

INCURSIUNE ÎN MODA 1900 PIESE EXCEPȚIONALE DIN PATRIMONIUL MUZEULUI MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

Dr. Maria-Camelia Ene

Abstract: 1900 art shattered academic canons, creating the perfect conditions for stylistic variations and urged originality, freedom of expression and the affirmation of personal, individual visions. New artistic tendencies were illustrated with the help of newly-formed art schools that were specialised on particular styles: *Art Nouveau* in France, *Modern Style* in Great Britain, *Sezession* in Austria, the *Coup-de-Fouet* in Belgium or *Jugendstil* in Germany.

The transition from one century to another exerts a remarkable attraction, especially when it concerns the Belle Époque, which took place between the end of the 19th century and WWI, when Europe experiences a period of relative peace and wellbeing.

Now, artists, architects and decorators follow their own routes using often opposing methods and means of expression, but with the common ideal of opening new pathways. Clothing at the threshold to the 20th century carries with it the ingredients of a past, bringing preconceptions, a social and economic status, obligations and tastes along. In fashion, the 1900 style explicitly signals gender, age and social belonging.

City clothing is receptive to new European fashions, especially for British and French styles. While male garb is marked by the rigidity of dark clothing, with stiff collars and top-hats, female clothing was freer, more receptive to trends, becoming a way of manifestation for the new wave, the *serpentine* style that dominated the whole framework through *1900 art*, fading away along with the passing century.

The *1900* silhouettes, with their cinched waists, resembled supple, mysterious vines, chastely concealed under shifting folds. The *Nouille style* curves could be found in the folds of crimped silk and swan feathers – those feathered boas that would be wrapped around the necks of the time's beauties. The dresses with fitted corsets, raised collars and tulip-shaped skirts or the swallow tail dresses expressed the coloristic conception of 1900 art which was dominated by flat tints, cool tones, luminous with opalescent, radiant and electric effects. The quality of the fabric and their manufacture demanded a high labour investment.

While feminine elegance was displayed with the help of lace and silks, collars and sleeves made out of marabou fluff feathers, fans and long gloves, jewellery and sinuously-shaped buckles, with vegetal motifs, architectural and decoration styles undergo profound changes. The most refined displays of fashion at the time were often portrayed by figures such as Elena Oțetelișeanu, Simca Lahovari, Maria Șuțu, Elena Bibescu and the Ghica, Mareș and Candiano families.

Keywords: designer, hoop skirt, turn-of-the-century, stylistic movement, garniture, runway, petticoat, upholsterer, sinuous

Sfârșit de secol XIX în viața artistică europeană

Societatea actuală tinde să aprecieze un trecut mult mai recent și mult mai comun în domeniul artei și arhitecturii. Noua viziune de extindere a câmpului de cunoaștere a dus la protejarea creației artistice din secolele XIX-XX în toată diversitatea manifestării sale.

Evoluția din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, centrul de greutate al teoriilor culturale face obiectul unei triple tendințe, istorico-geografică, socială și culturală care permite fixarea naționalului ca principiu generator al modernității. Cultura antichității greco-latine exprimată prin clasicismul academic francez este înlocuită cu epocile barbare, lumea mediteraneeană cu Europa nordică, saloanele elitei rafinate cu colibe rustice. Modernitatea unei națiuni este legitimată de o naștere la fel de antică și la fel de venerabilă ca aceea din care se trage clasicismul occidental.

Cumulul evenimentelor culturale petrecut la răscrucea secolelor XIX-XX privit în perspectivă oferă azi un bogat câmp de studiu pentru istoricul de artă. Apariția școlilor moderne în cultura unor țări europene din veacul al XIX-lea a fost un fenomen complex cu o vastă arie de răspândire care s-a manifestat într-un mod deosebit și în domenii diferite, de multe ori acesta realizându-se împotriva spiritului oficialității. Formarea acestor școli corespundea tendințelor spre progres ale acestora, aspirațiilor spre libertate națională și socială, proprii în special acelor popoare care, din variate cauze politice sau sociale nu se putuseră exprima liber, așa cum erau cele din răsăritul Europei. După Unirea Principatelor Române, în anul 1859 s-a pus în discuție, în mod accentuat tema specificului național datorită rolului său de identificare față de celelalte națiuni noi apărute în sud-estul Europei.

Prin racordarea vechilor achiziții dobândite în perspectivele spiritualității sfârșitului de veac XIX și începutul celui de-al XX-lea, toate domeniile acestei culturi, marcat naționale și-au reluat, în continuitatea lor înnoitoare, dialogul cu realitatea care a contribuit prin extindere și aprofundare la realizarea unor valori reprezentative pentru creativitatea colectivității românești. Momentul crucial în care își face apariția stilul neoromânesc, la sfârșitul secolului al XIX-lea a fost, desigur, o consecință firească a parcursului străbătut de artele vizuale în acel veac.

În cercetarea Artei 1900 în România, Paul Constantin este atras de îndrăzneala și semnificația insurecției frontale împotriva academismului istoricist. Vede această mișcare ca pe un prolog al modernismului, apărând la sfârșitul secolului al XIX-lea și marcând puternic arhitectura și artele din mai toată lumea (Constantin, 1972, 42). Autorul arată în lucrarea „*Arta 1900 în România*” interesul manifestat de artiștii români pentru *Art Nouveau*, *Modern Styl* sau *Jugendstil* în primele decenii ale secolului al XX-lea de către numeroși artiști, arhitecți, critici, ziariști sau scriitori români.

În domeniul arhitecturii Paul Constantin susține ideea că arhitectura românească, care și-a găsit o expresie armonioasă în opera lui Mincu, nu se potrivea totuși unor imobile urbane moderne cu etaje și birouri ajungându-se la următoarea soluție, îmbinarea între concepția 1900 și elementele tradiționale sau populare românești. Estetica 1900 își află

corespondența, după opinia autorului, și la ctitorul orientării neoromânești, arhitectul Ion Mincu chiar și în cazul operelor de mici proporții cum este *Bufetul* (Constantin, 1972, 42).

Cumulul evenimentelor culturale petrecut la răscrucea secolelor XIX și XX, privit în perspectivă, oferă astăzi un bogat câmp de studiu pentru istoricul de artă.

Apariția școlilor naționale moderne în cultura unor țări europene din veacul al XIX-lea a fost un fenomen complex cu o largă arie de răspândire, care s-a manifestat într-un mod deosebit și în domenii diferite, de multe ori acesta realizându-se împotriva spiritului oficialității. Formarea acestor școli corespundea aspirațiilor spre libertate națională și socială, proprii în special acelor popoare care din variate cauze politice sau sociale nu se putuseră exprima liber așa cum erau cele din răsăritul Europei și totodată tendințelor spre progres ale acestora.

Asemenea tendințe au stat în mare măsură la baza dezvoltării culturale ale unor popoare ca cel rus, finlandez, polon, ceh, sârb, croat, slovac sau român din a doua jumătate a sec. al XIX-lea, fenomen care, mai mult sau mai puțin întins a apărut concomitent și în Italia, Spania, Scoția, Olanda sau în țările Scandinave (Constantin, 1972, 75).

Procesul a atins prea puțin arhitectura gândită ca formă și decor sau artele aplicate, înaintea apariției *Artei 1900*, ceea ce se poate explica prin dependența acestor domenii față de comanda oficială, spre deosebire de ramurile de creație – literatura, muzica sau pictura – mult mai mobile față de comanditar și deci mai libere în a-și înnoi limbajul artistic. Aici s-au putut manifesta, de-a lungul secolului al XIX-lea, poziții opuse mentalității oficialităților, așa cum au fost: romantismul, realismul critic, verismul, simbolismul sau impresionismul (Ene, 2007, 40).

Pe măsură ce secolul al XIX-lea se apropia de sfârșit, creștea dorința eliberării artei de academismele de pretutindeni: „*Conștiința apropierei unui secol și a deschiderii unei noi ere încuraja speranța descoperirii unei arte noi. Decadență și Symbolism, curente literare în conștiință opoziție cu pozitivismul, relația symbolism-muzică, iraționalul, misticul, misteriosul în pictură; descrierea obiectivă dă locul celei subiective*” (Madsen, 1967, 37).

În jurul anilor 1900 are loc o revoluție estetică ce marchează „*nașterea unui spirit nou ce va inspira nu numai arhitectura ci toată creația modernă*” (Cassou, 1971, 26), ceea ce va da o „*lovitură fatală academismului muribund*” (Constantin, 1972, 46).

Arta 1900, sfărâmând canoanele academiste, a creat condițiile unei diversificări stilistice, incitând la originalitate, libertatea expresiei, afirmarea unei viziuni proprii. Tocmai de aceea, în anul 1898, la deschiderea primei expoziții din capitala Germaniei, președintele curentului *Jugendstil* berlinez Max Liebermann declara: „*Noi vrem libertate*” (Brănișteanu, 1902, 1).

Decorația arhitecturală și renașterea tehnicilor decorative au avut un rol important în procesul de diversificare stilistică, au căpătat o pondere neobișnuită în Arta 1900, ceea ce a favorizat diversificarea modelelor și inspirația din sursele folclorice sau tradiționale.

Noile tendințe artistice vor fi ilustrate limpede, înainte de toate, prin apariția unor

școli cu trăsături proprii distincte: *Art Nouveau* din Franța, *Modern Style* în Marea Britanie, *Sezession* în Austria, stilul *Coup-de-Fouet* din Belgia sau *Jugendstil* din Germania.

Dezvoltarea acestui curent stilistic în a doua jumătate a anilor 1890 a dus la înflorirea variantelor naționale, fiecare cu particularitățile sale caracteristice.

Sub impulsul romantismului care adesea a luat forme naționale, în multe țări europene crește interesul pentru istorie. Astfel artiștii au avut tendința să se întoarcă spre anii de măreție națională. Renașterea celtică a fost, de exemplu, un curent manifestat deopotrivă în politică, literatură și artă. Evident, nu trebuie uitată nici renașterea gotică.

Ne putem pune întrebarea dacă historicismul este un stil, sau este un conglomerat de stiluri diferite? Ar putea fi descris și ca mai multe stiluri într-unul singur. Oricum, o trăsătură comună evoluțiilor dintre anii 1820-1890 ce reprezintă pentru Europa o perioadă fastă, din punct de vedere economic, în care desăvârșirea revoluției industriale avea consecințe majore și asupra limbajului artistic, în special asupra celui arhitectural, este interesul istoric pentru stilurile epocilor trecute, o privire retrospectivă care este, în multe privințe, înrădăcinată în interesul pentru Evul Mediu manifestat de mișcarea Romantică. Cumpăna dintre secolele XIX și XX reprezintă pentru Europa o perioadă fastă, din punct de vedere economic, în care desăvârșirea revoluției industriale avea consecințe majore și asupra limbajului artistic, în special asupra celui arhitectural (Ene, 2007, 41).

În perioada dintre ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și primul deceniu al secolului XX, când eclecticismul și în general curentele istoriciste își epuizau ultimele resurse, un nou stil numit *Art Nouveau* se va răspândi în Europa cunoscând, după cum am amintit, interpretări diferite de la țară la țară. Or, tocmai această largă răspândire conține dovada aderenței la idealurile comune de căutare a unei arte și a unui limbaj decorativ alternativ.

Art Nouveau urmează să aibă o vocație integratoare, la fel ca și mișcarea *Arts and Crafts*, prin reconsiderarea echilibrului dintre arte și meserii. Câmpul preponderent de manifestare în compoziția *Art Nouveau* rămâne tratarea decorativă a suprafețelor, pentru prima oară fiind pus în discuție raportul structură-ornament. Viollet-le-Duc își va manifesta interesul pentru structură ca expresie arhitecturală, iar Henri van der Velde va reformula raportul dintre ornament și construcție (Lapadat, 2003, 7).

Un aspect dintre cele mai inovatoare ale stilului *Art Nouveau* este reprezentat de celebrarea liniei și prin aceasta deschiderea drumului spre diminuarea masei construite (Ene, 2007, 41).

Mackintosh, unul dintre cei mai influenți designeri ai mișcării *Arts and Craft*, ulterior reprezentativ și ulterior artist *Art Nouveau* și arhitectul Sullivan exprimaseră deja concepții organiciste și perfecționiste despre raportul structură-ornament.

Conform definițiilor larg acceptate, decorația caracteristică stilului *Art Nouveau* se bazează pe linii lungi, sinuoase și organic utilizate, cel mai adesea în arhitectură, decorație interioară, bijuterii, sticlărie, afișe și ilustrații. Totuși, variantele de manifestare din Scoția și Austria nu se supun în întregime acestei definiții. Partea comună a definiției *Art Nouveau*

se referă la refuzul istoricismului și căutarea de surse noi de inspirație. Lumea vegetală va constitui principala sursă de inspirație la care se vor adăuga totuși și unele surse istorice până atunci neexploatate așa cum a fost bogăția ornamentelor bizantine ce va influența limbajul Wiener Werkstaette, sau motivele celtice care vor fi preluate în varianta scoțiană a Art Nouveau-ului. Toate aceste surse însă refuză să facă referire la ornamentele arhitecturii istorice, fiind considerate, așa cum spunea August Endell, că reprezintă „o artă nouă, care nu simbolizează sau nu reprezintă nimic, nu amintește de nimic, dar care poate să ne stimuleze sufletele” (Hodges, 1986, 39).

Asistăm deci, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și începutul veacului al XX-lea, pe plan european, la manifestarea unui curent de liberare de sub tutela academismului, în special a celui promovat de Ecole de Beaux-Arts din Paris.

Țările doresc să-și găsească identitatea atât în planul politic și social cât și în cel al sentimentelor și tradițiilor naționale. Sub acest impuls apare căutarea și promovarea specificului național în artă (Ene, 2007, 41).

Dinamismul cultural al întregii Europe în secolul al XIX-lea este pus în mișcare de un puternic motor care este naționalismul. Comunitățile mari și mici, aflate în căutarea identității, își justifică revendicările prin prisma tradiției. În acest secol industrial se impune necesitatea unei culturi unite. *„Dar cultură nu înseamnă pierdere a specificității. Dimpotrivă, caracterul național al culturii este apărut de un întreg sistem internațional. Odată cu colectarea operelor folclorice, inițiată de către Herder, transformată în întreprindere transnațională prin rețeaua fraților Grimm, până la mecanismele complexe generate de Expozițiile universale”* (Popescu, 2004, 16).

Pe de-o parte oamenii de cultură se manifestă explicit și implicit contra stilurilor bazate pe prelucrarea eclectică a limbajelor artistice istorice vest europene, a caracterului compozit al expresiei artistice, pe de altă parte doresc să-și găsească un mod de creație propriu bazat pe tradițiile autohtone.

„Europa întregă a fost în criză: o discreditare totală era aruncată asupra filosofiei care dominase întreg secolul al XIX-lea, filosofia pozitivistă. Această discreditare grăbită a raționalismului a dus în artă la pierderea încrederii în capacitățile artei elino-latine, care este prin excelență raționalistă, de a fundamenta culturile naționale. Toate culturile naționale europene au început să-și întoarcă fața de la academismul elino-latin îndreptându-se spre civilizațiile în care nu pătrunsese mașinismul și în care viziunea despre lume nu fusese fragmentată: civilizațiile extra-europene. Dar în același moment, la Paris, Brâncuși înțelege că Europa nu are nevoie să apeleze la tradițiile culturale extra-continentale și că se poate adresa unor tradiții de pe chiar teritoriul ei” (Frunzetti, 1986, 113).

Paul Valery făcea afirmația că *„la baza culturii europene stă cultura elino-latină, pe aceasta formându-se cultura Evului Mediu de coloratură creștină, și că, în al treilea strat, se regăsește un fel de revenire la cultura elino-latină laică și antropocentrică”*, această cultură fiind cultura Renașterii Italiene (Frunzetti, 1986, 112).

În situația în care analizăm conținutul material în artă, în literatură, remarcăm funcționarea straturilor indicate de Valery peste tot în Europa. Nu există domeniu în care ele să nu fie luate ca bază pentru culturile specific naționale.

Deosebiri încep de la durata specifică fiecărei perioade și de la modul în care fiecare țară sau regiune asimilează noile viziuni. Renașterea, în Țările Române, a fost identificată în epoca lui Petru Rareș pe de-o parte și în Muntenia brâncovenească pe de altă parte, când în artă s-au exprimat viziuni antropocentrice în locul vechiului teocentrism, dar fără a se putea vorbi de existența unui curent pe deplin formulat. Renașterea noastră, adică începutul unei culturi organice umaniste care să încorporeze cuceririle raționalismului european, are loc ca și cea a bulgarilor, chiar cu câteva decenii înaintea lor, în sec. al XIX-lea (Ene, 2007, 42).

„Tot secolul al XIX-lea reprezintă o Renaștere românească care introduce principiile raționalismului chiar și acolo unde nu aveau ce căuta, ca de pildă în pictura bisericească care s-a stricat față de ce era înainte” (Frunzetti, 1986, 4).

Starea artelor în Țările Române în secolul al XIX-lea

În secolul al XIX-lea, cultura românească a asimilat tendințele europene atât de repede încât, între cele două războaie se situa sub raport literar și artistic la nivel european. Dar, în același timp se și puseseră bazele unei culturi europene ce milita împotriva formelor fără fond.

În Țările Române această manifestare contra stilurilor bazate pe prelucrarea eclectică a limbajelor artistice istorice vest-europene este o mișcare artistică ce se încadrează preocupărilor perioadei post-pășoptiste de emancipare politică, socială și culturală.

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea au loc evenimente politice de importanță majoră pentru viitorul poporului român: Unirea Principatelor (1859) și cucerirea independenței față de Imperiul Otoman (1877-1878). Ca urmare în 1881 România devine Regatul România ceea ce îi conferă un statut similar celorlalte țări europene. Urcarea lui Carol I pe tronul României în anul 1866 și elaborarea, în același an, a primei Constituții liberale au contribuit definitiv la impulsivitatea mișcării de „*europenizare*” a României. Odată cu modernizarea tuturor sectoarelor materiale și spirituale ale societății românești, s-a făcut un uriaș efort de „*schimbare la față*” a unei lumi românești patriarhale, a acestui „*Bysance après Bysance*” cum spunea istoricul Nicolae Iorga.

Într-o perioadă relativ prosperă are loc modernizarea instituțiilor statului, un proces accentuat de urbanizare și apariția unor clădiri reprezentative în centrele marilor orașe. Cu toate acestea, deschiderea unei societăți patriarhale și agrare către capitalism nu s-a făcut cu ușurință.

Această rezistență a lumii rurale față de orașe văzute ca „*adevărate pandemonii corupătoare*” (Constantiniu, 1999, 235) s-a manifestat cu o vigoare comparabilă cu ascensiunea capitalismului, căruia i se opunea.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea România apare ca o țară a contrastelor: „*Lux*

rafinat, de stil occidental la nivelul elitelor, trai cu moșteniri orientale la nivelul claselor de mijloc și sărăcie întâlnită azi în lumea a treia – în lumea satelor” (Constantiniu, 1999, 238).

Pentru ilustrarea „*pendulării dintre Orient și Occident*”, istoricul Florin Constantiniu evocă chiar descrierea casei lui Tache Ionescu făcută de I. G. Duca, debutul secolului al XX-lea însemnând o perioadă propice pentru arhitectura marilor clădiri. Privirile românilor se îndreptau spre capitala „*surorii mai mari a României*”, locul din care se propagau modelele culturale ale epocii.

O cercetare descriptivă sintetică a culturii românești, realizată cu grija evidențierii specificității naționale și a diversității ei interioare, poate lesne convinge că acest document expresiv al spiritualității noastre dobândește în perioada sfârșitului secolului al XIX-lea o dimensiune spectaculară, de-a dreptul explozivă, edificatoare sub raportul formelor noi câștigate în urma impulsurilor primite din partea mișcării de idei a vremii (Ene, 2007, 43).

Consolidată în liniile ei fundamentale, epoca constituirii și organizării statului național modern, marcată de revoluția de la 1848, de actul Unirii din 1859 și de Războiul de Independență (1877-1878) se încheiase. Cultura acestei epoci contribuise prin căile proprii la procesul de transformare a României moderne creându-i mijloace și forme de manifestare, impulsionându-le, justificându-le și personalizându-le prin originalitatea ei distinctivă.

După anul 1878, în urma unei radicalizări în toate domeniile: în economie, pe plan social, în mișcarea politică, în ideologie, în mentalitate, în mai larga deschidere spre lumea din afară se delimitează o nouă perioadă mai productivă, prin sporirea capacității de creație.

„Cultura epocii a fost prin caracteristicile sale cele mai pregnante o cultură națională. Ca rezultată a timpului și spațiului românesc, fără să ignore ecourile și sugestiile venite din afară, din lumea franceză mai ales, dar și din cea germană (cu precădere asimilate în cadrul mișcării junimiste), ea a ajuns, în configurația particulară dobândită în raport cu valorile universale, receptate liber și creator, să exprime interesele naționale, să întărească sentimentul coeziunii și solidarității colectivității românești și să contribuie activ la formarea conștiinței de sine a poporului nostru” (Istoria românilor, 2003, 542).

Capriciile modei

În general, asupra artei oficiale și-a pus amprenta gustul burghez care, în tot decursul secolului al XIX-lea va împinge arhitectura și artele decorative spre imitarea stilurilor trecute sau combinarea lor în eclectism.

Costumul, în pragul secolului al XX-lea, purta cu sine toate ingredientele unui trecut, aducând din acesta numeroase prejudecăți, un statut social și economic, obligații și gusturi. Sigur, este vorba de acel costum aparținând cotidianului, purtat de pături sociale din mediile orășenești, de protipendada vremii. Cel țărănesc, majoritar la acea vreme exprima un trecut milenar, atrăgând atenția deopotrivă învățaților și reginelor (*Costumul în pragul secolului XX*, 1993, 3).

Influențele occidentale, reminiscentele orientale, croială și linie în evoluție, făcute în ateliere ilustre sau de croitori anonimi, materiale scumpe și fine indică o lume românească activă, întreprinzătoare și încrezătoare în destinul său. Asistăm la o lume cu stratificări și orgolii, cu simțul acut al mascării rolului și poziției individului, la o societate prosperă, dinamică și deschisă dialogului și conlucrării, conștientă de valoarea unui ilustru trecut și de rosturile ei prospere, bătând frenetic la poarta veacului.

În spatele hainei s-a aflat omul, cel care a produs materialul și a confecționat-o; cel pentru care s-a creat, cel care a cumpărat-o și cel care a purtat-o. Aceștia, împreună dovedesc un dat uman remarcabil. Acești predecesori, cei mai mulți anonimi, întâmpinau trecerea pragului dintre veacuri cu mult optimism. Ei știau că „*Secolul care începea va fi patetic, niciun moment de odihnă, va fi o extraordinară trăire și o nemaiîntâlnită descărcare colectivă. Românii intrau în veacul cel nou cu speranțele lor mai vechi și cu toată încrederea într-un prezent pe care-l voiau continuat*” (Bulei, 1984, 170).

Secolul al XIX-lea, pe tot parcursul său și-a însușit limbajul diferitelor stiluri. Sfeșnice, garnituri de masă (tacâmuri, servicii, cupe), obiecte de toaletă (casete, flacoane) recurg atât la elemente specifice stilului *Biedermeier*, cât și la vocabularul renașcentist (gheare de leu, personaje în relief sau ronde-bosse) și la cel al stilului *Ludovic XVI* (panglici, lauri, motive perlate). Dacă în primele decenii ale secolului XIX se mai poate vorbi încă de câteva mari stiluri cu caracteristici bine definite (*Regency*, *Biedermeier*, *Empire*), ceea ce caracterizează evoluția artelor decorative îndeosebi în a doua jumătate a secolului este permanenta revenire la formele și vocabularul unor stiluri anterioare, se remarcă interesul burghez pentru piese de factură mai complicată, inspirate din modelele ce au trecut deja proba timpului. Eliberate de eticheta strictă a secolelor anterioare, spațiile interioare își modifică aspectul prin redistribuirea pieselor de mobilier. Astfel, garniturile de salon sunt aduse în centrul încăperilor, populate acum abundent cu mobilier de diferite tipuri și stiluri precum și cu nenumărate alte obiecte de faianță, porțelan, sticlă, metal. Atmosfera se relaxează, ambianța este agreabilă, gradul de confort crește. Cel mai adesea casa burgheză înstărită din a doua jumătate a secolului XIX se remarcă prin eclectismul decorației interioare: un salon și un budoar neo-rococo se asociază unui dormitor mobilat cu piese neo-clasice, unei biblioteci neo-gotice, unei sufragerii neo-renascentiste (Ene, 2010, 370).

Nu putem descrie culoarea epocii fără să facem referire la veșminte. Costumul va modela o siluetă voit diferită de cea antichizantă (mânci bufante, talia strânsă, fusta evazată). Rochia avea corsajul strâmt, decolteul oval (*en bateau*) sau o pelerină care îl acoperea decent, mânecile bufante gigantice susținute de sârme și vată, talia de viespe strânsă într-un corset, iar fusta evazată, susținută pe jupoane de muselină. Artiștii dădeau tonul pentru o vestimentație extravagantă care-și găsea aplicarea mai ales în baluri costumate sau în ținuta de interior. Idealul feminin romantic era „*un suflet fără trup*”, un înger, iar costumația urmărea să transforme ființa vie într-un vis fără substanță (Nanu, 2006, 227), parcă rod al fanteziei, în timp ce idealul de frumusețe bărbătească al romanticului



Fig.1 a-b Rochie cu crinolină, ½ sec. XIX, nr. inv. 126.383, Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

era determinat în primul rând de o intensă viață spirituală pusă în valoare printr-o relativă fragilitate fizică, cum era figura lui Nicolae Bălcescu, reprezentată plastic de Negulici sau Tattarescu, la care te izbește privirea arzătoare, spiritualitatea chipului parcă consumat de o trăire prea intensă.

Pictural, se preferau culori evanescente, tonuri pastelate, bleu-pal, lavandă, gri-verde, argintiu. Țesăturile, în general erau ușoare, vapoase. Predilecția pentru natura sălbatică se manifesta, ca și în *rococo*, prin apariția de floricele pe rochie, ca podoabe pe cap, chiar și pe ciorapi. Frumusețea hainelor a fost atinsă în fiecare perioadă prin alte mijloace artistice. Au existat mereu artiști care au reușit nu numai în pictură sau sculptură, ci și în creația vestimentară să provoace privitorilor acea trăire totală care face ca o clipă să rămână de neuitat, care intensifică deopotrivă senzațiile, gândirea, afectele, amintirile și asociațiile între toate acestea.

Între 1850-1870 moda era dictată din nou de curtea franceză, a celui de-al doilea imperiu. Intrate în orbita culturală a Franței, țările române cultivau moda pariziană, mai cu seamă din epoca revoluției de la 1848. Aceasta se vede bine și în gravura *Cununia Ortodoxă* din 1874, de pictorul Theodor Aman. Se remarcă vestimentația mirelui, o jachetă neagră, doamnele purtând rochii cu crinolină (fig. 1 a-b) și decolteuri largi.



Fig. 2 a-b Rochie cu tournură, cca. 1880, nr. inv. 108.360,
Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

Capriciile pasagere ale modei vor face ca rochia cu crinolină să se transforme în rochie cu tournure. Dispărând crinolina (după 1870) amploarea fusteii era masată într-un drapaj bogat formând tournura (**fig. 2 a-b**). Faldurile întregeau astfel trupul ca și în sculptura barocă a veacurilor trecute, alcătuiind compoziții în spirală, care abundau și în arhitectura exterioară și interioară a vremii. Fusta începe să se modifice, fiind formată din două jupe distincte, suprapuse, de culori diferite dând naștere unei compoziții speciale. În spate se formează două volume emisferice, cu un drapaj bogat, continuând cu o trenă. Se va adopta o semicrinolină (Ionescu, 2006, 159), pentru zona spatelui, numită crinolinetă, alcătuită dintr-o semicercuri metalice, sau pernuțe, cu jupon matlasat ce se prindea de mijloc. Aceasta avea un sistem de rabatare laterală care permitea așezarea pe scaun. Acest tip de vestimentație a fost numit în Franța, țara de origine, *stilul tapițer*, din cauza mecanismului de arcuri, corzi, capitonaj. Din punct de vedere al proporțiilor, silueta era bizară, dând naștere unui aspect lipsit de naturalețe.

După anul 1877, turnura va crește în volum, coborând din zona bazinului spre solduri, silueta devenind, astfel, foarte suplă. Corsajul mulat pe trup avea decolteul în V, suprapus, în zona pieptului, peste o altă țesătură, sau dantelă ce urca până la gât. În preajma anului 1883 turnura va reveni cu forme mult mai voluminoase decât cele anterioare, drapajele dorsale formând un unghi drept cu spatele doamnei, de forma unui scaun portabil. Acum va purta denumirea de *strapontină*, datorită cercurilor rabatabile de

metal elastic. Ornamentele sinuoase, cusute pe rochii, cu suite, mărgelile sau aplicații, se înscriau în stilul *Art Nouveau*. În picioare, ciorapii erau negri sau cu broderii colorate, ținându-se cu jartiere circulare. Suspendarea ciorapilor de un cordon în talie, mai ales dispozitivul de prindere erau invenția inginerului Jean Eiffel, autorul celebrului turn parizian (Nanu, 2006, 228). Pantofii, care nu se vedeau, erau botinele, destul de puțin interesante (**fig. 3**). Ca accesorii, ziua se purtau geanta suspendată cu lanț (**fig. 4**), umbrelă și mănuși scurte, seara – boa de pene sau guler și manșon de puf de barză (marabou), evantai și mănuși lungi. Bijuteriile sau cataramele aveau forme vegetale, sinuoase, iar parfumurile preferate erau lavanda și paciuliile.

În timp ce toaletele de seară păstrau trena, toate celelalte erau scurte, oprindu-se la câțiva centimetri deasupra nivelului de călcare, atât cât să dea la iveală vârful și puțin din decolteul încălțăminte. Din acest motiv pantofii sau botinele, confecționați din piele, mătase sau catifea erau întotdeauna bogat decorați. Se obișnuia ca cele din suport textil să aibă vârful de lac. Uneori tocurile erau îmbrăcate în metal, chiar prețioase. O astfel de pereche de botine se află în colecția *Textile și accesorii vestimentare* a Muzeului Municipiului București (**fig. 5**).

În *Anuarul Artelor* din Iași, la începutul anului 1886 erau prezentate ca fiind șic „pantofa rusească, din piele roșie, garnisată cu pene de lebădă sau cu o blană deschisă de vulpe. Interiorul este căptușit cu mătase albă și are aspectul unei bomboniere; călcâiul este înalt, à la Louis XIV [...]. Pantofa Teodora este cu totul brodată cu fir de aur. Luxoasa brodatură apare ca și când ar trece peste postav, până la căptușeala cea roșie și într'adevăr că este o pantofă de regină; cu cât este mai mică, cu atât mai mult se închină admiratorii săi” (*Amicul Artelor*, 1 Ianuar 1886, 3).

Cu siguranță trebuie amintită și pălăria, nelipsitul accesoriu monden, care va crește în înălțime și se va îngusta, având aspect de furnal, cu borul ridicat într-o parte, sau chiar în față și ornamente cu egrete plasate în sus, accentuând elensarea.

Pe la 1889-1890 turnura dispare definitiv. Fusta croită cloș va atârna liberă, formând cute naturale, la fel ca petalele de floare. Mânecele vor crește în volum, luând forme à gigot (Ionescu, 2006, 160), atingând cea mai mare dimensiune în anul 1895 când vor avea aspect de balon, umflate la umăr și braț și mulate pe antebraț. Culoarea mânecelor era, de obicei diferită de cea a restului corsajului. Talia suplă va fi marcată de un nou tip de corset, mai lung și mai elastic. Se remarcă influența englezească în care sunt asimilate elemente din vestimentația masculină, cum ar fi *taiorul*, impus în ultimii ani ai veacului al XIX-lea. O piesă excepțională se află în patrimoniul Muzeului Municipiului București, aceasta fiind reprezentată de un taior de plimbare, din catifea reiată, de culoare cafeniu deschis, cu dungi albastru-grizat, gulerul șal și plastron de dantelă (**fig. 6 a-b**).

Cu cât se apropie mai mult de sfârșitul de secol XIX, aspectul rochiei capătă nuanțe diferite și noi forme. Mânecele își vor pierde din dimensiuni, după anul 1897, reducându-se substanțial. Apar influențe istorice, stilurile *Directoire*, *Medicis*, *Henric II* se vor regăsi

Fig. 4 Poșetuță, $\frac{3}{4}$ sec. XIX,
nr. inv. 41.442,
Colecția Textile și Accesorii
vestimentare a M.M.B.



Fig. 3 Ghete de damă, $\frac{3}{4}$ sec. XIX, nr. inv. 91.647,
Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

Fig. 5 Ghete de damă, toc din argint, $\frac{3}{4}$ sec.
XIX, nr. inv. 35.890, *Colecția Textile și Accesorii*
vestimentare a M.M.B.





Fig. 6 a-b Rochie de plimbare, cca. 1895, nr. inv. 98.715, Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

în forma gulerelor, în modelul capelor din postav și catifea, decorate cu șiruri de mărgele și broderii, ton pe ton sau în nuanțe contrastante (Ionescu, 2006, 162). Acest articol era purtat pe o scară largă de către mai toate categoriile sociale urbane, sub o pelerină elegantă putându-se ascunde o rochie sau un costum ușor demodat sau mai degradat. Gulerile înalte ale capelor erau decorate la liziere, de cele mai multe ori cu pene de struț, cu dantele sau blană, după sezon.

Pentru ieșirile la spectacol, soarea sau bal erau purtate mantouri ample care puteau proteja atât purtătorul de frig cât și costumația de intemperii. Un excepțional *sortie-de-bal* din catifea albastră, cu mâneci à gigot, guler *Medicis* din blană de hermină, la fel ca bordura manșetelor se păstrează în colecția amintită a Muzeului Municipiului București (fig. 7 a-b). Gulerul putea fi purtat ridicat sau răsfrânt, după dimensiunea coafurii.

Pălăriile, foarte mari, de forma unui lighean erau ornate cu aripi de păsări, egrete, flori, funde și uriașe panglici. Centrul atenției se mută, prima oară asupra capului și coafurii. Acest aranjament era numit, în limbajul colorat al modistelor *varză* (*chou* în limba franceză) (Ionescu, 2006, 162).

Mișu Văcărescu, prolificul și avizatul cronicar monden al ziarului bucureștean „*L'Indépendance Roumaine*”, cunoscut sub pseudonimul Claymoor, atrăgea atenția asupra toaletelor reprezentative pentru anul încheiat în rubricile almanahurilor pe care le edita la sfârșit de an, trăgând concluzii asupra gustului și eleganței. Întrucât în anul 1893 reveniseră în modă forme vechi, de inspirație istorică, Claymoor remarca: „*Niciodată nu a fost moda atât de capricioasă ca în acest sfârșit de secol: croitorii, lipsiți de imaginație, au trebuit să se inspire din toate epocile. S-au purtat pelerine Valois, cute Watteau, mâneci Ludovic-Filip, furouri Empire, fuste Carol X, pălării Napoleon, gulere Ludovic XIII, freze (gulere plisate și apretate) Henric III etc. Aceste resurecții s-au succedat atât de rapid încât s-au văzut purtate toate acestea deodată și adesea amestecând în chip foarte fericit stilurile cele mai diverse*” (*Almanach du High Life de L'Indépendance Roumaine*, 1891, 27-30).

De la 1900 până la izbucnirea Marelui Război, siluetele sunt mai suple și mai elansate, urmând în mod natural forma corpului.

Trebuiesc făcute câteva precizări în legătură cu interioarele în care se etalau interesantele și romanticele veșminte. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, moda pieselor de factură renascentistă specifice interioarelor monarhiei austro-ungare și Transilvaniei va fi preluată și de elitele Bucureștiului, de casele înstărite de aici, din saloanele cărora nu vor lipsi garniturile realizate în așa-zisul *stil florentin*. Arta metalului va urma același traseu, dominat de eclectism, piesele datând celei de-a doua jumătate a secolului fiind realizate într-o mare varietate de stiluri. Marcate de dezvoltarea extraordinară a tehnicii, atelierele de mobilă recurs la tot felul de experimente, lemnul fiind uneori asociat cu *papier-mâché-ul*. Acest material, în componența căruia intră hârtia, creta, cleiul și nisipul, căpăta prin lăcuire o strălucire aparte, oferind o suprafață excelentă pentru pictură. În epocă sunt produse o multitudine de piese decorate cu picturi cu motive vegetale multicolore și încrustații de sedef. Motivele se regăsesc în special în cazul așa numitelor mobile *fantezi* cum ar fi mesele *gigognes* (măsuțe mici, ale căror dimensiuni descrescătoare permit introducerea lor unele într-altele), dar și al pieselor ce compun cochete garnituri de salon, al pupitrelor pentru scris, ca și al gheridoanelor, jardinierele și al ramelor pentru oglinzi.

Costumul se va încadra în ambianța interioarelor secolului al XIX-lea, prin însăși prezența drapajelor din mulți metri de țesătură care aminteau perdelele cu ciucuri și funde de la ferestre și uși, fețe de mese, abajururile lămpilor. Nu întâmplător această modă a fost denumită *style tapissier*. Acest stil va dura până la finele secolului. În timp ce fracul era haina cea mai răspândită, rochia cu tournură era purtată când mai amplă, când mai redusă, susținută de o pernuță strapontin, sau indicată discret prin câteva cute plate, urmând să dispară complet odată cu conturarea noului *stil 1900*.

Către anul 1880, fascinația exercitată încă din secolul anterior de culturile orientale și extem orientale se face simțită din ce în ce mai mult. Alături de nenumărate elemente de „*neo*”, decorația interioară include și elemente maure sau japoneze, contribuind la



Fig. 7 a-b Sortie-de-bal, cca. 1895, nr. inv. 121.374, Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

accentuarea notei de eclecticism prevalentă în cele mai multe medii la sfârșitul secolului XIX.

În ultimul sfert al secolului al XIX-lea și până la primul război mondial Europa a cunoscut o perioadă de pace și relativă bunăstare, „*la belle époque*”. În căutările lor înnoitoare, arhitecții și decoratorii au mers pe căi diferite folosind mijloace de expresie deseori opuse, dar având comun idealul de a deschide drumuri noi. Ecouri ale trecutului, ca barocul fantastic al spaniolului Gaudi stătea alături de geometrismul, prevestind cubismul, al austriacului Hoffmann sau al americanului Sullivan. Orientări la fel de deosebite prezentau costumele masculine și feminine. În timp ce costumul masculin era marcat de rigiditatea hainelor întunecate, cu guler tare și pălărie cilindru, costumul feminin, mai liber, receptiv la noutățile modei, a devenit un domeniu de manifestare însemnat al noului val, al stilului serpentin care a dominat întreg cadrul prin *arta 1900*, apunând o dată cu acei ani. Siluetele 1900 cu talia strangulată (fig. 8 a-b și fig. 9 a-b) apăreau ca lianele suple, misterioase, pudic ascunse sub falduri mișcătoare. Curbele *stilului Nouille* se regăseau în faldurile mătăsii creponate ca și în blănițele din puf de lebădă – acei *boa* în formă de șarpe, încolăciți în jurul gâtului frumoaselor vremii. Rochia cu corsetul cambrat, gulerul ridicat, fusta în formă de lălea sau rochița rândunciei exprima concepția coloristică a *artei 1900* care era stăpânită de tente plate, tonuri reci, luminoase, cu efecte opalescente, iradiante,



Fig. 8 a-b Rochie Art nouveau, nr. inv. 49.111, Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

electrice. Calitatea țesăturilor și prelucrarea lor cereau o mare investiție de muncă. Un cronicar al timpului remarcă: „Stofele se întrebuințează rar în starea lor naturală, se brodează, se crestează, se ajurează, se încrustează cu dantelă, se acoperă cu aplicațiuni de toate felurile” (Nanu, 1976, 188).

Construcțiile ca și obiectele păreau a se preface, trecând în regnul vegetal sau animal. Scheletele metalice, rampele scârilor, mobilele, sugerau plante cu tije lungi, curbate. Pe când prototipul masculin era cel al prozaicului burghez, femeia slăvită de artiști era o ființă de vis, o divinitate inaccesibilă, surâzătoare și misterioasă. Impresioniștii ca Manet sau Monet au pictat femei asemănătoare florilor, cu fuste învoalate ca niște corole, cu pălării înfoiate ca buchetele de roze.

În timp ce eleganța feminină era afișată de dantelă și mățăsuri, gulere și manșoane din puf de barză (marabou), evantaie și mănuși lungi, bijuterii și cataramă cu forma sinuoase, vegetale, au loc profunde schimbări atât în stilul arhitecturii, al decorației, în general. Concomitent cu stilul serpentin apăruseră și căutările înnoitoare care mergeau de astă dată în consens cu industrializarea, adaptându-se noilor cerințe de simplitate, funcționalism și confort.



Fig. 9 a-b Rochie Art nouveau, nr. inv. 109.556, Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

Silueta bărbătească avea aspect rigid, cilindric, de la jobenul cilindric, la plastron și manșete. Pe cap, părul era tuns scurt, cu cărare pe mijloc, iar după anul 1905, într-o parte. Mustățile și barba erau nelipsite după o anumită vârstă. Francezii credeau că „*un baiser sans moustache est comme un dîner sans fromage*” (Nanu, 2006, 222). Accesoriile obișnuite erau monoclul, mănușile, bastonul de bambus sau umbrela neagră. Cămașa putea fi cu plastron tare, pentru dineu, cu guler alb detașabil, scrobit și vârfuri îndoite. Cravata neagră era purtată ziua, iar cea albă, seara. Vesta scurtă era asortată cu haina, iar nasturii erau din pietre scumpe, jad, chiar aur. Jacheta era diferită în funcție de ocazii. Iarna era din tweed, vara din serj sau pânză. Pentru recepții, fracul era obligatoriu (fig. 10).

Treptat, după anul 1900, formele alungite și decorurile florale contorsionate au făcut loc liniilor drepte, în care ornamentul, mai discret, era puțin reliefat sau lipsit de relief și s-a mers către suprafețe plane și metode de stilizare geometrică, remarcă René Huyghe în *L'art et l'homme*. Sloganurile de bază pentru majoritatea partizanilor artei 1900 erau „*Arta în toate, Arta pentru toți*” (Constantin, 1972, 25).

În primele decenii ale secolului XX au avut loc primele acțiuni de emancipare feminină, ținând atât de independența materială cât și de afirmarea personalității. Tendința de eliberare de vechile prejudecăți s-a manifestat cu putere în costumație, urmărindu-



Fig. 10 Frac, cca. 1900, nr. inv. 109.085,
Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

Fig. 11 Ghete, cca. 1900, nr. inv. 47.415,
Colecția Textile și Accesorii vestimentare a M.M.B.

se crearea unei linii mai naturale. Lupta împotriva corsetelor se dezlănțuie chiar cu un deceniu înainte de anul 1900. În Germania, patria *Jugendstil-ului* au apărut la începutul secolului și primele veșminte feminine mai practice. În acest scop s-au creat asociații ce reuniau artiști, medici, croitori, s-a inițiat editarea unui jurnal de mode pentru femei, s-au făcut propuneri de reformă a costumului lansându-se rochia-sac (*Reformkleid*) de purtat fără corset, lungă, închisă până la gât, croită simplu, fără complicații și aplicații, iar în viața zilnică au fost preferate cât mai mult fusta și bluza, apoi costumul taior și poalele au început să se scurteze treptat. Toate aceste schimbări sunt imediat percepute de moda bucureșteană atât pentru protipendadă cât și pentru celelalte categorii sociale.

În jurul anului 1910 s-a conturat evoluția pardesiilor și jachetelor către o linie mai suplă și mai comodă, cu apropieri de costumul bărbătesc, fusta s-a strâns treptat pe corp, în lalea, apoi, în 1912-1915 apare fusta scurtă și largă peste o fustă lungă și strâmtă și chiar fusta crăpată (tango). Pentru bărbați, la recepții fracul era obligatoriu. Pardesiul avea diferite forme, de la cel de dimineață, scurt, cu mâneca raglan, până la cel de seară, negru, cu pelerină. Paltonul era din stofă groasă sau blană, iar accesoriile lor obișnuite erau monoculul, mănușile, bastonul de bambus sau umbrela neagră mare, bijuterii ca acul de cravată, inelele și ceasul la brâu.

În timpul Primului Război Mondial, costumul ofițerilor era ca linie cel civil precedent (cu cascheta cilindrică, umerii mici, talia strânsă, pantalonii pe picior) pornind de la ținuta de oraș (redingotă) și adoptând unele elemente ale costumelor de sport (buzunare cu clape, cizme, pelerine etc.) iar costumul civil era influențat de cel militar, adoptând o linie simplă și piese mai puține. Culorile cel mai frecvent utilizate erau albastrul deschis, cenușiul și brunul.

După prima conflagrație mondială viața și-a reluat cursul într-un ritm mai accelerat; odată cu industrializarea s-a apreciat frumusețea formei simple, determinată de funcțiune, purificată de ornamente inutile. În arhitectură betonul armat și sticla, folosite pentru localul-manifest al școlii *Bauhaus* în anul 1925 se purtau la volume geometrice, îmbucate în spațiu ca și sculpturile sau picturile cubiste experimentate un deceniu și jumătate mai devreme. Mobilierul nou, din țevă metalică contrasta de asemenea total cu cel din lemn sculptat, cu motive electrice, baroce sau clasicizante, dinainte de război. Moda care s-a răspândit larg era simplă și practică, folosind cu precădere producția industrială de serie. Vârfurile sociale căutau să se etaleze prin lux și prin sofisticare, totuși, datorită croielilor simple, costumației reduse, diferențele erau mai puțin marcate ca până atunci. Idealul de frumusețe opus celui antebelic era adaptat geometrismului ambianței; naturaleței candidă din timpul războiului i-a urmat gustul pentru artificialitate. Sculptural, silueta era geometrizată, compusă din fragmente tubulare cu contururi drepte. Erau preferate rochia-sac sau fusta și bluza, drepte, fără talie, scurte până deasupra genunchiului, cu mâneci lungi sau deloc. În colorit erau preferate tonurile de bej, gri sau brun, iar materialele folosite erau ușoare, suple, jerseyul, flanelul, *crêpe-de Chine*. Seara, rochiile scurte aveau fusta din șaluri cu colțuri de diferite lungimi. Singurele podoabe erau mărgelele lungi.

Ținută între degete dezinvolt, țigareta era de rigoare de prin anul 1925. În anii 1927-1928 s-a definit silueta de băietană, cu părul tuns scurt, drept, à la garçonne, uneori cu o bentiță legată pe frunte. În saloane, silueta sportivă a băietanei era însă denaturată, artificializată, mai ales prin machiajul strident. Ca o compensare, înfățișarea bărbatului suferă o ușoară feminizare. Se purta obrazul ras, eventual mustața mică gen Charlie Chaplin. Pe trup, hainele de seară erau cele tradiționale, fracul, smokingul, iar cele de zi au evoluat către o ținută mai lejeră, cu jacheta mai largă, talia mai ridicată, pantalonul s-a lungit și s-a lărgit (denumit *charleston*). Pantofii au luat locul ghetelor acoperite cu ghetre-jambiere (**fig. 11**), iar ca accesorii s-au păstrat bastonul și umbrela. În anii '30, în saloanele de modă se încerca o revenire către idealul de frumusețe de dinaintea primului război mondial, prin veșminte greoaie și incomode, cu fuste lungi și largi cerând o cantitate mare de material, cu croieli complicate, multe cusături, broderii și aplicații. Această schimbare vine din dorința de reafirmare a grației și feminității. După formele drepte ale modelelor cubiste era redescoperită cu plăcere unduirea curbilor. Și într-adevăr pelerinele rotunde (1931), borurile savant drapate (1934-'35), fustele învoalate pe jupon de dantelă (1938), părul buclat până la umeri au adus un proaspăt suflu romantic, în timp ce pentru domni, fracul va rămâne de rigoare ținuta de seară.

Ca o concluzie se poate spune că în perioada dintre anii 1850-1950, când influența franceză era precumpănitoare, aspirația către cultura vest-europeană, mai ales spre cea franceză s-a manifestat începând cu revoluția de la 1848, iar modelele de eleganță, piesele de mobilier și multe veșminte veneau de la Paris (Ene, 2010, 377). Evoluția modei a cunoscut, în Țările Române, aceeași traiectorie ca și cea a istoriei, cu aspectele sale sociale, politice și culturale. În doar șase decenii, de la 1821 la 1881 se trece, în salturi, de la sistemul feudal la cel capitalist, de la suzeranitatea Imperiului Otoman la regatul neatârnat, de la totalitarismul fanariot la monarhia constituțională.

Impresionant prin varietate și diversitate, fondul de artă decorativă, cu precădere cel de costum, provenit din vechi și prestigioase colecții particulare și muzee, din donații și achiziții, a făcut posibilă prezentarea în cadrul Muzeului Municipiului București, la Palatul Suțu și Casa Cesianu, a unor expoziții de bază și tematice dedicate exclusiv artelor decorative. Varietatea stilistică din perioadele de tranziție, preferința pentru modă, stil și eleganță în societatea orașului oriental și european deopotrivă, fac să i se atribuie Bucureștiului denumirea de „*Micul Paris*”.

Bibliografie

- * * * *Costumul în pragul secolului XX*, 1993, Cuvânt înainte de Ioan Opriș. Muzeul Național Cotroceni, București.
- * * * *Dezvoltarea culturii între 1878 și 1918*, 2003, în *Istoria românilor*, vol. VII, Editura Enciclopedică, București.
- * * * *Istoria orașului București* (red. responsabil Florian Georgescu), 1965, vol. I, Muzeul de Istorie a Orașului București.
- * * * *Mobilier și argintărie în Europa secolului XIX*, 1999, Editura M.N.A.R., București.
- * * * *Moda Universului*, 1899, an. I, nr.1, București.
- * * * *Moda*, în „Amicul Artelor”, 1886, nr. 1, 1 ianuarie, Iași.
- Brănișteanu, B., 1902, articolul de fond, în *Adevărul*, București.
- Bulei, I., 1984, *Lumea românească la 1900*, Editura Eminescu, București.
- Cassou, J., 1971, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, București.
- Claymoor, 1894, *La mode feminine en 1893*, în „Almanach du High Life de L'Indépendance Roumaine”, Bucarest.
- Constantin, P., 1972, *Arta 1900 în România*, Editura Meridiane, București.
- Constantiniu, F., 1999, *O istorie sinceră a poporului român*, Editura Univers Enciclopedic, București.
- Crutzescu, Gh., 1973, *Podul Mogoșoaiei*, Editura Meridiane, București.
- Cucu, N., 1974, *Mobilierul locuinței, tradiție și modernitate*, Editura Meridiane, București.
- Damé, Fr., 1907, *Bucarest en 1906*, Editura Socec, București.
- Ene, M. C., 2007, „Starea artelor în Europa în ultimele decenii ale sec.al XIX-lea”, *B.M.I.M.*, vol. XXI, București, 39-47.
- Frunzetti, I., 1986, *În căutarea tradiției*, Editura Meridiane, București.
- Georgescu, Fl., 1965, „Dezvoltarea edilitar-urbanistică a orașului București în timpul revoluției de la 1848”, *B.M.I.M.*, vol. II, București, 37-75.
- Georgescu, Fl., 1967, „Regimul construcțiilor în București în deceniile IV-V din secolul al XIX-lea”, *B.M.I.M.*, vol. V, București, 38-68.
- Ghica, I., 1956, *Opere*, vol. II, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București.
- Hodges, F., 1986, „*The New Design Source Book*”, în *Quatro Publishing*, Londra.
- Huyghe, R., 1961, *L'Art et l'Homme*, vol. III, Larousse, Paris.
- Ionescu, A. S., 1992, „Balurile costumate din secolul al XIX-lea și sursele lor de inspirație istorică”, *B.M.I.M.*, vol. XI, București, 227-236.
- Ionescu, A. S., 2006, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Editura Paideia, București.
- Ionescu, Ș., 1969, „Dezvoltarea edilitar-urbanistică a orașului București la sfârșitul secolului al XIX-lea”, *B.M.I.M.*, vol. VII, București, 81-97.
- Madsen, T., 1967, *Art Nouveau*, New York, World University Library, Published by World University Library/McGraw-Hill, New York.
- Lapadat, M., 2003, *Fețele ornamentului-Arhitectura bucureșteană în sec. 20*, Editura Univers Enciclopedic, București.

- Marsillac, U. de, 1999, *Bucureștiul în veacul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București.
- Mucenic, Cezara, 1992, „Aportul arhitecților români la definirea stilistică a arhitecturii bucureștene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea”, *B.M.I.M.*, vol. XI, București, 113-122.
- Nanu, A. M., 1976, *Artă, stil, costum*, Editura Meridiane, București.
- Nanu, A. M., 2001, *Arta pe om*, Editura Compania, București.
- Nanu, A. M., 2006, *Artă, stil, costum*, Editura Noi Media Print, București.
- Patrușiu, R. R., 1975, *Locuința în timp și spațiu*, Editura Tehnică, București.
- Pippidi, A., 2002, *București – istorie și urbanism*, Editura Do-minoR, Iași.
- Popescu, C., 2004, „*Le Style National Roumaine. Construire une nation a travers l'architecture - 1881-1945*”, Collection „Arts & Société”, Presses Universitaires de Rennes, Simetria, Paris.
- Ruppert, J., 1931, *Le costume*, Flammarion, Paris.
- Ștefănescu, L., 1965, „Aspecte ale vieții sociale în orașul București în perioada de trecere spre capitalism”, *B.M.I.M.*, vol. II, București, 31-36.
- Tambini, M., 1999, *The Look of the century*, Dorling Kindersley, London.
- Vătămanu, N., 1968, „Două case vechi bucureștene”, *B.M.I.M.*, vol. VI, București, 273-282.
- Waquet, D., 2003, *La Porte, Marion Moda*, Editura Corint, București.