mulajele din ceară<sup>176</sup>. Convingerea că artistul în formare

<sup>173</sup> Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 125.

<sup>174</sup> Vezi John Ruskin, *Însemnări despre artă*, traducere de Cristina Micușan și Sorin Alexandrescu, București, Editura Meridiane, 1968, p. 109-112. După etapa așa-ziselor reconstituiri, Ruskin radicaliza oarecum ideea de originalitate : „...sculptura nu reprezintă pur și simplu cioplirea în piatră a *forme* lucrurilor, ci *cioplirea* efectului ei”. (*Ibidem*, p.107).

<sup>175</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Cugetări despre poezie și pictură*, traducere de Maria Carpov, București, Editura Meridiane, 1983, p. 52. El precizează că „tot ce am spus despre compoziția și expresia tablourilor se potrivește și sculpturii” (*Ibidem*, p. 175).

<sup>176</sup> Carole Herzog, „Antique”, in Michel Delon (coord.), *op. cit.*, p. 91.

era obligat să-i imite mai întâi pe antici pentru a învăța cum să imite ulterior natura îl dominase și pe Winckelmann<sup>177</sup>. Criticându-l pe Du Bos, care văzuse unele defecte la statuia lui Marc Aureliu, germanul își rezuma crezul în 1764: „susțin sus și tare că ceea ce este antic n-are cusur”<sup>178</sup>. În pofida acestui anti-naturalism dogmatic, Winckelmann nu punea în antiteză *prototipul* cu *reproducerea*, ci *copia* (Nachmachen) cu *imitația* (Nachahmung)<sup>179</sup>. Biograful său, Édouard Pommier, arată că estetul german făcea totuși deosebire între cele opțiuni: copia era doar o parafrază servilă, lipsită de personalitate, pe când imitația putea fi creativă, novatoare, relativ autonomizată față de original<sup>180</sup>. Va fi urmat și citat în dese rânduri de Lessing, pentru care *Laocoon* nu era o pantomimă a realului, ci o traducere în piatră a unor aspecte ce exemplificau un canon vizual, nudul eroic în cazul de față: „Laocoon al lui Virgiliu este gătit în veșmintele sale preoțești, pe când în grupul statuar, atât el cât și cei doi fii ai săi apar complet goi. [...] Presupunând că sculptura ar fi în măsură să imite orice stofă tot așa de bine ca și pictura, ar urma de aici că Laocoon trebuie negreșit să fie îmbrăcat? Oare n-ar pierde nimic prin această îmbrăcare? Un veșmânt, lucrul unor mâini de sclav, are oare tot atâta frumusețe cât un corp organizat, opera eternei înțelepciuni? Imitarea unuia sau a celuilalt cere aceleași aptitudini, dovedește aceleași merite, aduce aceleași cinste? Ochii noștri țin numai să fie amăgiți și le este indiferent cu ce sunt amăgiți?”<sup>181</sup>. Aplicat în domeniul sculpturii, Frumosul ideal nu trebuia să relateze ceva ori doar să ilustreze un text. Spre deosebire de pictură, nu avea cum să ofere „reportaje”. Iar sculptura nu servea deloc unui adevăr factual, mesajul fiind mai curând transistoric. Putea să aibă ambiții de instantaneu în măsura în care acesta conținea o cotă, neprozaică, de general-uman. Datorită unor cărțurari cum ar fi Karl Philipp Moritz, mitica Eladă nu mai părea intangibilă, iar ideea ei de Frumusețe nu mai trecea drept o revelație atemporală, devenind expresia unor coduri culturale localizabile din

---

<sup>177</sup> Iată ce publica el în 1755: „Superioritatea imitării antichității față de cea a naturii ar fi mai evidentă dacă am compara doi tineri artiști la fel de înzestrați, dintre care unul ar studia arta antică, pe când al doilea ar cerceta doar natura. Acesta din urmă ar reda-o așa cum o vede. [...]. Primul tânăr, însă, ar recrea natura așa cum și-ar dori-o ea însăși...” (Johan Joachim Winckelmann, „Considerațiuni asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură”, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, antologie de Victor Ernst Mașek, București, Editura Meridiane, 1978, p. 37).

<sup>178</sup> Johan Joachim Winckelmann, *Istoria artei antice...*, vol. I, p. 212.

<sup>179</sup> Édouard Pommier, *Winckelmann, inventuer de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, p. 187.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>181</sup> În 1766, Gotthold Ephraim Lessing publica *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei* (Vezi, Lessing, *Opere*, vol. I, traducere de Lucian Blaga, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958, p. 183).

punct de vedere istoric. Potrivit lui Moritz, Frumosul nu provenea din imitarea directă a naturii, ci din concretizări ale *ideii* de natură, care își crea astfel propria realitate<sup>182</sup>. La subminarea înțeleșurilor ultra-platoniciene date Frumosului, o contribuție semnificativă a avut-o colecția de mulaje a Academiei din Berlin, vizitată, la început secolului XIX, de 10.000 de persoane, în contrast cu aceea regală, închisă marelui public<sup>183</sup>. În mod cert, afirmarea originalității romantice era încă întârziată de acel „efect de real”, asigurat de mulaje. Ele exemplificau canonul grec și, mult mai important, făceau imaginabilă mitologia și civilizația vechii Elade<sup>184</sup>.

Ideea de mulaj este asociată mai mult cu Franța, unde sculptura a avut, după Germain Bazin, o oarecare preeminență asupra picturii. Tributarea cartezianismului, arta și literatura franceză căutau neîncetat unitatea, coerența internă și echilibrul, dorindu-și o metodă de lucru la fel de riguroasă ca în matematică<sup>185</sup>. Estetica se geometriza, totul subsumându-se acestei raționalizări a Frumosului<sup>186</sup>. A imita însemna să refuzi vulgaritatea hazardului, să respecti niște reguli îndelung verificate, cu validitate universală și transistorică<sup>187</sup>. Deși nu excludea nota personală a artistului, didactica franceză în domeniu avea un precept imuabil: Frumosul se învață riguros, urmând rețetele consacrate și marile modele. Mulajul era, deci, mai mult decât necesar, confecționarea lui nefiind confundată cu plagiatul. Copiatul presupunea să investighezi munca predecesorilor, să mergi pe urmele lor, să îi studiezi, să le înveți procedeele: „Si je demandais à un artiste: «Lorsque tu fais succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu»? je ne serais ni choqué, ni surpris, s’il me répondait: «Je cherche une antique»”<sup>188</sup>. Într-o primă etapă, copiile refăceau geneza unei capodopere anume, subliniind ireductibilitatea sa. Într-o a doua, mulajele o apropiuau de altele înrudite, punându-ne sub ochi, în muzee, evoluția formelor, succesiunea gusturilor, istoria genului. Diferența dintre prima și a doua fază

---

<sup>182</sup> Claudia Sedlarz, „Incorporating Antiquity – The Berlin Academy of Arts’ Plaster Casts Collection from 1786 until 1815: acquisition, use and interpretation”, in Rune Frederiksen and Eckart Marchand (eds.), *op. cit.*, p. 207.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>185</sup> Roland Mortier, *L’Originalité...*, p. 26-27.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>187</sup> În contact cu alte culturi, care le sugerau că arta avea o istorie foarte lungă și contradictorie, francezii voiau să împace noțiunea de „evoluție” cu aceea de „frumos ideal”, susținând că imitarea anticilor ar fi avut, finalmente, menirea de a ne conduce către aceeași perfecțiune (Vezi, Remy Gilbert Saisselin, *Taste in Eighteenth Century France. Critical Reflections on the Origins of Aesthetics*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1965, p. 109, 132-133).

<sup>188</sup> Denis Diderot, *L’Oeuvres esthétiques*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1968, p. 815.

reieșea din trecerea de la vechea teorie a reconstituirii prin *mimes*, la aceea modernă, a reconstituirii prin *imaginație*<sup>189</sup>. Romanticii fuseseră aceia care schimbaseră optica: imitarea nu mai implica o copiere respectuoasă, ci disponibilitatea de a participa și prelungi, printr-o notă personală, povestea capodoperei reproduse. Era un lucru recunoscut încă de pe vremea aceluiași Diderot, cu toate că neglijarea canoanelor clasice i se părea, momentan, o mare îndrăzneală: „Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire du créateur”<sup>190</sup>. *Mimesis*-ul devenise altceva decât o simplă calchiere, atenția excesivă dată de Winckelmann aparențelor și formelor de suprafață urmând să lase loc esențelor și semnificațiilor de profunzime<sup>191</sup>. Duplicarea mecanică era favorizată în faza entuziastă, de secol XVII, când se credea că artistul imită direct lumea exterioară lui, oarecum „repetând-o”. Caracterizând acel timp, care se îndatora atât de mult antichității greco-romane, Toma Pavel scria: „...Cel puțin oamenii din secolul al XVII-lea, mari specialiști în transmigrării simbolice, nu trăiau niciodată nici total, nici îndelung în propriul lor timp și spațiu, fără să evadeze în alte perioade. Dominați de nevoia de a trăi în mai multe epoci deodată – nevoie pe care o voi numi *heterocronie* –, ei își percepeau prezentul într-o legătură viscerală cu timpul de odinioară, a cărui splendoare acțiunile lor o imitau și o reînviu”<sup>192</sup>. Din acea coprezență a epocilor, reieșea și binecunoscuta practică a „reîntregirii” statuilor: imposibilă fără iluzia „contemporaneității” cu antichitatea greco-romană! Chiar și desenarea asiduă a statuilor grecești nu mai reprezenta o preocupare, poate excentrică, fiind o probă de îndemânare și de bun gust. Mult mai târziu, Diderot amintea de această situație, reiterând o critică a pictorului de tablouri istorice Antoine Coypel (1661-1722): „...era cu siguranță un om de spirit când le-a spus artiștilor: «Să facem, dacă se poate, ca personajele din tablourile noastre să fie mai degrabă modele vii ale statuilor antice decât ca statuile antice să fie originalele personajelor pe care le pictăm»”<sup>193</sup>.

<sup>189</sup> De exemplu, în plan istoriografic, a reconstitui trecutul însemna să „mimezi” realitatea faptelor narate. Ulterior, a scrie istorie presupunea să îți închipui, cât mai verosimil, cum se petrecuseră evenimentele. Aceeași abordare era și mai valabilă în domeniul artei, unde raporturile original – copie exemplificau mai bine teoria *mimesis*-ului (Vezi, Thomas McFarland, *Originality & Imagination*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1985, p. 4-5).

<sup>190</sup> Denis Diderot, *L'Oeuvres esthétiques...*, p. 815.

<sup>191</sup> Frederick Burwick, *Mimesis and Its Romantic Reflections*, The Pennsylvania State University Press, 2001, p. 87-88.

<sup>192</sup> Toma Pavel, *Arta îndepărtării. Eseu despre imaginația clasică*, traducere de Mihaela Mancaș, București, Editura Nemira, 1999, p. 16.

<sup>193</sup> Denis Diderot, *Scrieri despre artă*, traducere de Gellu Naum, București, Editura



Arthur Lovejoy a demonstrat că atitudinile contradictorii față de Antichitate și imitarea ei își găsiseră un temelii metafizic solid, reflectat în teologia epocii romantice. Ezitățile proveneau din eterna pendulare între Dumnezeu perfect, acționând, de la bun început, ca model intangibil și imuabil al lumii noastre, pe de o parte, și Dumnezeu perfecționist, parcă nemulțumit de sine și dornic să aibă colaborarea oamenilor în tentativa de a-și îmbunătăți Opera, pe de alta<sup>194</sup>. În consecință, ideea de originalitate avea să fie propulsată de teoria potrivit căreia omul era dator să-l imite pe Dumnezeu în așa măsură încât să devină și el un creator<sup>195</sup>. Vechiul *mimesis* era exclusivist, eliminând tot ceea ce nu era de sorginte greco-romană și nu satisfăcea, prin urmare, pretenția de universalitate necesară unui canon estetic<sup>196</sup>. Noul *mimesis* era însă unul inclusiv, din cauză că marea considerabil numărul modelelor și antecedentelor comune întregii omeniri. Tiparele antistorice și rigide de altădată erau relativizate, lăsând loc unor idealuri artistice în continuă căutare a propriilor criterii. De altfel, mulți specialiști ai domeniului se străduiesc să îl declișezeze pe Winckelmann, remarcând, în dese rânduri, că entuziasmul acestuia pentru arta antică nu ar fi responsabil pentru stereotipiile care s-au revendicat ulterior de la el. Lovejoy, de exemplu, rezumă obsesia imitaționistă din secolul al XVIII-lea într-o manieră care nu o face complet opusă originalității: „artistul om trebuie să copieze nu numai produsele, ci, pe cât se poate, metodele Marelui Meșteșugar”<sup>197</sup>. Cam în aceeași notă se exprimă, mult mai târziu, și Annie Becq, atunci când scrie că esteții Luminilor apreciau nu atât obiectul imitat, cât mai ales acțiunea în sine, gradul ei de virtuozitate<sup>198</sup>. Iar Frederick C. Beiser dezvoltă această ipoteză de lucru, opinând că Winckelmann pusese, într-adevăr, accentul pe imitarea anticilor, dar nu ca scop în sine, ci mai mult ca metodă de „antrenament”, ca primă etapă în formarea unui sculptor competitiv<sup>199</sup>. Este și el de acord că Winckelmann recomandase tinerilor artiști maniera de lucru a grecilor, nu modelele lor, calitățile capodoperelor antice, nu subiectele propriu-zise<sup>200</sup>.

---

Meridiane, 1967, p. 130-131.

<sup>194</sup> Este cadrul metafizic prin care Arthur Lovejoy explică declinul marelui canon antic (Vezi, Arthur Lovejoy, *Marele Lanț al Ființei. Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, traducere de Diana Dicu, București, Editura Humanitas, 1997, p. 261-263).

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 242-243.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>198</sup> Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 632.

<sup>199</sup> Frederick C. Beiser, *Diotima's Children. German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, 2009, p. 165.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 166.

Caracterizând estetica secolului al XVIII-lea, Władisław Folkierski afirmă că predispoziția la imitație se baza pe convingerea că arta avea valoare numai dacă reușea să ne ofere iluzii. Imitația era, prin urmare, inevitabilă, din cauză că privitorul se lăsa sedus de ceea ce părea verosimil și nu de ceea ce era veridic<sup>201</sup>. Altfel spus, o sculptură era „autentică” dacă se dovedea conformă cu ceva cunoscut dinainte și dacă aducea corecții imperfecțiunilor naturii: nu orice realitate putea fi imitată, ci numai una licită, „selecționată”<sup>202</sup>. O spunea clar Diderot: „Le succès de l’imitation d’une nature moins commune fit sentir l’avantage du choix; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d’embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l’unité entre tant de parties empruntées de différents modèles? Ce fut l’ouvrage du temps”<sup>203</sup>. În conformitate cu epistema clasicistă, a cunoaște însemna să departajezi esențialul de anecdotic, esențele de aparențe<sup>204</sup>. Ceea ce nouă ne pare astăzi a fi o convenție, pentru oamenii acelei epoci era o modalitate de a-și crea niște repere universal valabile, netulburate de hazarduri. Prin urmare, mulajul era una din căile de a învăța Frumosul; un Frumos provenit din trăsăturile-tip, alese ca fiind reprezentative și demne de a fi imitate. Perspectiva se va schimba pe nesimțite, odată cu ideea că la adevărul artistic nu se ajunge direct, ci mediat; adică prin identificarea tuturor posibilităților de a cădea în eroare, ratând astfel frumusețea „corectă”, carteziană<sup>205</sup>. Era un adevăr subînțeles, izvorât din practica sculpturii și nu din concepția despre ea; un adevăr necăutat ci survenit, pus în evidență de toate denaturările cu care ne deprindem, adunându-le sub umbrela unui concept vag, „originalitate”. Ernst Cassirer crede că marele ideal al adecvării artei la natură se stinge pe măsură ce oglindirea reciprocă lua sfârșit, fiecare din ele începând să se exprime pe cont propriu: intra în ecuație geniul, cu toate abaterile ce i se trec cu vederea!

Schimbări efective sunt aduse de celebrul tratat despre frumos și sublim pe care Edmund Burke îl publica în 1757. Frumosul fusese până atunci o sinteză de elemente deja consacrate, „citate” și perpetuate ca rețete de succes. Iar justificarea venea de la sine: nu puteam fi iluzionați dacă eram prea uimiți, prea

---

<sup>201</sup> Władisław Folkierski, *Între clasicism și romantism. Studiu despre estetica și esteticienii secolului al XVIII-lea*, vol. I, traducere de Mioara și Pan Izverna, București, Editura Meridiane, 1988, p. 119.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>203</sup> Denis Diderot, *Oeuvres esthétiques...*, p. 753.

<sup>204</sup> Ernst Cassirer, *Filosofia Luminilor*, traducere de Adriana Pop, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 271.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

luați prin surprindere<sup>206</sup>. Sublimul introducea în ecuație și aspecte „urâte”, care nu aveau ceva de-a face cu vreo convenție: „simțământul generat de ceea ce este măreț și sublim în natură, când aceste cauze acționează foarte puternic, este Uimirea; iar uimirea este acea stare a sufletului în care toate mișcărilor sale sunt suspendate, cu un grad oarecare de oroare. În acest caz, mintea este absorbită în mod atât de total de obiectul său, încât nu se mai poate ocupa de un altul și, prin urmare, nu poate raționa asupra obiectului care-i angajează atenția”<sup>207</sup>. Cuprinzând tot ceea ce era spontan, surprinzător, contradictoriu sau înfricoșător, sublimul marginaliza frumusețile confecționate, procedeele și temele prestabilite, penderiile comode. Evidenția, deci, faptul că verosimilul din artă nu venea în conflict cu ceea ce era veridic, ci cu ceea ce părea nou, neașteptat, spontan. Sesizând, totuși, reacțiile similare pe care un om le poate avea față de manechinul unui peruchier și apoi față de copia, poate primitivă, a unei sculpturi, Burke constata că imitația era susținută de plăcerea contemporanilor săi de a cunoaște prin *asemănare*<sup>208</sup>. Imitațiile flatau individul, dându-i posibilitatea de a extrage analogii dintr-un bagaj, deja constituit, de gusturi și experiențe. Ele se subsumau deci unei idei prea convenționale și prea normative despre Frumos, care domnise până atunci într-o manieră autoritară. Burke o redefinea însă, punând-o în antiteză cu sublimul: „frumusețea trebuie să fie netedă și lustruită; măreția trebuie să fie aspră și neglijentă; [...] frumusețea nu trebuie să fie obscură; măreția trebuie să fie întunecată și sumbră”<sup>209</sup>. Este o paralelă care, în timp, va avantaja originalul zgrunțuros în dauna copiei lustruite, vestind noua estetică, aceea romantică: regimul mulajului se va schimba și el, negativele trecând de la statutul de fetișuri la acela de simple accesorii.

Prefațând cartea lui Burke, Dan Grigorescu subliniază că lucrarea și-a câștigat cu greu un public, dar a avut șansa de a fi citită de Diderot, care populariza ideile englezului și spiritul lui nonconformist. În celebrul *Salon din 1767*, francezul ironiza deprinderea de a copia sculpturile grecești mai mult în virtutea inerției: modernii considerau drept frumoasă statuia unei femei dacă trupul acesteia, luat fragment cu fragment, avea precedente ferme în arta celor vechi<sup>210</sup>. În ciuda pretenției că arta rămânea fidelă realului, artiștii secolelor XVII-XVIII considerau ca fiind adevărată și ideală o anatomie umană inventată

<sup>206</sup> Władysław Folkierski, *op. cit.*, p. 119.

<sup>207</sup> Edmund Burke, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, București, Editura Meridiane, 1981, p. 90.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>210</sup> Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salons de 1767*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau, Paris, Éditions Hermann, 1995, p. 68.

de grecii care, la rândul lor, nu avuseseră o altă antichitate la care să se raporteze. Spre deosebire de Anticii care nu se feriseră de confruntarea cu imperfecțiunile naturii, modernii preferau o realitate la mâna a doua: „Serviles, et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible; ils la cherchent non pour approcher du modèle idéal et de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l’ont possédée. [...] Les imitateurs scrupuleux de l’antique ont sans cesse les yeux attachés sur le phénomène, mais aucun d’eux n’en a la raison. Ils restent d’abord un peu au-dessous de leur modèle; peu à peu ils’en écartent davantage. Réformer la nature sur l’antique, c’est suivre la route inverse des Anciens qui n’en avaient point [d’antique]; c’est toujours travailler d’après une copie”<sup>211</sup>. Diderot observase că inclusiv cei din secolul al XVIII-lea aveau *vechimea* sculpturilor, fără a le cunoaște însă *istoria*: „Aceste frumoase sculpturi antice, le vedeți, dar nu l-ați auzit niciodată pe maestrul care le-a făcut; dar nu l-ați văzut niciodată cu dalta în mână; dar spiritul școlii nu-l mai puteți regăsi; dar n-aveți sub ochi istoria în bronz sau în marmură a progreselor succesive ale artei, de la originea ei grosolană până la momentul desăvârșirii”<sup>212</sup>. Tot el dădea și explicația, autosituarea în canonul antic plasându-te într-un spațiu tabu, de neutralitate, certitudine și indiscutabil. „Statuia lui *Laocoon* și statuia lui *Apollo* au amândouă piciorul stâng mai lung decât cel drept. [...] Totuși, nu e de conceput că autorii lucrărilor acestea neîntrecute s-au înșelat din nebăgare de seamă. Care artist din zilele noastre ar cuteza să facă la fel cu ei? Care ar fi cutezat fără să fie blamat? Cât am fi de fericiți dacă contemporanii noștri ar vrea să ne judece ca și cum am fi murit acum trei mii de ani”<sup>213</sup>. În virtutea esteticii neo-clasice, „a îndepărtării” și evadărilor în trecut, mulajul fusese așadar practicat ca gest de idealizare și venerație față de o sculptură celebră. Copia omagia originalul, copiatorul neieșind cu nimic în evidență. Un biet mulaj era deci căutat din cauză că făcea cumva parte din substanța capodoperei; îi perpetua „aura”.

Spre finele secolului al XVIII-lea, ideea de *originalitate* era încă ușor confundată cu aceea de *autenticitate*<sup>214</sup>. Roland Mortier spune că prima părere predominant estetică, rediscutând raporturile dintre *creator și eventualele norme* artistice care îi condiționau activitatea. Cea de-a doua ar avea un substrat etic, urmărind adecvarea dintre *creator și creația propriu-zisă*, dintre concepția

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 71-72. Completarea din parantezele pătrate aparține editorilor acestui volum.

<sup>212</sup> Denis Diderot, *Scieri despre artă*..., p. 130.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>214</sup> Pentru raporturile originalitate-autenticitate am consultat același Roland Mortier, *Originalité*, în Michel Delon (coord.), *op. cit.*, p. 812-814.

acestui și fidelitatea cu care ea se regăsea în opera de artă. Originalitatea presupune inovație și spontaneitate, autenticitatea pretinzând sinceritate, concordanță deplină între trăirile artistului și propria-i operă. Prima contestă obiceiul de a valoriza și legitima o lucrare pe baza conformării ei la un canon estetic prestabilit. Nu sfidează cu orice preț, crede Roland Mortier, deseori reinventând un „fond” pe care îl lasă, temporar, în vechile „forme”. Cea de-a doua nu se referă la *savoir faire*-ul creației, ci la dimensiunea ei existențială, la capacitatea de a exprima un impuls lăuntric inimitabil. Când spunem despre o sculptură că este originală, îi stabilim cu precizie paternitatea și specificul. Iar când observăm că este și autentică, ne referim la respectarea acelei paternități, scutită de intruziuni și „înfrumusețări” anacronice. Dispărea așadar dorința renaștiniștilor și neoclasiștilor de a o „înnoi” și readuce în momentul nașterii sale. Oamenii realizau în sfârșit că o statuie șlefuită nu ne făcea congeneri cu Fidias, ea pierzându-și, prin cosmetizare, toată averea de timp strânsă în secolele străbătute până la noi. Altfel spus, o statuie „completată” era un martor redus la tăcere, rămânând doar o antichitate de grădină. Contând tot mai mult calitatea ei de „document” decât aceea de „ornament”, istoricul învingea treptat estetul, iar colecția atemporală lăsa locul muzeului istoricizat. Punând subiectul care ne preocupă în contextul dezbatelor estetice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, putem distinge o primă etapă a „naturii frumoase”, a frumuseții „selecționate” după reguli care păreau obiective pentru că erau moștenite și exersate de multă vreme; acesta ar fi fundamentul intelectual care justifică „îmbunătățirea” sculpturilor antice. Într-o a doua etapă, esteți ca Diderot se arătau tot mai sceptici față de posibilitatea de a copia efectiv natura, în opinia lui artistul contribuind cu propria-i sinceritate și subiectivitate la desăvârșirea Frumosului. Este faza când fragmentele de statui romane păreau mai interesante așa incomplete cum erau, „întregirea” lor survenind doar din exercițiile de imaginație ale fiecărui privitor<sup>215</sup>. De la sesizarea unui exces și până la apariția unei soluții de remediere, drumul a fost foarte lung. Se făcea un prim pas atunci când oamenii secolului al XVIII-lea descopereau că artistul nu redă realitatea, ci numai percepțiile lui despre ea; că nu o imită, ci se exprimă<sup>216</sup>. Ideea de Frumos își pierdea treptat substratul esențialmente mimetic. Astfel se ajungea la o *mimesis* care ieșea de sub tutela realității închise în convenții, traducând acum, în plan vizual, profiluri născute în imaginație<sup>217</sup>. Cu precizarea

---

<sup>215</sup> Discutând contribuția lui Diderot la emergența ideii de originalitate, Władisław Folkierski restrânge gândirea acestuia la o butadă: „Nu regula face subiectul, ci subiectul creează regula” (Vezi, Władisław Folkierski *op. cit.*, vol. II, p. 61, 65-66).

<sup>216</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 141.

<sup>217</sup> Denis Diderot, *Scrieri despre artă...*, p. 8, 11.

că aceasta din urmă era sinonimă cu intuiția ori deducția, nu cu plăsmuirea<sup>218</sup>. În discursul pe care îl ținea la 12 octombrie 1807, în calitatea sa de secretar general al Academiei de arte din München, Schelling se întreba: „Cum se explică atunci că pentru orice minte cât de cât cultivată imitațiile, fie și împinse până la iluzie, ale așa-numitului real, apar a fi în cel mai înalt grad neadevărate, lăsând chiar impresia de existențe fantomatice, în vreme ce o operă în care guvernează conceptul ne prinde cu destulă forță a adevărului, ba chiar ne transpune în lumea cu adevărat reală? De unde acest lucru, dacă nu din sentimentul mai mult sau mai puțin nebulos care ne spune că singurul element însuflețitor în lucruri este conceptul, în vreme ce orice altceva este inconsistent, simplă umbră deșartă?”<sup>219</sup> Ceva mai târziu, Goethe îi dădea dreptate. Într-o discuție cu Johann Peter Eckermann, din 20 octombrie 1820, marele cărturar îi critica pe „drăguții noștri artiști care se muncesc să imite stilul vechi german”: „...cu toată slăbiciunea lor personală și neputința artistică de care dau dovadă, se avântă să imite natura și își închipuie că fac ceva. Ei sunt *sub* nivelul naturii. Cel ce vrea totuși să înfăptuiască ceva mare trebuie să fi ajuns la un astfel de grad de cultură, încât, asemeni vechilor greci, să fie în stare să ridice natura reală, inferioară lui, până la înălțimea spiritului său și să transforme în realitate ceea ce în unele fenomene naturale, fie din cauza cine știe cărei slăbiciuni inerente, fie din cauza unor piedici din afară, nu s-a putut realiza din plin, rămânând doar simplă intenție”<sup>220</sup>. Minteia artistului „perfecționa” sau „îmbunătățea” natura, respectându-i totuși impulsurile inițiale. În virtutea acestor aserțiuni, a imagina nu însemna doar să dai contur sculpturii, ci și consistență, identitate. În consecință, reproducerile cuminți nu-și mai aveau rostul. Nu mai „plagiau”, propunându-și să fie niște „actualizări” novatoare, niște extensii ale originalului<sup>221</sup>. Annie Becq are două explicații pentru desimbolizarea imitațiilor după calapod antic: primul ar fi suportul științific pe care îl primea, în secolul al XVIII-lea, binecunoscuta metaforă a trupului; iar cel de-al doilea ar fi geneza muzeelor naționale, la început de secol al XIX-lea, cu o serioasă contribuție la autonomizarea esteticului. Mai precis, interesul pe care iluminismul l-a avut pentru științele naturii a cultivat, ca efect secundar, o nouă proliferare a metaforelor corporale<sup>222</sup>.

<sup>218</sup> Important nu era să copiezi ceea ce vezi, ci să respecti, în actul copierii, intențiile naturii (Vezi, Pierre Watt, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998, p. 43-45).

<sup>219</sup> F. W. J. Schelling, *Filozofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârțu și Gabriel Liiceanu, București, Editura Meridiane, 1992, p. 509.

<sup>220</sup> Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieții sale*, traducere de Lazăr Iliescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 289-290.

<sup>221</sup> Frederick Burwick, *op. cit.*, p. 24, 85, 94.

<sup>222</sup> Annie Becq, *op. cit.*, p. 845-847.

Ele contribuiau, cumva surprinzător, la emanciparea esteticului, datorită paradigmei biologice, care impunea următoarea analogie: așa cum nu putem însufleți un obiect inert, tot astfel nu are sens să intervenim în biografia unei capodopere; oricât de îndemânatici am fi, nu vom reuși niciodată să repetăm întocmai originalul. Nu ar rezulta decât un biet dublet, lipsit de suflul creației *ex nihilo*. Dimpotrivă, cu cât copia ar fi mai exactă, cu atât ar fi mai lipsită de viață<sup>223</sup>. Or, aidoma organismelor vii, operele de artă se nasc și trăiesc în conformitate cu o „anatomie” specifică fiecăreia din ele. La fel ca orice alte ființe, creațiile artistice se prezintă ca mecanisme autoreglate, independente de orice impuls din afară. Fiecare subzistă pe cont propriu, fără vreun model care le controlează evoluția. Complementar, apariția muzeului național a presupus, susține Annie Becq, „izolarea”, scoaterea operei de artă de sub tirania utilizărilor ei sociale, fie ele propagandistice, ornamentale, științifice sau hedoniste. Ruptă de contextul apariției sale, opera de artă nu va mai fi judecată după criterii exterioare actului de creație<sup>224</sup>. Va fi înțeleasă prin ea însăși, fără vreo prelectură sau instrumentalizare. Prototipurile își pierdeau statutul de matrici estetice, imitația nemaiaivând valențele constrângătoare de odinioară.

Romantismul venea însă cu fuziunea dintre imitator și obiectul imitării<sup>225</sup>. Reproduserile se autonomizau, aparținând mai degrabă copiatorului și nu creatorului. Deveneau ele însele niște originale. Și cum noul *mimes* prefera mai mult să sugereze decât să copieze<sup>226</sup>, mulajele erau „degradata”, ajungând simple ustensile, auxiliare, surogate. Se salvau totuși, căpătând atât un rost *practic* – cei interesați putând exersa după ele – cât și un rost *didactic*, exemplificând/vizualizând un episod sau altul din istoria artei. Așa-numitele „moulages au sable” înlocuiau procedeul „à la cire” pentru ca, din 1839, pantograful inventat de Achille Colas să transforme mulajele în producție de serie<sup>227</sup>. Sute de muncitori lucrau în uzina deschisă de Ferdinand Barbedienne la Paris, exactitatea modelaturilor reușite aici făcându-le comparabile cu dagherotipiile<sup>228</sup>. În 1837, apărea și galvanoplastia, procedeu de obținere a mulajelor pe cale industrială, prin intermediul electrolizei<sup>229</sup>. Muzeu special dedicate lor s-au înființat la Paris în 1834 și Londra în 1857<sup>230</sup>. Nu întâmplător,

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 815.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 796-799.

<sup>225</sup> Pierre Wat, *op. cit.*, p. 11.

<sup>226</sup> Frederick Burwick, *op. cit.*, p. 118.

<sup>227</sup> Francis Haskell, Nicholas Penny, *op. cit.*, p. 169.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> Luc Benoist, *op. cit.*, p. 83.

<sup>230</sup> Ioan Oprea, *Transmuseografia*, București, Editura Oscar Print, 2000, p. 351.

muzeul Trocadero din Paris (1882), fondat la stăruințele lui Viollet le Duc, a fost imitat în toată Europa<sup>231</sup>. Amploarea dată acestei activități mai sporea pe măsura redefinirii Frumosului (care includea, din timpul celui de-al Doilea Imperiu, și arta medievală ori aceea a Renașterii florentine), a lărgirii domeniului de cunoaștere al arheologiei (care îi cuprindea treptat și pe egipteni, asirieni sau fenicieni) și a perpetuării în plan estetic a rivalităților politice dintre Paris și Londra<sup>232</sup>. Se știe că unele opere de artă pe care francezii au trebuit să le înapoieze după căderea lui Napoleon au fost, într-adevăr, restituite, dar nu înainte de a fi mulate, după cum ordonase contele Forbin, director al muzeelor regale de la 1 iunie 1816<sup>233</sup>. Iar obsesia francezilor de a umple lacunele produse din cauza acestor retrocedări a stat la baza politicilor de achiziție și copiere din întregul secolul al XIX-lea<sup>234</sup>. Era, poate, cel mai grăitor și ironic episod din istoria reproducerilor de artă: în urma tratatului de la Tolentino, din 19 februarie 1797, papa Pius al VI-lea fusese obligat să cedeze Parisului peste o sută de capodopere, alese după bunul plac al comisarilor lui Napoleon. Dar până să se pună în practică respectivul dictat, Curia ceruse ca atelierelor de mulaje să lucreze fără oprire, copiind cât mai multe antichități<sup>235</sup>. Astfel se mai suplineau prezumtivele pierderi și se prevenea o eventuală răscoală a italienilor<sup>236</sup>.

Recapitulând istoria atitudinilor față de mulaje, Andrés Ubeda de Los Cobos reușea, totodată, o clasificare a receptărilor modelului francez în domeniu. Repertoriind întrebuintările date acestor obiecte, el delimita o primă etapă barocă, o alta neoclasică și o a treia marcată de riposta romantică<sup>237</sup>. După Los Cobos, faza barocă se caracteriza prin absența unei selecționări riguroase, sculpturile moderne (Michelangelo, Bernini) amestecându-se cu acelea antice. Mulajele jucau un rol pur instrumental, menirea lor fiind doar aceea de a ține

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> De exemplu, la 1 martie 1847, Louis Philippe se grăbea să inaugureze Muzeul Asirian (Vezi, Florence Rionnet, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 9, 11, 12, 16).

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 8, 10. Este vorba de Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin (1779-1841), de al cărui directorat se leagă achiziționarea (prin marchizul de Rivière, atunci ambasador la Istanbul) lui *Venus din Milo*, descoperită în 1820 în insula Melos și expusă deja la Louvre în 1821.

<sup>234</sup> Dar cu un oarecare recul în perioada 1830-1848 când, din dorința de a se legitima, regele Louis Philippe stimula inventarea unor „antichități naționale” și comerțul cu busturi pentru Pantheon (*Ibidem*, p. 10-11).

<sup>235</sup> Hans H. Pars, *Viața aventuroasă a operelor de artă*, traducere de Gheorghe Székely, București, Editura Meridiane, 1974, p. 224.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Andrés Ubeda de Los Cobos, „Un élément de pédagogie artistique: la collection de statues de plâtre de l'Académie San Fernando à Madrid, 1741-1800”, in Annie-France Laurens, Krzysztof Pomian (coord.), *op. cit.*, p. 329.



locul unui model viu. În lipsă de ceva mai bun, ele ajutau ucenicul să „își facă mâna”, adică să învețe tehnica predecessorilor<sup>238</sup>. În faza următoare, neoclasică, copiile statuiilor oarecum recente dispăreau din învățământul academic, către mijlocul secolului al XVIII-lea preferându-se numai mulajele unor sculpturi antice. Dacă în timpul barocului mulajul era folosit numai din cauză că nu găsește un model natural, odată cu voga neoclasică el devenea un scop în sine<sup>239</sup>. Lobos oferă și explicații în acest sens: arta era o realitate superioară naturii, „purificând-o” pe cea din urmă de toate distorsiunile cu care ne putea șoca la prima vedere. O lucrare se transforma astfel dintr-o realizare oarecare într-un model de urmat sute de ani mai apoi. Iar imitarea ei devenea o formă de comunicare cu marii măștri, o tentativă de participare analogică la opera lor<sup>240</sup>. Andrés Ubeda de Los Lobos insistă pe ideea că lucrul după mulaje nu mai era un simplu exercițiu, o învățare „din ochi”, studentul trebuind să își însușească regulile universale și imuabile exemplificate de respectiva capodoperă. Mulajele și reproducerea fiind complete, șlefuite și neciuntite, legitimau vizual ideea că simetricul și frumosul reprezentau cam același lucru. În cronologia lui Los Lobos, „reacția finală” era adusă de revolta romantică, pregătită, în Spania, de Goya: imitaționismul neoclasic i se părea o aberație, de vreme ce pune la natură, operă a lui Dumnezeu, mai prejos de creațiile unor oameni<sup>241</sup>.

În perioada când Al. Odobescu se preocupa de mulaje, acestea intraseră deja într-un con de umbră din pricina interesului european pentru exponate poate mai modeste ca prestigiu, dar cu siguranță originale. Muzeului i se cerea acum să pună vizitatorul în contact direct cu trecutul pe care noua instituție trebuia să îl recapituleze prin intermediul artefactelor. De la acumularea de capodopere, se ajungea la selecționarea unor sculpturi mai puțin știute, care evidențiau însă o etapă aparte din istoria fenomenului; erau aduse acolo nu pentru că ar fi fost faimoase, ci pentru că se compatibilizau cronologic, tematic sau estetic cu celelalte exemplare. Insuficiența mostrelor muzeale obliga specialiștii domeniului să improvizeze, să lărgescă perspectiva analizei lor, cu iluzia că o panoramă convingătoare putea escamota amănunțele lipsă. În prelegerile susținute la École des Beaux-Arts și editate apoi în 1865 și 1882, Hyppolite Taine deplângea această situație: „Ceea ce am păstrat din arta statuară antică nu înseamnă aproape nimic față de ceea ce a dispărut. [...] nu avem nici un singur fragment autentic de Fidias; pe Miron, Polictet, Praxitele, Scopas și Lisip nu-i cunoaștem decât din copii sau din imitații mai mult sau mai puțin îndepărtate în

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 330-331.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>240</sup> Marian Hobson, *op. cit.*, p. 579.

<sup>241</sup> Andrés Ubeda de Los Cobos, *op. cit.*, p. 336.

timp și îndoielnice. [...] Muzeul vostru de ghipsuri aduce cu câmp de bătălie după luptă: torsuri, capete, membre răzlețe. [...] Nu avem decât un singur mijloc pentru a umple aceste lacune; în lipsa istoriei detaliate, ne rămâne istoria generală; mai mult ca niciodată, pentru a înțelege opera, suntem obligați să studiem poporul care a creat-o, moravurile care o sugerau și mediul în care a luat naștere<sup>242</sup>. Nu rezulta decât o pseudo-etnografie, care divaga, vrând-nevrând, de la operă la creator, de la artist la societate. Còpiile erau așadar un fel de liant între epocile artistice, acționând ca „proteze” ale gândirii istoricizante. Ele îngăduiau trecerea de la înșiruirile oarecum aleatorii și incomplete de lucrări cu o oarecare notorietate spre o istorie poate monotună, dar neîntreruptă a formelor. Credem că muzeul de antichități „galo-romane” de la Saint-Germain-en-Laye, înființat prin decretul lui Napoleon al III-lea, la 8 martie 1862, concretiza oarecum această filosofie muzeală<sup>243</sup>. Dorindu-se ca deschiderea lui să fi concomitentă cu expoziția mondială de la Paris (1867), împăratul numea, la 19 ianuarie 1865, o comisie consultativă, însărcinată să urgenteze amenajarea noului așezământ<sup>244</sup>. În ciuda denumirii sale, muzeul se voia universal, punând în scenă întreaga istorie europeană, din cele mai vechi timpuri până în vremea lui Carol cel Mare; or, pentru acest gen de panoramare, conservatorul Alexandre Bertrand (1820-1902) nu se baza doar pe hazardul donațiilor, orchestrând o strategie de achiziții și de schimburi internaționale pe scară largă<sup>245</sup>. În cadrul acestei politici de reciprocități, restituiri și substituiri imagistice, mulajele erau foarte utile, în 1868 muzeul dispunând deja de circa 500 de dublete sau reproduceri în ceară<sup>246</sup>. Cu toate că numărul lor nu va spori simțitor în primele decenii ale secolului XX, ele își vor menține utilitatea, fiind folosite ca substitute ale unor originale mai fragile, ce trebuiau ferite de prea multe expuneri în public<sup>247</sup>.

Sintetizând cele expuse până aici, am deosebi trei etape în istoria receptărilor de care mulajul/copia s-a bucurat: a) „un alt fel de original”, unul „renăscut” ori „ajutat”, fără conștientizarea faptului că astfel ar fi și contrafăcut; schemele explicative și de percepere a lucrurilor fiind atunci tributare unei logici

---

<sup>242</sup> Hippolyte Taine, *Filosofia artei*, traducere de Constanța Tănăsescu, București, Editura Meridiane, 1991, p. 269-270.

<sup>243</sup> Hélène Chew, „Les échanges archéologiques internationaux au XIX<sup>e</sup> siècle. L'exemple d'Alexandre Bertrand et du musée des Antiquités nationales”, în *Les dépôts de l'État au XIX<sup>e</sup> siècle. Politiques patrimoniales et destins d'oeuvres*, Paris, Musée du Louvre, 2008, p. 73.

<sup>244</sup> Muzeul se deschidea la vreme, pe data de 12 mai 1867 (*Ibidem*, p. 73, 75).

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

<sup>247</sup> Florence Rionnet, „Un instrument de propagande artistique: l'atelier de moulage du Louvre”, în *Revue de l'Art*, 104/1994, p. 50.

a contiguității (a asemena două lucruri sau a le apropia fizic era tot una cu a le „înruși” sau a crea între ele o relație de cauzalitate), copia era o relicvă a originalului, moștenind ceva din „aura” sa; b) statutul de efigie, de „substitut” ori simbol al originalului; cel din urmă nu se mai găsea deloc în corpul reproducerii, dar accepta să fie reprezentat de aceasta; c) un fel de „citare” sau parafrază a prototipului, fără a mai păstra ceva din substanța lui autentică. Veacul al XIX-lea este invocat până la saturație ca epocă a originalității. De fapt, sub presiunea noilor tehnologii și mai ales a fotografiei, se revaluează întrebuițările și prestigiul tuturor formelor de reproducere. Coexistau deci trei variante de raportare la mulaje și la „completările”/„restaurările” vechilor capodopere: 1) *variantele paseiste*, care vedea imitarea, în toate formele ei, drept o cale de a reînvia un standard greco-roman cu aplicabilitate globală și valabilitate nelimitată; copiind arta antică, salvam, poate, singurele origini în care ne recunoșteam cu toții; 2) *variantele probabiliste*: copiind și adăugând câte ceva la original, căutam o nouă plenitudine, un nou sens, ducând mai departe gândul creatorului; cea mai bună formă de conservare părea să fie creația continuă; 3) *variantele prezenteiste*, care accepta sculptura ciobită *per se*, văzând în bustul fără mâini nu o trunchiere ci un bilanț, concluzia unei îndelungate biografii; torsul ciuntit nu reprezenta un accident nefericit, care ne văduzea de bucuria întregului, ci un episod vizual de sine stătător, care decurgea firesc din altele. Dar poate că marele câștig este diferența care se face, involuntar, între *fals* și *fictiv*: dacă primul degradează prototipul și înșală privitorul, cel de-al doilea ne apropie de capodoperă, ne-o lămurește; cu alte cuvinte, redefiniște deja știutul, redându-ni-l într-o ipostază mai adecvată dorinței noastre de a fi, periodic, alții. Spre dezamăgirea amatorilor de categorisiri facile, ne dăm seama că originalitatea nu a fost căutată ca scop în sine, ea intrând în scenă ca noțiune *passé-partout*, cu participarea căreia era explicată mai onorabil imitația. Sunt două tendințe ce coexistă, fără ca una din ele să fie cea dominantă; originalitatea apare mai degrabă ca un musafir neașteptat, ca un concept cu un public restrâns. Ea constituie o contrapondere tacită față de popularitatea surogatului și de anchilozele *mimesis*-ului<sup>248</sup>. Dar cel mai important este că *originalitatea* nu este opusă *imitației*, ci mai curând o sinonimă a *noului*. Oamenii secolelor XVIII-

---

<sup>248</sup> Este teoria susținută de Pierre Watt, care vede în *mimesis*-ul romantic o strategie de subversiune; ea utilizează canoanele universaliste ale neoclasicismului, deturnându-le în favoarea individualității creatoare. Watt ia în calcul și schimbările epistemologice, arătând că estetica romantică ar fi fost favorizată și de lărgirea câmpului cunoașterii: dacă în cazul științei clasice el era limitat la *realitatea* vizibilă, finită și măsurabilă, în cazul celei romantice aria de interes era extinsă la dimensiunile întregului *real*, prin definiție incomensurabil (Vezi, Pierre Watt, *op. cit.*, p. 9, 48).

XIX nu s-au grăbit să-i găsească o definiție strictă, preferând să tot descopere ce ar mai fi de imitat. Originalitatea s-a născut astfel ca efect secundar, în marginile unei vechi arte a reproducerii, una reconceptualizată la nesfârșit.

### „Ma bien chère Sacha...”

Alexandru Odobescu a lăsat o corespondență vastă<sup>249</sup>. Iar cei familiarizați cu biografia lui știu că așa începeau foarte multe din scrisorile sale, pentru că erau adresate soției Sașa. Prin detaliile zilnice pe care le cuprindeau, ele formau un fel de jurnal epistolar. Evident, nu puteau ocoli problema mulajelor, care îl frământa în această perioadă marcată de frustrări, depresii și morfină. Multe activități ale începutului de zi aveau loc, după cum mărturisea la 1 octombrie 1891, „après m’être occupé dans la matinée de mes plâtres de l’Athénée”<sup>250</sup>.

La câțiva ani după primirea scrisorii de la Ion Ghica – de care aminteam la începutul acestui text – Odobescu îi scria Sașei, la 15/27 octombrie 1887, despre cursul de la Universitate: „...j’attends toujours la livraison où il s’agit de Trajan. Il me la faudrait le plus tôt possible, car je m’en pourrai peut-être servir dans la 1-re leçon que je dois commencer à préparer. De plus, je te prie, toi ou Jeanne, de m’envoyer [...] une petite brochure [...], non reliée, où il y a la description de la Colonne Trajane par Salomon Reinach, conservateur au Musée de St. Germain. Je croyais l’avoir emportée, mais je ne la trouve pas: peut-être elle est restée à Paris”<sup>251</sup>. Mai cerea și lucrări germane, dar acestea se pierdeau pe drum și îl puneau în situația de amâna de la o săptămână la alta anumite prelegeri despre arta greco-romană<sup>252</sup>. Sunt neajunsuri de moment care îl determinau să insiste pentru constituirea unei colecții de mulaje, indispensabilă activității didactice. Concretizarea proiectului său nu a fost deloc facilă, Odobescu socotind că aceeași oameni care nu doreau tipărirea *Tezaurului de la Pietroasa* – ne gândim la îndelungatul conflict cu „...cette infâme canaille de D. A. Stourdza”<sup>253</sup> – făceau totul pentru a sabota și înființarea aceluia muzeu. La 14/26 februarie 1890 îi mărturisea Sașei: „Je ne sais pas du tout ce qu’on fait à la commission budgétaire, où l’on travaille, puisque le directeur du ministère y est

<sup>249</sup> O succintă analiză, dar cu trimiteri utile, găsim la Al. Săndulescu, *Literatura epistolară*, București, Editura Minerva, 1972, p. 103-112.

<sup>250</sup> Alexandru Odobescu, *Opere, Corespondență 1889-1891...*, vol. XII, p. 487.

<sup>251</sup> Idem, *Opere*, vol. XI, *Corespondență 1887-1888...*, p. 394. Este vorba de lucrarea *La Colonne Trajane au Musée de Saint Germain*, specifică editorii în nota de la pagina 735.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 400. Vezi scrisoarea din 21 octombrie/2 nov. 1887.

<sup>253</sup> Scrisoarea din 19 februarie/3 martie 1890 (Vezi, Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII, *Corespondență 1889-1891...*, p. 346).

continuellement, mais je m'attends bien qu'on n'y introduira rien dans le budget pour mon livre et même que l'on y supprime les 12.000 fr. qui étaient portés pour commencer à former ici un musée de plâtres, sans lequel mon cours d'Archéologie plastique ne peut produire sur les étudiants qu'un effet moindre qu'une lanterne magique. Parler à des gens qui n'ont jamais vu une sculpture antique, d'un tas de monuments qui diffèrent les uns des autres par le style, c'est à peu près la même chose que de lire le livre de Gouffe sur la cuisine, quand on n'a jamais goûté qu'à de la *mamaliga*, de la *pastrama* et à des gousses d'ail! *Poftim, mă rog estetică!*<sup>254</sup>. Previziunile pesimiste i se adevereau, în epistola din 16/28 februarie 1890 el consemnând cu amărăciune: „On m'a dit hier que la commission du Budget avait réduit de moitié (c'est-à-dire à 6.000 fr.) l'achat de statues plâtres proposé. A la Chambre j'ai tout lieu de croire qu'on fera évaporer même ce 6.000 fr. Il en sera, certainement, tout de même des fonds pour la continuation de *Pétrossa*, que le ministre n'a même pas inscrits au budget. *Țara asta nu este făcută acum pentru mine. I. Brătianu mi-a spus bine: «D-ta ești născut cu 50 de ani prea de timpuriu!»*. A ce qu'il paraît il faut encore 50 ans pour nous débarrasser des misères actuelles. Hélas! Je ne serai plus de ce monde quand le bon temps viendra<sup>255</sup>. Conflictul cu Sturdza îl îndepărtase pe Odobescu de liberali, apropiindu-l în schimb de conservatori și junimiști. Era însă convins că influentul său inamic îl urmărea pretutindeni, deseori temerile sale fiind mai curând intuiții ori calcule de probabilitate și mai puțin certitudini. Credea îndeosebi că relațiile personale și de rudenie pot fi mai puternice decât cele de partid, îndemnându-i pe ultimii săi susținători să-l abandoneze. În scrisoarea către Sașa din 28 februarie/12 martie 1890, el explica: „Je vois de plus en plus que les calomnies empoisonnées et occultes que ce misérable Stourdza répand partout contre moi, ont gagné les junimistes, parmi lesquels il a, comme ses parents, deux des chefs, c'est-à-dire ce prétentieux de Carp, son beau-frère, et ce nigaud de Th. Rosetti, son cousin<sup>256</sup>. Odobescu dezvoltase și în alte dăți teoria complotului, numărul persoanelor bănuite că i-ar fi împotrivă fiind totuși prea mare ca să nu ne gândim că era ocolit din cauză că devenise incomod. Literatura lui epistolară nu era doar un prilej de a se defula, istoricul folosind-o și ca pretext de a testa vechile relații sau a-și confirma noile suspiciuni. Prin urmare, scria uneori tocmai acelor persoane pe care nu le vedea cu ochi buni, fie cerându-le ceva, fie făcându-le confesiuni. Probabil că astfel lupta contra izolării, căutând, dacă nu alianțe, atunci măcar o *captatio benevolentiae* la nivel

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 343. La pagina 587 editorii precizează că Odobescu se referea la cartea lui Jules Gouffe, *Le livre de cuisine*, Paris, E. Ronjat, 1867, 826 p.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 357.

minimal. De pildă, scrisoarea către directorul Muzeului Național de Antichități începea cu „iubite d-le Tocilescu” și continua cu ideea că vedea peste tot „numai piedici la lucrările științifice ale celor ce nu sunt în favoare la pocitura de Sturdza. Îmi pare rău că și aci, te află în cale, căci nemernicul de ministru merită și aci să fie tratat cum se cade unei astfel de lighioane. Deci să nu crezi că orice voi zice publicului despre Sturdza te privește. [...] Voi fi dar silit să arăt că mi s-a oprit examinarea colecțiunii de medalii puse sub obroc de Sturza și de familia sa. [...] Te plâng, dragă Tocilescule, de a fi la ordinele unui asemeni animal”<sup>257</sup>. Câtă sinceritate conțineau oare aceste rânduri? Destul de puțină am spune noi. Știm astăzi că Odobescu și-ar fi dorit să întreprindă cercetări la Adam Clisi, dar respectivul obiectiv i-a fost încredințat lui Tocilescu. Îl bănuia așadar că profitase de conflictul său cu Sturdza pentru a se oferi drept alternativă, făcând totul ca să intre în grațiile influentului om politic. Un alt motiv de supărare fusese acela că Tocilescu evita să pomenească de familia Odobescu în situații în care această referință părea obligatorie. Pe acest subiect, Odobescu îi scria Sașei la 5/17 martie 1890: „Hier soir Tocilescu a fait à l’Athénée une conférence sur feu *Jean Câmpineano* père, mais ce vilain petit plat valet de Stourdza s’est bien gardé de prononcer le nom de mon père qui a toujours été l’ami de Câmpineano.[...] Ici il y a le prince de Naples, fils du roi d’Italie, qui passe trois ou quatre jours à Bucarest d’où il ira à Constantinople. Il loge au Grand Hôtel Broft, mai il dîne au Palais et visite la ville dans les équipages de la Cour. Tout à l’heure en rentrant de chez Lecomte, j’ai trouvé chez moi un employé du Ministère de l’Instruction qui venait me demander de la part du ministre un exemplaire de mon ouvrage sur *Pétroussa* pour l’offrir au Prince qui a visité aujourd’hui le musée et s’est intéressé au trésor. On n’a nullement pensé à me faire savoir d’avance cette visite. Le petit cuistre de Tocilescu leur suffisait”<sup>258</sup>. Capitala îl avea atunci ca oaspete pe Victor Emmanuel, fiu al regelui Umberto I și prinț moștenitor al Neapolelui. Iar reproșurile lui Odobescu se îndreptau spre ministrul Cultelor, Theodor Rosetti, și directorul Muzeului Național de Antichități, nimeni altul decât Grigore Tocilescu<sup>259</sup>. Pe ansamblu, corespondența din acele zile ne dă impresia că se considera abandonat de toată lumea. Devenise așadar sacrificabil și se aștepta la orice tip de vexații. „J’ai reçu cependant une convocation pour la session de l’Académie qui commence dans 14 jours – scria

<sup>257</sup> Este o scrisoare mai veche, din 31 octombrie 1887 (Vezi, Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XI, *Corespondență 1887-1888...*, p. 414).

<sup>258</sup> Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII..., p. 363-364.

<sup>259</sup> Sunt informații date de editori la pagina 590. În opinia lui Odobescu, guvernul se făcea vinovat că nu sprijinea financiar editarea volumului următor din această monografie. Primul apăruse deja în 1889.

el Sașei la 13/25 februarie 1890. Je me demande si j'irais? Voir journellement ces deux mines antipathiques du Microbe et de ce vieux coquin galeux de Kogalnitchano, cela me répugne horriblement. Rien que de penser à eux, cela m'horripile<sup>260</sup>. Microbul era Sturdza, iar Kogălniceanu președintele de atunci al Academiei. Indemnizația pe care o primea însă pentru fiecare ședință la care participa îi făcea totuși cu ochiul: „D'autre part, 25 fois 20 francs sont bons à toucher; mais comme ce misérable Stourdza m'a scos dator la Academie 1.900 fr., tandis qu'il n'a pas dit mot de tous ceux qui sont dans la même situation envers l'Académie, je devrais, en suivant les impulsions de mon amour propre, renoncer à toucher les 500 fr. de la session pour les laisser couvrir une part de cette dette<sup>261</sup>”. După cum reiese dintr-o scrisoare deja citată, aceea din 28 februarie 1890, suspiciunile sale îi vizau inclusiv pe susținătorul său, junimistul Titu Maiorescu, dar și pe conservatorul Alexandru Lahovary, ministrul de externe căruia urma să îi ceară ajutor în chestiunea mulajelor: „...je t'ai dit, je crois, déjà, que la commission du budget avait supprimé les fonds nécessaires pour la continuation de mon ouvrage sur *Pétrossa*. Maiorescu qui devait soutenir ces fonds a manqué à la séance où cette affaire a été traitée. Est-ce exprès? J'en ai bien peur, car ce cher Maiorescu ne m'a pas donné signe de vie de tout l'hiver; pas même une carte, quoique j'aie été chez lui. Il est évidemment gagné par le virus calomniateur répandu contre moi par les chefs de la bande collectiviste, les associés clandestins et futurs des junimistes. Il est vrai que je n'ai pas non plus pour moi les conservateurs; car cette ortie gonflée d'orgueil que l'on appelle Alexandre Lahovary a toujours été – et je ne sais pas pourquoi – contre moi<sup>262</sup>”. Nu este deloc sigur că Lahovari era chiar așa cum îl descria Odobescu la supărare. În memoriile sale, Georges Bengescu i-a portretizat, cu bune și rele, pe amândoi, neputându-i-se reproșa că i-ar fi lipsit prețuirea pentru vreunul dintre ei. În cazul ministrului conservator Bengescu spunea că „pretinsa lui mândrie” se datora unui „fond de timiditate naturală pe care cu multă greutate el reușise a o stăpâni<sup>263</sup>”. Iar despre Odobescu a lăsat câteva pagini cât se poate de utile pentru înțelegerea firii și a sfârșitului său tragic: „Aplecat de timpuriu lucrărilor istorice și archeologice, Odobescu și formase cu multă ostentă, dar tot de-o-dată cu cheltuieli considerabile, o bibliotecă din cele mai bogate, care conținea toate publicațiunile streine relative la istoria antică și modernă a frumóselor arte. [...] Transportul în Franca a unei părți din biblioteca sa – căci la Paris ca și la Bucuresci, Odobescu lucra «boerește», adică numai cu cărțile lui,

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 341. Corect ar fi fost „du ce vieux coquin”.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>263</sup> George Bengescu, *op. cit.*, p. 278-279.

și rare-ori se cobora până a merge să consulte vre-un volum la Biblioteca națională sau la cea a Institutului; cheltuielile ocazionale cu instalarea lui într'o locuință cam strâmtă, dar mobilată cu luxul drag lui Odobescu; recepțiunile ce crezdu de cuviință, ca membru al corpului diplomatic, de a da în onorea unilor din colegii sei și a coloniei române din Paris (atunci când el nu era ținut cătuși de puțin de a primi), încurcări și mai mult situațiunea financiară a lui Odobescu, și'l siliră, cu tótă inteligența lui, cu tótă afabilitatea și distincțiunea de maniere care'l caracterizau, cu tótă ostenela ce'și dedese spre a se arăta amabil și prevenitor față de compatrioții noștri din Paris, a renunța la serviciul diplomatic și a'și relua catedra de profesor, 'n care, pare-mi-se, el era mult mai bine la locul lui"<sup>264</sup>.

Întorcându-ne la chestiunea mulajelor, constatăm că în septembrie 1890 Odobescu înaintase totuși ministrului instrucțiunii lista comenzilor de modelaturi în gips după vechi lucrări de artă aflate în muzeele din Berlin și Paris; mai preconiza și alte solicitări la muzeele din Viena, Roma, Florența, Atena, Petersburg<sup>265</sup>. Mai mult, în virtutea obiceiului său de a cere ceva persoanelor pe care le considera ostile, scria chiar ministrului de externe pe același subiect. Contrar așteptărilor sale, mulajele soseau până la urmă, cu ceva întâzieri și pagube din cauza staționării lăzilor cu gipsuri la vamă. Bunăoară, Odobescu își încheia scrisoarea din 10 iulie 1891 cu următoarea remarcă „...je veux cependant aller au ministère et à la banque pour expédier de l'argent à Munich et à Mayence pour les moulages”<sup>266</sup>. De altfel, Odobescu amintește la un moment dat de amenajările începute acolo unde avea să plaseze muzeul, pe 1 septembrie 1891 așteptând „...un tapissier-menusier avec lequel je dois aller à l'Athénée pour lui indiquer quelques arrangements qu'il doit faire au fond de la salle ronde du bas pour que j'y puisse installer, provisoirement du moins, les moulages qui se trouvent dans les 18 caisses venues depuis 6 mois de Berlin et dans les 8 caisses qui sont arrivées de Paris et que l'on a laissées depuis 1 (un) mois et

---

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 78-81. Odobescu se implica puțin în activitatea legației române de la Paris, adevăratul scop al șederii sale aici fiind acela de a se documenta și scrie despre cele descoperite la Pietroasa. Memorialistul era la curent și cu suspiciunile istoricului, Odobescu socotind că plecarea sa din funcția de prim-secretar al legației pariziene (1885) s-ar fi datorat și uneltirilor lui Bengescu, interesat să-i ia locul. Așa s-ar explica și opoziția categorică pe care Odobescu o manifesta, în 1888, față de primirea lui Bengescu în Academie. La rândul său, Bengescu afirma că „sufletul lui Odobescu era câte-o-dată mic și îngust”, din cauză că ajutorul pe care i-l dăduse la întocmirea lucrării despre tezaurul de la Pietroasa (traducerea primelor capitole din română în franceză) l-ar fi îndemnat să aștepte o oarecare grațitudine (*Ibidem*, p. 80, 85-87).

<sup>265</sup> Vezi și foarte utila cronologie alcătuită de Geo Șerban, în cadrul volumului *Al. Odobescu. Pagini regăsite*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 397.

<sup>266</sup> Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. XII..., p. 418.



demi à la douane, par négligence”<sup>267</sup>. Apoi, pentru a remedia stricăciunile suferite de unele mulaje în timpul călătoriei, Odobescu apela la ajutorul sculptorului Carol K. Storck: „Ce matin j’ai aussi à faire avec le sculpteur Storck-fils; je dois aller avec lui à l’Athénée pour constater s’il y a quelque chose de réparable parmi les nombreuses caisses de l’envoi berlinois”<sup>268</sup>. Această mențiune din 28 septembrie 1891 este completată o zi mai târziu: „...j’ai aussi disposé avec Storck-fils la réparation de plâtres de l’Athénée; il pense réussir; tant mieux!”<sup>269</sup>. În octombrie 1891, amenajează la Ateneu muzeul de modelaturi. Este o reușită care edulcorează cumva amărăciunile determinate de conflictul cu fratele său Constantin: cei doi își disputau moșia Poieni, prevăzută a figura în dota maritală a Ioanei, fiica istoricului. La 18 octombrie 1891 îi scria Sașei: „J’ai la main trop agacée aujourd’hui pour te parler plus longuement de mes occupations à l’école et de mes affaires avec les moulages que l’on répare à l’Athénée et des 16 nouvelles caisses m’arrivant encore dans quelques jours. Tout cela cependant me donne quelque consolation car en somme cela me fait bien sentir que je suis loin d’être ce qu’est cette brute qui, hélas! porte le même nom que moi”<sup>270</sup>. Este doar unul din episoadele financiare care îi accentuau depresia, însăși chestiunea mulajelor aducându-i complicații de aceeași natură. La 24 octombrie 1891 se plângea deja Sașei: „...hier je reçois avis qu’à la gare il y a 20 caisses de moulages dont le transport coûte 700fr. de plus que je n’avais calculé. D’où vais-je les tirer? Et chaque jour de retard coûte autant que cela a coûté pour nos meubles à leur arrivée. Tu vois ma perplexité”<sup>271</sup>. Două zile mai târziu îi anunța totuși reușita operațiunii: „Hier, dans la soirée, entre 5 et 7 heures, j’ai casé à l’Athénée 20 caisses de moulages qui sont arrivées de Munich. J’ai dû faire cela par un temps de neige ignoble”<sup>272</sup>.

Anul 1892 începea sub presiunea datoriilor bănești contractate de dragul modelaturilor, la sfârșitul lui ianuarie Odobescu trebuind să trimită la München 2.400 de franci<sup>273</sup>. Continua totuși să spera, mai ales că planurile sale începeau să prindă chip. Pe 9 februarie mărturisea Sașei că merge la conferința lui Hasdeu

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 467.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 484.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 514.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 521.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 524. Scrisoarea către Sașa datează din 26 octombrie 1891, dar narează o acțiune petrecută cu o zi înainte.

<sup>273</sup> Alexandru Odobescu, *Opere*, XIII, *Corespondență 1892-1895*, ediție îngrijită de Nadia Lovinescu, Rodica Bichis, Filofteia Mihai, București, Editura Academiei, 1996, p. 16. Este o scrisoare către Sașa, din 9 ianuarie 1892.

de la Ateneu ca să își vadă și micul său muzeu „à la lumière de gaz”<sup>274</sup>. La jumătatea lui februarie nu avea încă banii pentru München: „tout cela est désespérant”, exclama el, în condițiile în care „de Munich j’ai reçu une lettre des plus désagréables”<sup>275</sup>. Din corespondența sa nu reiese foarte clar cifra exactă a cheltuielilor, uneori vorbind de 2.500 de franci, alteori, cum ar fi scrisoarea din 3 martie 1892, de 2.700: „De Munich on a écrit officiellement à l’Université pour demander le paiement des statues. Tu vois d’ici le trouble que cela me cause. Heureusement on m’a remis le lettre à moi de la main à la main. Mais il y a bien 12 jours de cela et une autre lettre peut venir pour insister. Cela me donne des insomnies. D’où diable tirer 2700 fr. pour envoyer vite ce reste d’argent?”<sup>276</sup>. Iar pe 7 martie definea succint problema: „je crains un vraie catastrophe du côté du Munich...”<sup>277</sup>. Rezolvarea apărea, temporar, abia la jumătatea lunii viitoare, dar prin intermediul altui împrumut: „J’ai levé cependant hier un grand poids de sur mon coeur; c’est-à-dire que, grâce à un grand emprunt forcé aux fonds de mon école, j’ai enfin expédié à Munich les 2.500 fr. Qui me pesaient si fort. Maintenant, il faut je restitue à mon école mes emprunts qui ont pris de proportions colossales”<sup>278</sup>. Soluția găsită nu îl destindea deloc, ideea de a restitui acei bani măcinându-l parcă și mai mult, din cauză că apelase la fondurile Școlii Normale, pe care o conducea: „L’envoi de l’argent à Munich nous a saignés à blanc et j’attends qu’il m’arrive de là – bas une quittance d’acquiescement pour pouvoir toucher au Ministère des fonds qui me permettent de combler ce grand trou fait à finances scolaires”<sup>279</sup>. Scrisorile ni-l înfățișează sub presiunea obiectivelor nerealizate, de parcă își simțea zilele numărate. Referiri la mulaje, la achitarea lor ori la eforturile de a le scoate din lăzi și a le expune revin, deseori, în epistolele sale. Sunt menționate ca probleme ținând nu atât de profesie, cât mai mult de sensibilitățile personale.

Neaflarea unui loc suficient de încăpător pentru întreaga sa colecție, îngrămadită parțial în lăzile de la Școala Normală Superioară, îl obliga să încerce noi demersuri. Într-o scrisoare către Titu Maiorescu, el completa tabloul frustrărilor sale, amintind de starea deplorabilă în care erau depozitate costisitoarele sale achiziții: „grămadirea lăzilor nedeschise ce le am deocamdată depuse la Școala Normală (și aceasta din cauza lipsei unei local potrivit), au

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 27, 31. Sunt scrisori care datează din 17 și 22 februarie 1892.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 48. Scrisoarea datează din 15 aprilie 1892.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 52. Precizarea provine din scrisoarea redactată la 19 aprilie 1892. Chitanța îi venea peste câteva zile, el pomenind-o în scrisoarea din 25 aprilie 1892.

ajuns să mă îngrijească și să mă mănhească, neputând fi îndată folosite. Vino, te rog, într-o zi să vezi ce clădire de tezaure neexploatate s-au grămădit și stau neutilizate. Dar unde să le pui?”<sup>280</sup>. Descurajat, la 3 septembrie 1892 îi propunea Sașei o soluție „de avarie” pentru mulajele de la Munchen: „Probablement je transformerai nos deux antichambres (en bas et en haut) en musées de plâtres, de façon à nous débarrasser de ces vilaines caisses en bois blanc”<sup>281</sup>. Va apela din nou la Carol Storck în septembrie 1892, pentru a încheia reparațiile, declarându-și totodată intenția de a alterna statuile cu plante ornamentale: „plantes et statues feront cet hiver un effet somptueux”<sup>282</sup>; „je me suis entendu avec Storck – adăuga el – pour qu’il ne tarde pas non plus à m’envoyer des ouvriers pour ouvrir les caisses des moulages, pour lesquels je ferai une installation provisoire, mais agréable et décorative, dans nos vestibules”<sup>283</sup>. Pe 17 septembrie anunța că „...on est en train de donner la dernière couche de peinture aux piédestaux et aux portes de notre entrée inférieure, splendidement transformée en musée de moulages”; mai aștepta „...dans 5 ou 6 semaines les belles vitrines qui doivent contenir les pièces venues de Mayence; celles-ci sont encore dans leurs caisses qui sont montées dans le vestibule de l’étage”<sup>284</sup>.

La 13 aprilie 1894, o anunța pe Sașa că odiseea gipsurilor continua: „en ce moment on fait le transport des moulages de l’Athénée dans les remises de l’Ecole Normale d’à côté; et cela me donne de très grands tracas. Le temps est couvert et un peu froid, mais il ne peut pas (heureusement pour mes plâtres, mais très malheureusement pour la végétation)”<sup>285</sup>. A doua zi revenea asupra subiectului, găsind o legătură între umilința retragerii de la Ateneu și starea de

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 39. Este scrisă la 16 martie 1892.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>282</sup> Vezi scrisoarea din 6 septembrie 1892. *Ibidem*, p. 105.

<sup>283</sup> Aceste planuri sunt trecut în epistola din 9 septembrie 1892. *Ibidem*, p. 106. Opțiunea lui pentru acest gen de aranjament este, probabil, ecoul unei percepții vechi și estetizante asupra muzeului, observată de Wolfgang Ernst atunci când urmărea etapele constituirii British Museum. Cercetătorul german remarcă picturi de secol XIX care înfățișau colecții și colecționari, dar nu respectau dispunerea reală a exponatelor, reimaginându-le după o altă logică, peisagistă, picturală și pitorească (Wolfgang Ernst, „La transition de galleries privée au musée public et imagination muséale: l’exemple du British Museum”, in Annie-France Laurens, Krzysztof Pomian (coord.), *op. cit.*, p. 160). Unul din exemplele date de Wolfgang Ernst este tabloul lui Johann Zoffany, *A nobleman’s collection* (ulterior cunoscut sub numele *Charles Townley and friends in his library*), realizat fie la sfârșitul lui 1789 fie chiar în 1790, anul când era expus la Royal Academy (Vezi și Mary Webster, „Zoffany’s Painting of Charles Townley’s Library in Park Street”, in *The Burlington Magazine*, vol. 106, no. 736, July 1964, p. 316-323). Charles Townley era un cunoscut călător și anticar englez din secolul XVIII.

<sup>284</sup> Vezi, Alexandru Odobescu, *Opere*, XIII, *Corespondență 1892-1895...*, p. 110.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 372.

sănătate precară: „Ce qui me cause beaucoup plus d’ennui c’est le déménagement des moulages qui a été fait de l’Athénée dans une malheureuse remise de l’Ecole Normale d’à côté de chez moi. La place este très exigüë; je ne sais pas comment on réussira à entasser toutes ces statues et bas-reliefs dans un si petit espace. En tout cas le transport par de sales ciganes aux pattes sales et le brisures (quoique réparables) qui ont été faites, tout ceci m’énervé et m’exaspère à tel point que je laisse faire, sans plus m’en mêler, car avant’hier je me suis mis en colère si désespérée, que j’en ai contracté un mal de gorge et un torticolis que je suis en train de soigner”<sup>286</sup>. Pe 15 aprilie 1894 concluziona însă laconic: „Les plâtres sont entassés tant que mal dans la remise d’à côté. Et je suis aise de me voir libéré de ce souci”<sup>287</sup>.

Soluțiile temporare pe care le găsize se răzbunau ceva mai târziu. Într-o scrisoare din 1 iulie 1895 el enumera o lungă listă de datorii, culminând cu somațiile ministeriale legate de povestea mulajelor: „j’ai reçu une nouvelle invitation de la part du ministère de présenter les pièces justificatives pour 8.000 fr. reçus en 1892, plus 8.000 fr. reçus en 1893, en tout 16.000 fr. pour achats faits au musée. Hélas! en rassemblant tout ce que je peux avoir de quittances – en y ajoutant même celle de Schenker – j’arriverai à pouvoir justifier 4.000 à 4.500fr. Mais le reste? Voilà la montagne qui me pèse sur le cerveaux, surtout en ce moment où l’on semble disposé à soulever toutes sortes d’esclandres. Comment les éviter? Certes si cette somme, *bien considerable*, de 12.000 fr. était sous la main, il serait bine facile de donner les comptes pour 4.500 et de dire: le reste je l’ai gardé pour faire de acquisitions, alors seulement qu’on en aura alloué un local pour les installer. Voici l’argent! Donnez moi la maison que va quitter l’Ecole Normale Carol I<sup>er</sup> une partie du musée et où se trouve déjà dans une grange. Donnez moi, pour le musée que je vais compléter et pour m’y installer aussi avec moi cours d’archéologie!... De cette façon, tout irait à merveille! Mais ce sont de châteaux en Espagne. C’est juillet qui me les fait bouler aux yeux dans ces mirages de chaleur. Cependant la froide, la glacile réalité c’est que ni ces 12.000 fr. ni les 4.000 fr. qu’il me faut à la fin de ce mois ne sont à a ma disposition. Surtout parce que je vois cette insistance qui augmente de la part du ministère. Que faire? Je n’en sais rien!”<sup>288</sup>. Deși pomeniște de presiunile oficiale care se făceau asupra sa<sup>289</sup>, scrisoarea pe care Odobescu i-o adresa lui Petru Poni „cu limbă de moarte”, la 8 noiembrie 1895,

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 374.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 513-514.

<sup>289</sup> De la 4 octombrie 1895 venise la putere un guvern condus de adversarul său, D. A. Sturdza.

ne sugerează că relațiile dintre ei fuseseră mai degrabă cordiale. Se înțelege că problema banilor pentru muzeul de mulate constituia miezul acestei epistole, Odobescu asumându-și vinovăția: „am primit în deosebite rânduri o sumă totală de 16.300 lei și ceva. Începusem chiar zilele trecute să descurc aceste socoteli cu un impiegat al ministerului, fiind însumi foarte nepriceput într-acestea. Pentru o mare parte din cheltuieli am aflat în vrafal încurcat al hârtiilor mele chitanțe și piese justificative. Dar nu sunt în stare a urma și a elucida pe deplin această contabilitate. Nu vreau însă a lăsa să apese asupra-mi greutatea unei dezordini din care numeroșii mei dușmani mi-ar face în public și prin gazete rușinoase imputări. Pe dumneata, stimată domnule Poni, vin să te rog să împiedici a se face zvon pe nedrept asupra acestei chestiuni și a se revărsa o pată postumă asupra numelui meu. Familia mea, doamna Odobescu, fiica și ginerele meu Damian se vor ocupa a satisface pe deplin orice drepte cerințe ale ministerului în această privință”<sup>290</sup>. Două zile mai apoi, la 10 noiembrie 1895, Alexandru Odobescu își lua viața cu supradoză de laudanum. Ne-am întreba: care a fost totuși soarta mulajelor sale? Răspunsul îl aflăm în șase documente din arhiva Muzeului Național de Antichități, pe care le reproducem la finalul anexeii de mai jos. Ca o ironie a soartei, gipsurile ajungeau în custodia mai tânărului său concurent, Grigore Tocilescu. Le adjudecase, evident, pentru Muzeul Național de Antichități, sub cuvânt că astfel le protejează. Peregrinările acelor copii nu se opreau aici, în decembrie 1910 Ministerul Instrucțiunii hotărând ca ele să fie cedate catedrei de arheologie de la Universitatea București. Coincidență sau nu, George Murnu, urmașul lui Tocilescu, renunța tocmai atunci la conducerea muzeului, iar demisia lui era acceptată pe loc<sup>291</sup>. Mai pragmatic, noul director Vasile Pârvan lua pur și simplu act de această pierdere, fără a protesta în vreun fel. Ba dimpotrivă, profita de situație, cerând lui Constantin C. Arion să scutească Muzeul Național de Antichități de datoriile angajate în contul secției de mulate, cea din urmă aparținând acum unei alte instituții.

---

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 646.

<sup>291</sup> Demisa fusese înaintată la 15 decembrie 1910, fără a se preciza dacă se socotise după stilul nou sau cel vechi. Fiind și o perioadă de trecere de la o guvernare la alta, nu știm dacă plecarea lui Murnu trebuie legată de sfârșitul ministeriatului Spiru Haret (guvernul Ion I. C. Brătianu, 04.01.1909-28.12.1910) sau de primele zile din mandatul noului ministru al Instrucțiunii, Constantin C. Arion (guvernul Petre P. Carp, 29.12.1910-28.03.1912).

*Original and Imitation.*  
*Historiographic Notes on Documents about the Plaster*  
*Casts Museum Founded by Alexandru Odobescu*

(Summary)

**Keywords:** plaster cast, imitation, original, antique sculpture, authenticity, museum

The author calls the attention on several files in the Collection of the Ministry of Cults and Public Instruction from the National Archives of Bucharest, with major focus on the span of 1890-1892. The documents reveal the efforts made by the Romanian authorities, namely the Foreign Affairs Ministry, to buy as many plaster casts as possible from the greatest museums worldwide.

Scattered here and there, the documents referring to the acquiring of plaster casts seem today mere details of bureaucratic nature, with no particular sense. In reality, those documents, apparently with no relevance, are the expression of some fashions and tastes very popular in Europe, about which the Romanian archives recorded only late echoes. Although stereotyped, evasive or contradictory, the documents in the Collection of the Ministry of Cults and Public Instruction involuntarily underline museum-related conceptions at the end of the 19<sup>th</sup> century. And that is because the Romanians' requests were not received everywhere in the same way. When these plaster casts were acquired, one could see that the Greeks used to leave discoveries *in situ*, and did not centralize them in the capital. Consequently, no general inventories of the sculptures found by that time had been made; the task of the possible amateurs of casts was thus more difficult, as they had to find out first where a given sculpture was deposited and only afterwards to have the emissaries make the copy. The French made copies for money, believing that this was a way to advertise the originals and therefore to attract the tourists. The English, on the contrary, were rather reluctant to copying, considering that this way the "rarity" of the work of art was annulled, undermining the monopoly of the British museums. From their point of view, the copy "spoiled" the prototype, rendering it a cliché, depriving it of its uniqueness. The pecuniary calculation was not to be excluded either, as one more plaster cast meant less museum visitors. Given that the antiques trade met too many difficulties – mainly because of the distance and

of the transportation by sea, with quite great risks – the English tried to defend as well as possible the prestige of the statues that had been hardly acquired. Initially, the Albion met the antique sculptural art by means of very small copies that the 18<sup>th</sup> century travellers, left in the so-called Grand Tour, brought in the country. Obtaining some originals (or plaster casts of the originals) involved the cooperation of Italian antiquarians and political complicity. These informal relations facilitated the process of taking the objects from Rome and bringing them, in good condition, on the Tuscan territory, without raising the suspicions of the papal police. Hence, maybe, may reside the British “parsimony” in reproducing the exhibits of the collections.

The present paper emphasize three stages in the history of the reception of copies/plaster casts: a) “another kind of original”, a “reborn” or “helped” one, with no awareness of the fact that this way it would be counterfeited too; considering that the explanatory schemes were then under the influence of a logic of contiguity (comparing similarities of two things or approaching them physically was the same with rendering them “akin” or creating between them a causal relation), the copy was a relic of the original, inheriting something of its “aura”; b) the status of effigy, of “substitute” or symbol of the original; the latter one had no more trace in the “body” of the reproduction, but it accepted to be represented by that; c) a kind of “quotation” or paraphrase of the prototype, without preserving anything from its authentic substance. The 19<sup>th</sup> century is overwhelmingly invoked as a period of originality. In fact, under the pressure of the new technologies and particularly of photography, the usages and prestige of all forms of reproduction are reconsidered. There coexisted three variants to bear a relation to plaster casts and to the “completions” and “restorations” of the old masterpieces: 1) the *backward-looking variant*, seeing imitation, in all of its forms, as a way to re-teach a Greek-Roman standard, with global applicability and unlimited validity; by copying the ancient art, we save – they thought – the only origins we all acknowledge; 2) the *probabilistic variant*: by copying and adding something to the original, one was looking for a new plenitude, a new sense, carrying on the creator’s thought; the best form of conservation seemed to be continual creation; 3) the *present-looking variant*, which saw the chopped sculpture *per se* as an autonomous work and the limbless trunk not a truncation, but a review, the conclusion of a long biography; the chopped torso was not the image of an unfortunate accident, depriving us of the joy of the wholeness, but a visual episode, naturally developing from others. However, maybe the great gain reside in the involuntarily difference between the false and the fictive: while the former degrades the prototype and cheats the watcher, the latter brings us closer to the masterpiece and clarifies it for us; in other words, it redefines the “already

known”, rendering it to us in a manner more adequate to our desire to be, periodically, other individuals. To the disappointment of the amateurs of facile classifications, the paper shows that originality was not looked after as a purpose in its own, as it entered the stage as a *passé-partout* notion, with the participation of which imitation was explained in a more honourable way. Accordingly, there are two coexisting tendencies, and none of them prevails; originality is rather an unexpected guest, a concept with a restrained public. It represents a tacit counterweight to the popularity of surrogates and to the re-canonizations of the mimesis. But the most important is that this kind of *originality* does not oppose *imitation*, being rather synonymous with the *new*. The people of the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries were not rushing to decide what is and what is not authentic, preferring to discover what was left to imitate. The originality was thus born as a side effect, on the edges of a very old art of reproduction, infinitely re-conceptualized and redefined.

## ANEXE

**1. 1890, noiembrie 14 (București)** – *Alexandru Odobescu prezintă ministrului Instrucțiunii o estimare a sumelor necesare pentru aducerea mulajelor de la Paris și Berlin. Precizează că cei 6.000 de lei alocați pentru această acțiune nu vor fi suficienți și roagă totodată ministerul să îi găsească un loc propice depozitării gipsurilor.*

„[Înregistrare: Cu o scrisoare germană a d. prof. Schöne ca anexă. Ministeriul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 16803 din 14 nov. 1890, seria A, la Divisia Școalelor]

[Rezoluție: Se va urma potrivit raportului de față. Semnătură indescifrabilă].

Domnule Ministru,

În urma petițiunei ce am avut onoare a vă adresa, privitoare la întrebuițarea sumei de 6.000 lei ce s-au afectat în bugetul anului curgător, ce pentru începere achiziționării și instalării unui Museu de reproducere plastice după modelele maieștrilor antici, ați binevoit, prin anume adresa din.....<sup>292</sup> sub

---

<sup>292</sup> Loc lăsat liber chiar de autorul memoriului.



No.....,<sup>293</sup> să mă însărcinați a lua măsurile cuvenite spre împlinirea acestei necesități simțite.

Îndată am și scris Directorilor atelierelor de modelaturi ale Museelor publice din Berlin și Paris, trămițându-le și cele două liste de reproduceri în gyps, care însoțescu sus-numita mea petițiune.

De la D. Professor Schöne<sup>294</sup>, directorul general al Museului din Berlin, am priimit, la 3 octombrie trecut, alăturata aci epistolă, în care mi se arată că furnitura cerută: 1. va costa 2.127 mărci, cu un adaos de 154 mărci pentru (f. 17r.) tramparea acelor modeluri (adică în total 2.281 mărci sau lei 2.851, 25%); 2. nu se va putea expedia la București decât în cursul lui ianuarie viitor 1891, fără ca să se poată determina de mai înainte costul împachetării și transportului.

De la d. Arrundelle<sup>295</sup>, directorul atelierelor de modelatură ale Luvrului din Paris, am priimit numai indirect, printr-o epistolă a dlui Teohari Antonescu, stipendist al Statului pentru studiul archeologiei, înștiințarea că comanda se va pune în execuțiune îndată ce costul ei de 2.162 lei va fi anunțat ca depus la Legațiunea română sau la Consulatul român sau la vreun bancher din Paris, și că peste trei luni ea va putea fi expediată, rămăind a se mai plăti, la Paris, costul împachetării, iar în București, la sosirea lăzilor, costul transportului.

Din aceste răspunsuri rezultă, Domnule Ministru, că din suma afectată de 6.000 lei, este necesariu ca să binevoiți a dispune să se trimită fără nici o zăbavă.

1. Lei 2.851,25 la Legațiunea română din Berlin, cu rugămintea ca Legațiunea să înștiințeze despre depunerea acestei sume, pe D. Professor Schöne, Domniei Sale,

Domnului Ministru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice (f.17v.)<sup>296</sup>

directorul general al Museului de gypsuri din acel oraș.

2. Lei 2.162 la Legațiunea sau la Consulatul român din Paris, care va anunța priimirea acestor bani, Dlui Arrundelle, Directorul modelagiurilor de la Museul Luvrului.

Aceste două sume constituiescu un total de 5.013 lei, cari trebuiescu îndată trămiși la destinațiunile mai sus arătate; fără de care trimitere, lucrul se va întârzia și mai mult.

<sup>293</sup> Loc lăsat liber chiar de autor.

<sup>294</sup> Richard Schöne (1840-1922), directorul Muzeului Regal din Berlin în perioada 1885-1905.

<sup>295</sup> Eugène Denis Arondelle (1824-1907), șeful atelierelor de mulaje de la Louvre în perioada 1886-1907 (Vezi, Florence Rionnet, *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, Réunion de Musée Nationaux, 1996, p. XV, 55).

<sup>296</sup> Datorită unei greșeli de arhivare, continuarea acestui document poate fi găsită abia la fila 25 r.

Sper că restul de bani până la împlinirea sumei de 6.000 lei va fi suficient pentru împachetarea modelaturilor și, în parte, pentru transportul lor până în țară; dar negreșit că nu va ajunge pentru instalarea lor aici, cu postamentele indispensabile.

Dealtminteri, modelaturile comandate nu sunt decât începutul colecției necesarii, pentru care sper că se vor mai prevedea pe viitor și alte fonduri. Totdeodată nu lipsesc, Domnule Ministru, a vă cere să binevoiți a determina, pentru instalarea colecției – chiar și abia începută – un local care trebuie amenajat din vreme pentru acest scop.

Priimiți, vă rog, Domnule Ministru, încredințarea prea osebitei mele considerațiuni.

Alexandru Odobescu (f 25r.)”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 16/1890, f. 17 r.-v., f. 25r.)

**2. 1890, noiembrie 15 (București)** – *Referat al Divisiei Școalelor și Cultelor către șeful contabil al Ministerului Instrucțiunii în care se cere trimiterea unor fonduri legațiilor noastre din Berlin și Paris. Baniii urmau să acopere cheltuielile făcute pentru confecționarea și expedierea mulajelor cerute de Al. Odobescu. Era momentul când, în cadrul guvernului George Manu, se sfârșea interimatul lui Teodor Rosetti la „Culte” și începea ministeriatul lui Titu Maiorescu.*

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice  
Divisia Școalelor și Cultelor  
Seria A. No 13759  
[Înregistrare: N 2696]

București, în 15 noembrie<sup>297</sup> 1890

Domnule coleg,

Pe temeiul apostilului pus de Dl ministru pe referatul Dlui Al. Odobescu, profesor universitar, am onoare a vă ruga să binevoiți a trimite sumele de mai jos Legațiunilor din Berlin și Paris spre a fi date în primirea Dlui profesor Schöne,

---

<sup>297</sup> Am păstrat formula „noembrie” din document.

directorul general al Muzeului din Berlin și Dlui Arrundelle, directorul modelagiurilor de la Muzeul Louvre din Paris.

- |        |                |                       |
|--------|----------------|-----------------------|
| 1. Lei | 2851,25        | Legățiunei din Berlin |
| 2.     | <u>2162,00</u> | “ “ Paris.            |
|        | 5013,25        |                       |

Aceste sume se vor plăti din fondul de lei 6.000<sup>298</sup> afectat în budgetul exercițiului curent «pentru începerea achiziționării și instalării unui muzeu de reproducere plastice după modelele măștrilor antici».

În adresa ce veți face legațiunilor pentru înaintarea sumelor de mai sus, vă rog să menționați că banii nu se vor da în primirea celor în drept decât după ce Legațiunea noastră se va fi convins că comanda modelurilor va fi executată și pe punctul de a se expedia în țară.

Capul Divisiei, [Semnătură indescifrabilă]

Dlui Șef Comptabil”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 4)

**3. 1891, ianuarie 8 (Berlin și București)** – *Înștiințat că muzeul din Berlin îi expediase, în 18 lăzi, mulajele dorite, Alexandru Odobescu intervenea la Ministerul Instrucțiunii pentru a le scuti de taxe vamale și a le găsi un adăpost potrivit.*

“[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 00096 din 3 ian. 1891, seria A, la Divisia Școalelor. Cu două anexe]

[Rezoluție: Se va interveni la finanțe pentru liberarea lăzilor fără taxă vamală, fiind articole...<sup>299</sup> p. Universitate, și se va scrie Președintelui Ateneului să puie la dispoziția Ministerului o sală sau încăpăre ce va găsi cu cale spre a dispune lăzile sosite sau statuetele...<sup>300</sup> până ce se va clădi localul propriu al Gliptotecii, proiectat a se anexa palatului central al Ateneului. Pentru plata cerută se va aviza la sosirea facturilor C.F. Semnătură indescifrabilă]

<sup>298</sup> Pe marginea documentului este făcut următorul calcul: 6000-5013, 25=986,75.

<sup>299</sup> Neclar.

<sup>300</sup> Neclar, posibil „montate”.

Domnule Ministru,

Azi am priimit de la D. Schöne, director general al Museelor din Berlin, precum și de la D. I.G. Henze, comisionar din aceeași capitală, alăturatele însciințări prin care D-lor îmi facu cunoscut că (la 7 și 8 ianuar 1891 s.n.) a fost pornit la 8 Ianuar 1891/24 decembre 1890 din Berlin un wagon conținând în optsprezece lăzi, marcate, K.M. 73-90, modelaturile de gyps, comandate de noi, la 24 Sept. și 16 Novem. trecute, la Museul de acolo și constituând o greutate de 5.708 kil. Scrisorile le anexezu aci, pentru ca să binevoiți a face să mi se îlesnească plata transportului acelor obiecte când ele vor sosi și liberarea lor gratuită de la vamă, rămâind ca pentru costurile de împachetare să faceți a se regula

Domniei Sale,

Domnului Ministru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor și al Instrucțiunii publice (f.1 r.)

plata prin Legațiunea noastră din Berlin.

Tot deodată, Domnule Ministru, vă rog, ca cu urgență să binevoiți a dispune cele necesarii în privința unui local apropiat pentru istalarea<sup>301</sup> atât a acestui prim transport de modelaturi, cât și a celor ce așteptăm peste puțin de la Paris. Sper ca aceasta începândă a noastră colecțiune nu va întârzia a fi îmbogățită prin alte comande ulterioare în Berlin, Munic, Viena, Maiența, Dresda, Paris, Londra, Roma, Florența, Neapoli, Atena și St. Petersburg.

Priimiți, vă rog, Domnule Ministru, încredințarea prea osebitei mele considerațiuni.

[Semnătură indescifrabilă] (f. 1 v.)”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 13/1891, f. 1 r.-v.)

**4. 1891, ianuarie 10 (București)** – *În urma corespondenței cu Legația română din Berlin, Ministerul Afacerilor Străine trimite Ministerului Instrucțiunii un raport despre cheltuielile făcute pentru mulaje și despre banii care mai trebuiau dați.*

---

<sup>301</sup> instalarea.

„Ministerul Afacerilor Străine

No 70

[Înregistrare: Una anexă

Cu lucrările anterioare. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 00364 din 11 ian. 1891, seria A, la Divisia Școalelor]

[Rezoluție: f. urgentă. Se va achita suma cerută cu ...<sup>302</sup> aci arătat. Semnătură indescifrabilă]

București, 10 ianuarie 1891

Domnule Ministru,

Referindu-mă la adresele Domniei-Voastre sub No 13758 de la 15 noembrie 1890 și sub No 6872 de la 24 noembrie 1890 și pe baza unei înștiințări primite de către Legațiunea noastră din Berlin de la Direcțiunea Generală a Museelor regale, am onoarea a Vă informa că espeditorul din Berlin I.G. Henze a fost însărcinat a trimite la București, la adresa Domnului profesor Odobescu, modelurile plastice comandate în toamna trecută, în 18 lăzi, bine împachetate, cu valoare asigurată de 2.750 mărci, fiind a se plăti spesele de transport la sosire.

Am onoarea a vă înainta pe lângă prezenta socoteală ce s-a înmânat de zisa Direcțiune Legațiunei noastre și care se urcă la:

1. Obiectele comandate	mărci	2.127
2. Preparațiune care permite a spăla modelurile cu apă fără stricăciune		<u>154,20</u>
	mărci	2.281,20
3. Materialul de împachetare paie, hârtie, vată, șuruburi, cuie		121,74
4. 18 lăzi		<u>308,44</u>
	mărci	430,18

Domniei sale,

Domnului Ministru al Instrucțiunii Publice (f. 5 r.)

Sumele sub No 1 și 2 (în total 2.281 mărci 20) s-au primit la Legațiunea de la Berlin și stau depuse în casa ei (suma adevărat primită este de 2.293 m. 80). A rezultat la plată, în favorul Ministerului Instrucțiunii, o bonificațiune de curs de 2293,80–2281, 20 = 7 mărci 60 pf.<sup>303</sup>

<sup>302</sup> Neclar, posibil „numeral”.

<sup>303</sup> Ceva este greșit, căci dintr-o scădere corectă rezultă o altă sumă: 12 mărci și 6 pf.

Însă sumele sub No 3 și 4 (în total 430 m. 18 pf.) rămân a se împlini.

Am onoarea dar, a vă ruga, Domnule Ministru, să binevoiți a face să se înainteze de urgență și *chiar prin telegraf* Legațiunei noastre suma de 430 m. 18 pf.–7 m. 60 pf. = 422 m. 58 pf.

Totodată ar fi de dorit să se înapoieze Legațiunei de la Berlin socoteala aici anexată spre a scoate o chitanță integrală despre plată.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea înaltei mele considerațiuni.

Ministru,

Al. Lahovari

Șeful Divisiei,

Alecu Balș (f. 5v.)”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 13/1891, f. 5 r.-v.)

**5. 1891, februarie 4 (București) – Într-o adresă către ministrul Instrucțiunii, Ministerul Afacerilor Străine descrie dificultățile întâmpinate în procurarea unor muleje din Grecia.**

„Ministerul Afacerilor Străine

No 1203

un catalog

[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 2169 din 5 feb. 1891, seria B, la divisia Contabilității 948/90]

[Rezoluție: Spre știință. Semnătură indescifrabilă]

București, 4 februarie 1891

Domnule Ministru,

Cu referire la adresa Domniei Voastre No 6039 din 13 octombrie 1890 privitoare la instituțiunea în Bucuresci a museu de platuri (môulages), am onoarea a vă face cunoscut că Legațiunea noastră din Atena a intervenit în mod oficios la locurile competente de acolo spre a obține informațiunile cerute.

Nici până acum însă nu a primit un răspuns hotărâtor și cauza este, pe de o parte, împrăsciarea capetelor de operă antice, după care am avea interes a lua copii, ele negăsindu-se concentrate în museurile din Atena, ci aflându-se espuse

în mare parte chiar în localitățile unde s-au descoperit. De altă parte, Legațiunea bănuiesc că nu există un catalog sistematic ținut despre dânsule așa că Direcțiunea museelor ferindu-se a da pe față această lacună o tot poartă cu vorba până când sau vor imprima sau i vor da scrisă de mână o listă de asemenea natură.

În ce se atinge despre procurarea modelurilor, cu toate cercetările ce a făcut Legațiunea nu a

Domniei sale,  
Domnului Ministru al Cultelor și Instrucției Publice (f. 22 r.)

putut afla despre un atelier într-adins întocmit, fie de Stat, fie de particulari, întru aceasta, lucru ce va îngreuna mult copiarea ce dorim, căci câțiva sculptori ce s-ar putea ocupa cu reproducerea în platură a modelurilor antice sau ne vor cere prea scump sau nu vor face lucru consciincios.

Cu toate acestea, Ministrul nostru Plenipotențiar mă informează că Domnul Gerocostopulo, Ministrul Instrucțiunii Publice, i-a dat acum [...] <sup>304</sup> espresă făgăduială de a-l lămuri cât mai mult asupra celora ce am dori și a ne înlesni în cea mai largă măsură satisfacerea mijlocirilor noastre.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea înaltei mele considerațiuni.

Ministru, Al. Lahovari  
Șeful Diviziunii, Alecu A. Balș (f. 22v.)”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 22 f.-v.)

**6. 1891, februarie 5 (București)** – *Adresă a Ministerului Afacerilor Străine către Ministerul Instrucțiunii, din care se vorbește despre concepția britanică asupra mulajelor și a comercializării lor.*

„Ministerul Afacerilor Străine

[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 1283 din 1 feb. 1891, seria A, la Divisia Școalelor]

---

<sup>304</sup> Neclar. Poate fi însă „în urmă”, expresie des uzitată în documentele aceluși timp.

[Rezoluție: Se va ...<sup>305</sup> Dlui Odobescu spre a se referi asupra colecțiunii ce ar urma să facem pentru cursul de arheologie. Semnătură indescifrabilă]

București, 5 februarie 1891

Domnule Ministru,

Referindu-mă în parte la adresa d-voastră sub No 6039 din 13 octombrie 1890, am onoarea a vă înainta alăturatul catalog al colecțiunii de modelaturi (moulages) din South-Kensington Museum, precum și alăturatul catalog al modelaturilor de pe operele plastice grece, romane și egiptiene din British Museum, conținând și prețurile cu care acestea se pot vinde.

Legătuirea noastră din Roma care mi-a transmis acestea, a făcut în mod oficios cercetări pe lângă autoritățile competente și a aflat că museele engleze nu obișnuiesc a dăruii modelaturi de pe operele plastice ce le posed, museelor străine, decât numai în cazul când aceste din urmă le-ar oferi în schimb alte modelaturi sau obiecte de interes. Muzeul Britanic<sup>306</sup> însă vinde modelaturi de pe operele plastice ce le posedă, după cum puteți vedea în catalog, prețurile sunt moderate, însă ambalajul și transportul sunt costisitoare.

Muzeul din South Kensington nu vinde modelaturi după operele plastice ce le posedă.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea înaltei mele considerațiuni.

Ministru,  
Al. Lahovari

Șeful Divisiei,  
Alec A Balș.

Domniei Sale, Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 13/1891, f. 9 ).

---

<sup>305</sup> Neclar.

<sup>306</sup> Cele două muzee londoneze, British Museum și South Kensington, aveau strategii expoziționale concurente, atitudinile diferite față de mulate înscriindu-se și ele în cadrul acestei rivalități.



**7. 1891, februarie 19 (București)** – *Legăția română se interesează de posibilitatea de a obține pe gratis, de la Louvre, niște mulaje. Francezii răspunzând că un astfel de cadou fusese făcut, cu titlu de excepție, doar prințului George Bibescu.*

„Ministerul Afacerilor Străine

No 2622

Două anexe

[Înregistrare: Ministeriul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 2017 din 20 feb. 1891, seria A, la Divisia Școalelor]

[Rezoluție: Dlui Odobescu spre a lua cunoștință și a se referi asupra copiilor de pe capodoperele maeștrilor ce urmează a se achiziționa p. gliptotecă]<sup>307</sup>.

București, 19 februarie 1891<sup>308</sup>

Domnule Ministru,

Referindu-mă în parte la adresa Domniei Voastre No 6039 din 13 octombrie 1890, am onoarea a vă însciiința că Însărcinatul nostru cu Afaceri din Paris a intervenit pe lângă Guvernul frances pentru a obține cataloagele diferitelor modelaturi din Museul Luvrului și din școala specială de Bele-Arte, întrebând totdeodată, atât verbal cât și prin notă oficială, pe domnul Ribot<sup>309</sup>, dacă acele musee ar consimți a înavuți colecțiunea noastră născândă prin daruri de modelaturi din acele de care fiecare din ele dispune.

Domnul ministru al Afacerilor Streine al Republicii a transmis Legățiunei noastre, din partea colegului Domniei Sale de Bele-Arte, aci alăturatele două cataloage, adaogând că, în ceea ce privesce reproducțiunile cerute pentru Museul nostru de reproduceri plastice, domnul Bourgeois<sup>310</sup> nu dispune de nici un credit putând fi afectat la achizițiunea unor modelaturi destinate stabilimentelor străine.

---

<sup>307</sup> Semnătură indescifrabilă.

<sup>308</sup> Documentul are data de 19 februarie 1891, surprinzând perioada de trecere de la guvernul generalului George Manu (4 noiembrie 1889-17 februarie 1891) la guvernul generalului Ioan Em. Florescu (21 februarie-25 noiembrie 1891). Prin urmare, nu putem ști cu certitudine care ministru al Afacerilor Străine primise realmente acest document: Alexandru Lahovari sau Constantin Esarcu? Oricum, în locul titularului semnează Alecu A. Balș.

<sup>309</sup> Alexandre Ribot (1842-1923), ministru al Afacerilor Străine în guvernul Charles de Freycinet (17 martie 1890-18 februarie 1892).

<sup>310</sup> Léon Bourgeois (1851-1925), ministru al Instrucțiunii Publice în guvernul lui Charles de Freycinet (17 martie 1890-18 februarie 1892).

Domniei Sale

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice (f. 14r.)

Cu ocasiunea acestui răspuns, Însărcinatul nostru cu Afaceri a profitat de recepțiunea săptămânală a domnului Ribot pentru a-i aduce aminte că un asemenea favor a fost, după relațiunile unor ziare bucurescene, acordat de Ministerul Belor-Arte frances, pentru Atheneul din București, Domnului Principe George Bibescu<sup>311</sup>, și fără a insista asupra cererii noastre, a exprimat Domnului Ministru regretul său personal de a vedea că în particular a putut obține, pentru un stabiliment privat, ceea ce refuză astăzi Legațiunei și Guvernului Regal pentru un muzeu național.

Domnul Ribot a promis domnului Bengescu<sup>312</sup> că va întreține despre aceasta pe colegul domniei sale de la Bele-Arte, și că va cerceta în ce condițiuni principele Bibescu a putut obține modelaturile ce se zice că ar fi solicitat și primit de la Direcțiunea Belor-Arte francesă pentru Atheneul din București.

Aducând cele ce preced la cunoștința Domniei Voastre, vă rog să primiți, Domnule Ministru, asigurarea înaltei mele considerațiuni.

p. Ministru

Alecu A Balș

p. Șeful Diviziei<sup>313</sup>

[semnătură] (f. 14v.)”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 13/1891, f. 14 r.-v.).

**8. 1891, martie 18 (București) – Ministrul Afacerilor Străine înștiințează Ministerul Cultelor că procurarea unui catalog care să conțină capodopere antice susceptibile de a fi copiate prin mulară era amânată sine die. Autoritățile elene nu aveau la dispoziție un asemenea instrument de lucru și nici nu dispuneau de un atelier special dedicat reproducerii sculpturilor.**

---

<sup>311</sup> George Bibescu (1833-1902) este fiul fostului domnitor Gheorghe Bibescu. A activat ca ofițer în armata lui Napoleon III, fiind decorat cu Legiunea de Onoare în 1862. A fost comisar general al pavilionului românesc la Expoziția Universală de la Paris, din 1889.

<sup>312</sup> Este vorba de George Bengescu, diplomat. A colaborat cu Al. Odobescu în cadrul Legației române de la Paris. Din 1885, odată cu venirea lui Vasile Alecsandri ca ambasador, devine primul ei secretar.

<sup>313</sup> Semnătură indescifrabilă.

„Ministerul Afacerilor Străine  
No 4158  
un catalog

București, 18 martie 1891

[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 5065 din 19 mar. 1891, seria B, la divisia Comptabilității]

[Rezoluție: Se va comunica catalogul aci alăturat dlui profesor de archeologie. A. I. Odobescu]<sup>314</sup>

Domnule Ministru,

Referindu-mă la adresa D-voastră sub No 6039 din 13 octombrie a.tr., am onoarea a vă trimite aici-alăturat un exemplar după catalogul oficial cu privire la marmurele aflate în Muzeul Național din Athena.

Representantul nostru la Atena, care-mi transmite acest catalog, adaugă că exemplarul marelui catalog în limba elenă i s-a promis îndată ce se vor face adăugirile necesitate de către ultimele descoperiri, și că legea privitoare la înființarea unui atelier al Statului pentru facerea mulagiilor nici nu s-a depus încă până acum pe biroul Camerei.

Primiți, vă rog Domnule Ministru, asigurarea înaltei mele considerațiuni.

Ministru<sup>315</sup>

Șeful Diviziunii<sup>316</sup>

Domniei sale,

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucției Publice”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 26)

---

<sup>314</sup> Semnătură indescifrabilă.

<sup>315</sup> Semnătură indescifrabilă.

<sup>316</sup> Semnătură indescifrabilă.

**9. 1891, aprilie 24 (Paris)** – *Firma Gerfaud, specializată în ambalaje, îi scrie ministrului român al Cultelor, George Dem. Teodorescu. Problema era că Legația română din Paris nu achitase încă primele mulaje executate la Louvre, iar francezii nu livrau marfa dacă nu primeau în prealabil suma cerută.*

„Maison Espirat & Visse  
Réunies  
Gerfaud Aîné Succ  
Emballeur  
des Musées Nationaux, de la Direction et de l’Ecole  
Des Beaux-Arts  
50, Rue de l’Arbre-Sec, 50  
Paris

[Rezoluție: 29 Maiu 1891. La dosar, cestiunea fiind ...<sup>317</sup>. A se vedea  
temeiul: No 2579. Semnătură indescifrabilă]

Paris, le 24 Avril 1891  
Monsieur le Ministre de l’Instruction publique de Roumanie  
à Bucarest

J’ai l’honneur de vous informer que d’après les instructions qui ont été transmises à Monsieur Arrondelle, Directeur et Chef des moulages du Musée du Louvre par lettre datée du 17 Décembre 1890, nous tenons à votre disposition un certain nombre de plâtres formant l’objet de votre commande et s’élevant à la somme de: *neuf cent quatre francs dix centimes* – montant des moulages et *quatre cent soixante cinq francs* montant de l’emballage des dits moulages, en sept caisses pleines et fortes.

La Légation de Roumanie, 33 avenue Montagne se basant sur l’ordre qu’elle a reçue de payer la somme de 2.162 francs composant la totalité de la commande ne veut lichider la 1<sup>ere</sup> somme énoncée plus haut que sur un l’ordre spécial émanant de vous.

Le reste des statues formant le complément de votre commande n’étant pas encore terminé et sur la demande d’un de vos délégués de vous expédier ce qui est en ce moment fini, je viens au nom de M. Arrondelle vous prier de vouloir bien donner ordre à votre chargé d’affaires de régler cette note, les règlements

---

<sup>317</sup> Cuvânt neclar. Ar putea fi „rezolvată”.

du Musée s'opposant à ce qu'aucune marchandise ne sorte des Moulages sans en avoir au préalablement reçu le montant.

Vous voudrez aussi en prévenir Monsieur Arrondelle afin qu'il nous avise de votre décisions (f. 17r.).

Dans l'attente d'une prompte réponse, recevez Monsieur le Ministre l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Votre serviteur,

[semnătură indescifrabilă]<sup>318</sup> (f. 17v.)”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 13/1891, f. 17 f.-v.)

**10. 1891, iunie 25 (București) – Memoriu prin care Al. Odobescu solicită sprijin pentru procurarea unor mulaje după frontoanele templului din Egina.**

„[Înregistrare: Ministeriul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 11086 din 25 jun. 1891, Seria B, La Divisia Comptabilității] 948/90

[Rezoluție: 25 Iunie 1891. Se va libera analogic pe lunile mai și iunie din fondul de 6.000 lei (achizițiune pentru cumpărarea unui număr de reproducțiuni în gips). Semnătură indescifrabilă]<sup>319</sup>

Domnule Ministru,

Spre a înlătura, pe cât se poate, stânenitoarele întârzieri ce am încercat în anul trecut și acum încă, cu aducerea în țară a modelaturilor de gyps, destinate colecțiunei noastre archeologice, și comandate prin museele din străinătate, și fiindcă o sumă de lei una miă (1.000 lei) se află acum disponibilă din bugetul lucrător pe lunile mai și iunie 1891, vă rog să binevoiți a face să mi se libereze această sumă pentru ca să pot comanda fără întârziere la Glyptoteca Regală din Munic, prepararea modelaturilor de gyps după statuetele frontoanelor templului din Egina, restaurate de *Thorvaldsen*<sup>320</sup>.

<sup>318</sup> Posibil „G. Gerfaud fils”.

<sup>319</sup> Semnătura poate aparține ministrului de atunci, George Dem. Teodorescu. El a ocupat acest portofoliu în perioada 21 februarie-21 iulie 1891, în cadrul guvernului condus de generalul Ioan Em. Florescu.

<sup>320</sup> Bertel Thorvaldsen (1770-1844) este cel care a „întregit” sculpturile din templul zeiței Aphaia de la Egina, descoperite în 1811 (Vezi, Daniela Gallo, *Thorvaldsen Bertel*, în Madeleine Ambrière, *Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle européen*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 1187-1188.

D-sale,  
Domnului Ministru Secretar de Stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice (f.34 r.)

(cuprinde toate, în alăturata listă tipărită, sub No 1-5, 6-15)

Sper că în anul acesta, acordându-se la corpul legiuitor o sumă cel puțin egală cu cea alocată în anul trecut (din care s-au făcut achizițiuni la *Museul Luvruului din Paris* și la cel *Regal din Berlin*), colecțiunea noastră se va putea îmbogăți cu o alegere însemnată și prețioasă de modelaturi după obiecte antice din *Museul Romano-Germanic din Maiența* (din care o parte este acum în lucrare) și *Glyptoteca Regală din Munic* (pentru care insist chiar în momentul de față) (f.34v.)”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 34 f.-v.)

**11. 1891, iulie 4 (București)** – *Referat al „Divisiei Școalelor și Cultelor” către contabilul șef al Ministerului Instrucțiunii.*

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice  
Divisia Școalelor și Cultelor  
Seria A, No 6935  
București

[Înregistrare: 948/90]

[Rezoluție: Văzut și verificat, șef cont. Popa]

4 Jul. 91

Domnule coleg,

Dl Al. Odobescu, profesor universitar, cerând prin raportul înregistrat la no 9908 să i se libereze restul din suma de 6.000 lei votată pe anul acesta pentru achizițiuni de modelaturi plastice după obiecte arheologice, subsemnatul are onoare a vă ruga să vă conformați apostilei d-lui ministru, pusă pe raportul d-lui Odobescu în copriinderea următoare:

Suma din buget fiind de 6.000 lei (din ea s-a făcut prima comandă de 1.500 lei în luna Iunie 25), ea se va plăti amăsurat în modul următor:

Comande la Munich lei 2231,25 (în 2 rânduri)  
 Mayenza 2642,50 (în 2 rânduri)  
 Transport și ambalaje 1126,25  
 6000,00

DI Odobescu, căruia se vor libera sumele, se obligă a înainta treptat facturile în regulă și celelalte chitanțe, autorizându-se a face comanda din vreme și bani depunându-se la banca ce va indica museul central din Mayenza și Pinacoteca din Munich.

Capul divisiiei [Semnătură indescifrabilă]

D-lui șef contabil”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 36)

**12. 1891, septembrie 5 (București)** – *Alexandru Odobescu îi scrie ministrului Instrucțiunii, Petru Poni, în chestiunea instalării mulajelor la Ateneu, și primește aprobarea acestuia.*

„[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 15677 din 5 sep. 1891, Seria B, La Divisia Comptabilității]

[Rezoluție: Să se facă comanda stelagelor după devisul prezentat de Vasilescu în sumă de 59 lei cu un rabat de 10% și la terminarea lucrului să se achite din cheltuielile extraordinare. Poni]

Domnule Ministru,

D-voastră aveți cunoștință ca din modelele de gyps după statue antice care, din anul trecut, s-au comandat la Museele din Paris și din Berlin, cu destinațiune a servi la cursul meu de archeologie, au sosit până acum o cantitate de bucăți destul de considerabilă, conținută în 26 mari lăzi. Aceste lăzi sunt depuse la Atheneul Român, și Ministerul mi-a făcut cunoscut că, neavând deocamdată nici o sală disponibilă pentru instalarea modelelor de gyps, ne invită a intra întru aceasta în înțelegere cu direcțiunea Atheneului.

Aceasta am și făcut-o acum cu scop de a utiliza modeluri chiar în lecțiile mele din anul școlar 1891-92. Am ales în edificiul Atheneului un mic cuprins unde modelele vor putea fi așezate în mod provizoriu, astfel încât să și poată servi la explicațiunile cursului

D-sale, Domnului Ministru Secretar de Stat al Departamentului Cultelor și Instrucțiunii Publice (f. 37r.).

Dar în acel cuprins lipsescu postamente pe care să se expună modelaturile.

În această privință am și avut onoarea a lua înțelegere cu D-voastră, Domnule Ministru, și m-ați autorizat a întocmi, printr-un meșter expert, o schiță de stelage și un devis. Una și alta le alăturez pe lângă acest raport, arătându-vă că meșterul ce le-a întocmit primesce un rabat de 10% asupra prețurilor din devis și se îndatorește a termina lucrarea în zece zile după ce i se va face comanda.

Având în vedere utilitatea acestei lucrări, sper, Domnule Ministru, că veți aproba cele propuse și veți binevoi a face fără întârziere comanda aceasta.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, încredințarea osebitei mele considerațiuni.

Al. Odobescu (f. 37v.)”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 37 f. r.-v.)

**13. 1891, decembrie 28 (București)** – *Adresă (probabil ciornă) a lui Al. Odobescu în care istoricul cere ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice să sprijine eliberarea, fără taxe vamale, a unei lăzi trimise de comisionarul George Hirsch din Mainz.*

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice

Biroul Distribuiri

N 23611 din 28 Dec. 1891

Seria A

La Divisia Școalelor

[stampilat: Divisia Cultelor și a Școalelor. Primită adzi 30 Dec. 1891]

[Se aprobă. Semnătură indescifrabilă]

Domnule Ministru

Prin aceste rânduri vin a ve ruga să binevoiți a interveni fără întârziere pe lângă colegul D-voastre de la Finanțe ca să dea ordine a mi se libera, fără nici o taxă vamală, o ladă cu marca R.G.M. n. 5 ce a sosit de la Dl comisionar George Hirsch din Maiența pe numele meu. Acea ladă conține reproducțiuni în metal și gyps de pe obiecte antice din museul central din Maiența, pe care le-am



comandat cu prealabila încuviințare a Ministrului pentru Museul nostru de modelaturi.

Lada se află acum la gara Filaret de unde o vom transporta la Atheneul Român, rămânând ca pentru a ei despaketare și pentru instalarea obiectelor conținute să se ia<sup>321</sup> dispozițiunile necesarii.

Priimiți, Domnule Ministru, încredințarea osebitei mele considerațiuni.  
Al. Odobescu

Dsale

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunei etc. etc.”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 247/1892, f. 2)

**14. 1891, decembrie 30 (București) – Ciornă din care deducem că Ministerul Instrucțiunii se pregătea să intervină la Finanțe pentru ca Odobescu să primească acea ladă venită de la Mainz fără a plăti vreo taxă vamală.**

„Ministerul Cultelor și al Instrucțiunei Publice

Divisia Școlelor și Cultelor

Temeiul 23611

Registrat la N ....

Anul 1891, Luna Dec., ziua 30

Conceptant: Petrescu

Copiat: I. Petrescu

<sup>322</sup>N 11 – 2 Jan 1892

Dlui Ministru de Finanțe

În vederea cererii ce ni se adresează de către dlui Profesor Universitar Al. Odobescu prin petițiunea reg. la N=23611 seria A din a.c., am onóre a ve ruga să binevoiți [a dispune]<sup>323</sup> da [ordinele Dv]<sup>324</sup> către vama de la Filaret, ca să se libereze, fără de nici o taxă vamală, o ladă cu marca R.G.M. N 5, ce-a sosit din Maiența pe adresa dlui Odobescu, în vederea că acea ladă conține reproducțiuni în metal și gyps de pe obiecte antice din Museul Central din Maiența, comdată

<sup>321</sup> Probabil „să se diea dispozițiunile”.

<sup>322</sup> Șters.

<sup>323</sup> Cuvinte tăiate.

<sup>324</sup> Cuvinte tăiate.

de dsa, cu autorisațiunea noastră, pentru museul de modelaturi al cursului de arheologie și antiquități de la Facultatea noastră de Litere de aici.

[neseminat]”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 247/ 1892, f. 3)

**15. 1892, februarie 5 (București)** – *Alexandru Odobescu cere ministrului Instrucțiunii un local mai încăpător pentru mulajele sale, în caz contrar fiind obligat să le țină în lăzile cu care veniseră.*

„[Înregistrare] Ministeriul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 2448 din 5 feb. 1892, Seria B, La Divisia Contabilit.

Cu o copie.

948/90]

[Rezoluție] La contabil. A se vedea adresa casei Schenker, 24 martie 1892. Semnătură indescifrabilă]

Domnule Ministru,

Încă din anul 1890 s-a făcut o comandă de modelaturi de gyps pentru Museul nostru de reproducere arheologice, la atelierele de modelaturi ale Museului Luvrului din Paris.

Banii pentru această comandă completă au fost depuși la Legațiunea Română din Paris, rămânând însă consemnată aici la Casa de depozite o sumă pentru transportul acelor obiecte în țară.

O parte din acea comandă a sosit în anul trecut și bucățile venite atunci sunt astăzi în mare parte expuse la Ateneul Român.

Astăzi primesc de la dl Gerfaud Aîné din Paris (50 rue de l'arbre-sec) o scrisoare, pe care o alăturez aici în copie.

Din ea se vede că din Paris s-au mai pornit acum încă 7 lăzi, cu marca B.C.T. No 1-7, la adresa Dvoastre.

La a lor sosire în București va trebui plătit transportul din rezervele depuse la Casa de Consemnațiuni și poate că acelea vor fi suficiente, deși în genere până acum costul transpor-

Domniei sale,

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice (f. 51r.)

-tului pentru lăzile cu modelaturi a depășit prevederile noastre.

Însă ca să nu se întâmple întârziare și pagubă prin plata de magazinagiu, socotesc ca o datorie a mea să vă rog ca să binevoiți a regula această cestiu de mai înainte, luând și înțelegere cu colegul D-voastre de la Finanțe, pentru ca vama să nu ceară nici plată specială, nici deschiderea lăzilor, când ele vor sosi.

Neexistând deocamdată un anumit local destinat pentru aceste modelaturi, – căci în cel de la Ateneu nu pot să încapă nici acelea ce ne-au sosit până acum, – cer permisiunea, Domnule Ministru, de-a face să se depună provizoriu lăzile ce sunt pe drum în localul Școalei Normale Superioare, unde mă aflu Director.

Priimiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea prea osebitei mele considerațiuni (f. 51v.).

[comentariu adăugat alături de textul memoriului propriu-zis: Dacă ânse Ministerul poate să-mi pună la dispozițiune un local destul de încăpător și amenajat pentru ca aceste obiecte ce au să vină, precum și cele ce sunt sosite, să poată fi instalate, în mod avantajos, aș scăpa de amberasul de a păstra aceste lăzi *nedeschise* în localul Școalei Normale Superioare. Al. Odobescu, Profesor de Archeologie la Universitatea din București] (f. 51v.)”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 51 r.-v.).

**16. 1892, martie 7 (București)** – *Adresa ministrului Afacerilor Străine către ministrul Instrucțiunii conține, în detaliu, o sinteză a cheltuielilor făcute de statul român pentru achiziționarea mulajelor de la Louvre.*

„Ministerul Afacerilor Străine

No 4246

1 anexe

[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 4964 din 9 martie 1892, seria B, la divisia Contabilit.]

[Rezoluție: La contabilit. Urgent.]

București, 7 martie 1892

Domnule Ministru,

Precum reiese din adresa Departamentului D-voastre, No 13758, din 15 Noiembrie 1890, dl profesor Odobescu a comandat în acel an, conform unei

anume însărcinări, executarea la Museul Louvre a mai multor reproduceri în gips după modelele maestrilor antici.

Suma de lei 2162, costul comandei, a fost trimisă chiar de atunci Legațiunii noastre din Paris, rămânând ca costul cheltuielilor de împachetare să-i fie expediat mai în urmă. După cum dovedesce alături factură, zisa Legațiune a plătit în Iunie 1891 sumele de 894 lei 10 bani, costul mulagiurilor, expediate atunci, și 465 lei pentru împachetare, iar în Februarie 1892, 843 lei 10 bani, costul mulagiurilor trimise atunci, și 401 lei pentru împachetare, ceea ce reprezintă în total 2.603 lei 20 bani adică 441 lei 20 bani mai mult decât suma care fusese trimisă Legațiunii.

Domniei sale,  
Domnului Ministru al Cultelor și Instrucției Publice (f. 59 r.)

De altă parte, restul comandei fiind gata și cerându-se pentru această din urmă expedițiune 460 lei 10 bani, costul mulagiilor, și 218 lei pentru împachetare, în total 678 lei 10 bani, vă rog, Domnule Ministru, să binevoiți a dispune de urgență trimiterea, la adresa Legațiunii din Paris, sumei de lei 1.119, bani 30, reprezentând totalul dintr-o parte a avansei de 441 lei 20 bani, înaintați de Casa Legațiunii, iar pe de altă parte a celor 678 lei 10 bani reclamați pentru ultima expedițiune.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea înaltei mele considerațiuni.

Ministru, Al. Lahovari  
Șeful Diviziunii, Alecu A. Balș (f. 59 v.)”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 59 f.-v.)

**17. 1892, martie 30 (București)** – *În urma reclamației pe care ambasadorul român la Paris o primise din partea casei Gerfaud, angajată să împacheteze și să expedieze mulajele la București, ministrul Afacerilor Străine, Alexandru Lahovari, își atenționa colegul care ocupa portofoliul Cultelor.*

„Ministerul Afacerilor Străine  
No 6075  
1 anexe

[Rezoluție: La compt.]

București, 30 martie 1892

Domnule Ministru,

Referindu-mă la adresa mea No 4246 din 7 martie curent, prin care am avut onorul a vă face cunoscut că casa Gerfaud și Domnul Arrondelle, șef al moulaajelor la Museul Louvre, mai au de primit suma de 678 lei 10 bani pentru ultima expedițiune și împachetare a reproducerilor comandate de Departamentul Domniei Voastre prin intermediul dlui A. Odobescu, am onorul a vă informa că Legațiunea noastră din Paris a primit din nou din partea acestei case reclamațiunea aici anexată și vă rog, Domnule Ministru, să binevoiți a da o soluțiune acestei afaceri și a-mi transmite atât suma datorită d-lor Arrondelle și Gerfaud, cât și suma de lei 441 ce Legațiunea în cestiune a avansat zișilor domni pentru a să putea expedia la București cele două dintăi transporturi.

Primiți, vă rog Domnule Ministru, încredințarea înaltei mele considerațiuni.

Ministru, Al. Lahovari

Șeful Diviziunei, Alecu Balș

Domniei sale,

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucției Publice”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 70).

**18. 1892, aprilie 14 (București)** – *Memoriu către ministrul Instrucțiunii, în care Odobescu rezumă activitățile din anul 1891 și cere sprijin financiar pentru cele programate pe anul în curs.*

„Domnule Ministru,

În bugetul anului încetat 1890-91 s-a înscris o sumă de lei 6.000 pentru continuarea colecțiunii de modelaturi de gypsuri, începută în 1889-90, și pentru instalarea Museului de modelaturi. Acea sumă de 6.000 lei mi-a fost încredințată prin două mandate liberate în iunie și iulie 1891.

Dintr-însa am făcut plăți pentru comande adresate la Museul regal din Munich și la Museul Central din Maiența, înse costul de ambalagiu și de

transport al acelor obiecte, precum și al instalării în Palatul Ateneului Român a modelaturilor comandate la Munich (în anul acesta), precum și a unei părți din cele comandate în anul precedent la Paris și la Berlin, a depășit suma prevăzută, precum se poate constata din adresa Ministerului No 12938 seria A din 25 octombrie 1891 și din alăturata listă de spese.

De aceea vă rog să binevoșiți a face să mi se libereze acum ca acont jumătate din suma de lei 8.000, alocată în bugetul lucrător pe anul 1892-93. Cu acest aconto vom putea îndată:

I. – să completez actele justificatoare ale cheltuielilor făcute până acum, și să le predau fără întârziere comptabilității Ministerului;

II. – să procur mobilierul necesar spre a instala obiectele mărunte sosite de la Maiența, care nu se pot...<sup>325</sup> din lăzi fără de-a fi îndată așezate în dulapuri, și...<sup>326</sup>

III. – să trimit în străinătate acompturi pentru noile comenzi ce sunt a se mai face estimp la Paris, la Roma și poate chiar în Athena, de unde aștept informațiuni mai precise.

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice

[Înregistrare: Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 6953 din 14 apr. 1892, Seria B, La Divisia Contabilității]  
948/90

[Rezoluție: Se va libera lei patru mii. Take Ionescu] (f. 72 r)

Cu această ocaziune nu lipsesc încă o dată, Domnule Ministru, de a vă ruga să binevoșiți a dispune ca să se consacre un local suficient pentru Muzeul de modelaturi.

Deocamdată, 19 lăzi cu modelaturi sosite de la Paris și din Maiența sunt depuse în intrarea Școlii Normale Superioare, iar vreo 40 bucăți din frisa Parthenonului sunt păstrate sub o scară în Palatul Atheneului Român, neavând loc spre a fi expuse și utilizate.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, încredințarea prea osebitei mele considerațiuni.

Alexandru Odobescu (72v.)”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 72 r.-v.)

<sup>325</sup> Pată de cerneală.

<sup>326</sup> Pată de cerneală.

**19. 1892, aprilie 27 (București)** – *Memoriu justificativ adresat de Al. Odobescu lui Take Ionescu, ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice în guvernul Lascăr Catargi.*

„[Înregistrare] Ministeriul Cultelor și Instrucțiunii Publice, Biroul Distribuiri, No 7888 din 27 apr. 1892, Seria B, La Divisia Contabilității 948/92]

[Rezoluție. Se va ordonanța restul de patru mii lei. Contabilitatea va referi. Take Ionescu]

[Referat

Referez respectuos D-voastre că pentru continuarea și instalarea museului de modelaturi în gips, anul trecut a fost prevăzută suma de lei 6.000 care s-a liberat d-lui Al. Odobescu prin ordonanțele No 1176, 4197 și 4409 și pentru care D-sa produce alăturatele piese justificative.

Anul acesta s-a prevăzut în buget 8.000 lei, din care...<sup>327</sup> D-sale un acompt de 4.000 lei prin ordon. No 449, iar restul de 4.000 lei este disponibil. Șeful divisie, Semnătură indescifrabilă.]”

Domnule Ministru,

Aci anexat am onoarea să vă înaintez un caiet compus din 20 (două zeci) de acte pentru justificarea sumei de 6.000 (șase mii) lei ce mi s-a eliberat în anul financiar trecut prin trei ordonanțe No 1176, 4197 și No 4409 pentru continuarea și instalarea museului de modelaturi de gips.

Precum v-am făcut cunoscut printr-un precedent raport costul transportului pentru obiectele comandate în anul trecut la Museele din Munich și Maienza a depășit suma prevăzută de 6.000 lei; astfel încât acest prisos ce se urcă la aproape 2.000 lei am trebuit să-l acopăr cu bani din fondul prevăzut în bugetul de estimp. Tot din acești bani am contractat pentru o sumă aproape echivalentă construirea dulapurilor de sticlă indispensabile pentru instalarea într-însele a obiectelor mărunte sosite de la Maienza. Aceasta a fost întrebuințarea celor 4.000 (patru mii) franci ce mi s-au liberat; iar acum, pentru noi comande de făcut la Londra și Roma, vă rog să binevoiți a face să mi se ordoneze restul sumei de 4.000 (patru mii) lei.

Precum în raportul de față am prezentat acte justificative pentru întrebuințarea sumelor liberate în anul trecut, tot asemenea după sosirea comandelor și adunarea actelor, voi avea onoarea să vă justific și sumele liberate în anul acesta.

---

<sup>327</sup> Cuvânt neclar, posibil „s-a respuns”.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, încredințarea prea osebitei mele considerațiuni.

Alexandru Odobescu

Domniei sale,  
Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice”.

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 74)

**20. 1892, Decembrie 3 (București)** – *Memoriu adresat de Al. Odobescu Ministrului Instrucțiunii, Take Ionescu, în care istoricul spune că întârzierea plăților pentru mulajele pariziene se datora faptului că autoritățile române nu îi făcuseră cunoscute scrisorile trimise de francezi. Pentru evitarea unor situații similare, preferă ca achiziționarea noilor copii să o facă el însuși, evident, cu aprobarea și cu fondurile ministerului. În teorie, soluția lui Odobescu eficientiza aducerea mulajelor, dar în practică îi complica problemele financiare, stând la originile tragediei din noiembrie 1895.*

„Facultatea de Litere și Filosofie  
Din București  
Colecțiunea de modelaturi de gyps  
[Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice  
N 12950 – 3 Decembrie 1892  
Registratura Generală]

[apostila1: Se va libera. Partea finală a raportului va avea soluția ce Dnu ministru va crede la timpul oportun. Semnătură indescifrabilă]

[apostila 2: Dl. Frunzescu este rugat să însemne aci dacă avem fonduri din 1890 «credit reputat» Semnătură indescifrabilă]

Domnule Ministru,

Dacă am întârziat a da răspuns la adresa Ministerului, din 6 iulie trecut, reamintită mie prin cea sub N 2266 din 28 Noembrie încetat, cauza a fost că prima din aceste adrese me lăsase în totală nedomerire asupra naturii și proveninței sumelor despre care ea trata. Așteptam ca să me lămuresc cu oarecare deslușiri pe care ignoram cu totul că le-ași pute găsi în hârtii pe care le



conținea dosarul respectiv al Ministerului, fără ca ele să-mi fi fost vreodată comunicate.

Astfel dar, numai după ce am mers alaltăieri să cercetez în persoană acel dosar, am putut constata că totă întârzierea provine din cauza că nu mi-au fost aduse nici o dată la cunoștință scrisorile din Paris ale Dlui Gerfaud, date din 9 Martie și 25 august 1892.

Acum însă, regretând acest fapt tot atât de prejudițios colecțiunii noastre de modelaturi, cât și neplăcut pentru cei de la Paris, cărora nu li s-a satisfăcut legitimele cereri, vin a ve ruga să binevoiți a face să mi se remită suma de lei 458 b 53, remași disponibili din alocațiunea specială a budgetului din anul 1890 devenită adzi la Minister «*credit repurtat*». Cu acea sumă (care avea chiar de la început destinațiunea de a satisface asemeni trebuințe), cât și altele din alocațiunea anului curent voi pute lichida această comandă întârziată, încă de la 1890 până acuma, chiar în prejudiciul nostru.

Pentru ca să ne ferim pe viitor de asemenea complicațiuni, voi continua, cu a Dvoastră autorizațiune, Domnule Ministru, a face de-a dreptul comanda de modelaturi și a lor lichidare, fără intervențiunea autorităților; într-astfel s-a urmat cu comanda din 1891-1892 de la Munich și Maientza, pentru care am și înaintat piese justificative în primăvera trecută.

Priimiți, ve rog, Domnule Ministru, încredințarea prea osebitei mele considerațiuni.

Al .Odobescu”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 244/1892, f. 91)

**21. nedatat, nelocalizat** – *Listă de cheltuieli făcute în anii 1891-1892, cu precădere pentru achiziționarea și instalarea gipsurilor din Mainz, Berlin și Munchen.*

„Listă de  
Spese făcute în anul 1891-92  
pentru continuarea și instalarea Museului modelaturilor de Gyps

La Museul din Maientza pentru modelaturi .....	1507-50
Idem la cel din Munich .....	1005- –
Spese pentru trei transporturi venite de la Maientza .....	25- –
Spese pentru transportul la Munich .....	747-25

Stofă de arnici pentru instalarea la Ateneul Român .....	193-60
Tapiterului Kuntz, idem .....	100- –
Un scaun și o masă, idem .....	47- –
Dlui sculptor Storck, pentru repararea modelaturilor venite de la Berlin	360- –
La museul din Munich, saldo .....	2430- –
La museul din Maiența, idem .....	<u>1507-50</u>
.....	7922-85”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 681/1890, f. 73)

**22. nedatat, nelocalizat** – *Ciornă a unei adrese pe care Grigore Tocilescu o trimitea în 1896 ori 1897 Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice. Face un scurt istoric al mulajelor odobesciene, arătând posibilitatea ca ele să fi reunite în localul Universității bucureștene..*

„Dlui Ministru Cultelor și Instr. Publice,

Spre răspuns la ordinul Dv. Nr. 1600/96 prin care binevoști a-mi cere avisul asupra întrebuirii statuelor și altor obiecte de ipsos aflătoare într-o sală din localul Școlilor Normale de Institutiori, am onóre a vă comunica că încă de la 1890, regretatul profesor de arheologie Al.Odobescu a început să formeze cu fondurile statului o colecțiune de reproduceri plastice după modelele maeștrilor antici, în scop de a servi la cursul de arheologie și anticități de la Universitate; acéstă colecțiune, cara costat peste 28.000 lei, se află astăzi împrăștiată: cea mai mare parte este depusă în lădzi sau expusă în magazia Școlilor Normale de Institutiori; restul se bucură de o sórtă mai bună în vestibulul Școlei Normale Superióre și al Atheneului Român. Ca să răspundă (f. 246r.) însă scopului pentru care ea s-a format ar trebui să i se destine o sală din localul Universității, și anume salonul ocupat actualmente de pinacotecă, și care va rămâne în curând gol, prin mutarea tablourilor în edificiul cel nou al Atheneului;

În cas când veți binevoi a aproba acéstă părere, subscrisul, fie ca director al Museului, fie ca suplinitor al catedrei de arheologie de la Universitate, ar puté îngriji instalarea și conservarea acestei colecțiuni, a cărei creștere și completare este o condițiune indispensabilă pentru însăși propășirea învățământului arheologic la Universitatea noastră.

În acest sens am avut onóre a lua înțelegere și cu d. Rector al Universității și cu d. decan al Facultății de Litere, spre convenita intervenire(f.426v.)”.

(Arhiva Muzeului Național de Antichități/Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” București, D11 1897-1898, mapa 34, Dosarul pe 1897, f.426 r.-v.)

**23. 1897, Mai 23 (București) - Rectorul Universității București, Titu Maiorescu, îl anunța pe Grigore Tocilescu de faptul că se aprobase instalarea unui muzeu de mulaje în sala fostei Pinacoteci.**

„Regatul României  
Universitatea din București  
No. 82  
luna mai 23

1897,

Domnule Profesor,

Am onoare vă aduce la cunoștință că în ședința din 22 noembrie 1896, Consiliul special universitar a decis ca, sala ocupată de pinacotecă, după ce va rămâne liberă, să o ocupați Dvoastră pentru colecțiunile cursului de arheologie.

Primiți, vă rog, Domnule Profesor, asigurarea deosebitei mele stime.

Rector,

Titu Maiorescu

Secretar<sup>328</sup>,

Domniei Salle

Domnului Profesor Gr. Tocilescu”

(Arhiva Muzeului Național de Antichități/Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” București, D11 1897-1898, mapa 34, Dosarul pe 1897, f. 425)

**24. 1897, Octombrie 11 (București) - Grigore Tocilescu cere ministrului Instrucțiunii, Spiru Haret, să intervină pe lângă direcțiunea Școlii Normale spre a-i preda mulajele lui Odobescu. Se baza pe faptul că Pinacoteca își schimba sediul, lăsând o sală liberă în corpul Universității: aici, opina Tocilescu, puteau fi readunate gipsurile respective.**

„Domnule Ministru

Dzilele acestea sala din palatul Universității ocupată de Pinacotecă având să se golască, după încredințarea ce mi s'a dat de către d. Director Stăncescu, și acea sală, după hotărârea Consiliului special universitar fiind destinată pentru muzeul de reproducere plastice, am onoare a vă ruga să binevoiți pre de o parte a invita Onor Direcțiune a Școlilor normale Superioare și a școlii normale de Institutori, ca să predé menționatele colecțiuni, iar pre de alta a-mi pune la dispozițiune suma de opt sute 76 lei pentru transportul mulajelor, reparațiunea bucăților sparte și instalarea întregei colecțiuni, potrivit devisului anexat.

---

<sup>328</sup> Neclar, posibil Cernescu.

Bine-voiți, vă rog, Domnule Ministru, a primi sentimentele mele cele mai înalte.  
 Gr. G.Tocilescu  
 profesor suplinitor al Catedrei de Archeologie

11 octobre 1897

Dsele

Domnului Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice”

(Arhiva Muzeului Național de Antichități/Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” București, D11 1897-1898, mapa 34, Dosarul pe 1897, f. 423).

**25. 1897, Octombrie (București) – Răspunsul Ministerului Instrucțiunii la cererea pe care Grigorescu Tocilescu o înaintase pe 11 octombrie 1897.**

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice  
 Direcțiunea Învățământului Secundar și Superior  
 Seria B No. 69443 B/17658  
 N.B. – La răspuns se va răta seria și numărul.

Bucuresci 1897  
 Octombre

Domnule Profesor,

Spre răspuns la cererea făcută de Domnia Văstre prin hârtia registrată la No 69443, am onóre a ve comunica că, am dat ordin direcțiilor Școlélor Normale Superióre și Institutori, unde se află colecțiunile modelaturilor de gips, cumperate de Minister pentru un muzeu archeologic încă de pe timpul repausatului profesor Al. Odobescu, să vi le predea Domniei Văstre împreună cu mobilierul lor.

Tot-deodată vi se pune la dispozițiune suma de 876 lei, necesară pentru transportarea și așezarea lor în sala palatului Universității destinată pentru muzeul de reproduceri plastice, în alăturata ordonanță de plată sub No. 10334.

Primiți vă rog, Domnule Profesor, asigurarea osebitei mele considerațiuni.

Ministru,

Director<sup>329</sup>,

Domniei sale  
 Domnului Gr. G.Tocilescu  
 Profesor universitar

Loco”

---

<sup>329</sup> Indescifrabil.

(Arhiva Muzeului Național de Antichități/Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” București, D11 1897-1898, mapa 34, Dosarul pe 1897, f. 192).

**26. 1910, decembrie 16 (București)** – *Ministerul acceptă demisia lui George Murnu și confirmă mutarea mulajelor lui Odobescu din Muzeul Național de Antichități la catedra de arheologie.*

„Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice  
decembrie 1910 București 16  
Direcțiunea Învățământului Secundar și Superior  
Seria B No. 89127

Domnule Director,  
Ca răspuns la petițiunea Dv., înregistrată la No. 9127 vă facem cunoscut că Ministerul v’ a acceptat pe ziua de 15 XII 910 demisiunea din postul de director al Muzeului Național de Antichități și a aprobat ca muzeul de mulaje după antic să fie separat de muzeul de antichități și alipit la catedra de arheologie.

Ministru<sup>330</sup>,

Director,

[pe marginea documentului există următoarele adnotări: „Direcțiunea Muzeului Național de Antichități No 160. Am luat act de separarea muzeului de mulaje de muzeul național de antichități și alipirea acelei secții la catedra de arheologie. 19 Decembrie 1910. V. Pârvan. N. B. Se va face și un referat cu privire la comanda de mulaje făcute la firma Brida pe seama muzeului de mulaje, cerându-se ca muzeul de antichități să fie desărcinat de plata acestei comande, întrucât obiectele în chestiune aparțin acum de drept unei colecții streine și independente de muzeu. V. Pârvan”]

Domnului G. Murnu, directorul Muzeului Național de Antichități. Loco”.

(Arhiva Muzeului Național de Antichități/Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” București, D16- 1910, mapa 47, Dosarul pe 1910, f. 242).

---

<sup>330</sup> Exista și atunci obiceiul ca înalți funcționari ai unui minister să semneze documentele în cazul când titularul portofoliului lipsea.

**27. 1910, decembrie 30 (București)** – *Adresă a lui Vasile Pârvan către Ministerul Instrucțiunii, în care istoricul insistă pentru „desărcinarea” Muzeului său de datoriile către atelierul de sculptură Luigi Brida.*

„273/30 Dec.910

Domnule Ministru,

Referindu-ne la ordinul Dv. No. 89127/B din 16 Decembrie 1910, avem onoare a vă raporta că am luat act de separarea muzeului de mulaje de Muzeul Național de Antichități și alipirea lui la catedra de arheologie. Cu această ocazie ținem a vă raporta că predecesorul nostru, încă din luna Septembrie curent, a făcut la firma Brida din Capitală o comandă de 1320 lei, care fost executată, dar neachitată până astăzi. Această comandă aparținând acum de drept unei colecții streine, achitarea ei ar fi o grea povară pentru Muzeul Național de Antichități. Vă rugăm Domnule Ministru să ne desărcinați de plata ei, rămânând ca aceasta să se facă dintr'un fond special ce ar fi a se hotărî acum de Dv. pentru înzestrarea acestei colecțiuni de mulaje atât de necesare catedrei de arheologie.

Director,

[pe marginea documentului există o adnotare: „nu mai avea pe cele două trimestre octombrie și ianuarie (de încasat) decât suma de 1350 lei pentru achiziții, publicații etc. Dacă deci ar fi să se plătească această comandă din acest fond ar urma ca până la Aprilie viitor să nu mai avem pentru cheltuielile Muzeului decât 30 lei]

Dlui Ministru al Instrucțiunii Publice”

(Arhiva Muzeului Național de Antichități/Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan” București, D16- 1910, mapa 47, Dosarul pe 1910, f. 560).