

K. H. ZAMBACCIAN

# PAGINI DE ARTĂ

CASA ȘCOALELOR

# PAGINI DE ARTĂ

K. H. ZAMBACCIAN

# PAGINI DE ARTĂ

CASA ȘCOALELOR

## F O R M A

*Un zold, un braț molatec de piatră sau de lut,  
grăi-vor peste timpuri, mai mult decât romanul  
întregei omeniri.*

*O linie sinuoasă, o curbă care prinde eterna  
frumusețe, rămâne 'n veșnicie, prinos pentru  
iubire, zălog de înțelepciune.*

*Și dacă vreodată fatala întâmplare, va stinge  
cea din urmă suflare de aci, vor mai rămâne,  
razele de lună, surâsul însorit, să 'mbrățeze  
Forma truditului Pământ.*

În plastică, desenul nu trebuie să constituie un scop în sine, ci să rămână un mijloc pentru a transcrie și a sugera forma. Desenul e în raport cu forma, ceea ce scheletul e față de corp, căci forma e totul și din ea generează orice artă plastică.

Desenul ce nu exprimă forma rămâne un semn și dacă excepțional desenul nu se desfășoară în arabesc fericit, e meschin chiar.

Totuși profanul acordă o importanță disproporționată unui grafism pe care-l denumește desen, lucru ce e explicabil de altfel, ochiul needucat oprindu-se de obicei la expresia cea mai elementară a limbajului plastic: anume la linie și contur.

Iar în măsura în care acest desen corespunde sau se apropie de imaginea cu care e familiarizat ochiul privitorului, în același raport și opera de artă i se va părea că e reușită.

De aci și favoarea de care se bucură în public mediocritatea abilă în grafism, virtuosul caligraf al formelor exterioare, despre care *Cézanne* spunea că are « le don funeste de la ressemblance », căci virtuosul nu e preocupat de esență, de caracter și mai puțin de construcția interioară, care dă viață operei de artă.

Volumul este rezultanta formelor văzute în spațiu. Această preocupare de formă în spațiu reclamă și o condiție de soliditate și construcție. De aceea când *Ingres* picta un nud, recomanda « que les jambes soient comme des colonnes », iar ca să ajungă la forme plastice și echilibrate, modela rotund și fără detalii, și pentru ca forma să fie cât mai frumoasă și expresivă, mergea până la deformare. « On déforme souvent pour réaliser mieux la vérité fût-ce en la dépassant ; il n'est point de beauté expressive sans déformation », proclamă un estet. Egiptenii au deformat pentru cât mai multă expresie și stil, Grecii deformați pentru a atinge idealul, Bizantinii deformează în scop hieratic, Rafael, cel mai pur meșter al liniilor și al eurythmiei, a deformat și el după nevoie.

Ingres, când urmărea și căuta linia nobilă, comitea uneori conștient greșeli anatomice și călca regulile rigide academice. De pildă în *Odalisca* culcată din Muzeul Luvru, vizitatorul atent va observa că lungimea torsului presupune două vertebre în plus, ceea ce e contrar condițiilor anatomice, dar Ingres calca regulile și înlătura realitatea, făcea aceste sacrificii numai pentru ca linia, curba și elipsa să răsară cât de frumoase, mai esențial plastice.

Forma rămâne expresiunea cea mai concretă a vieții și este limbajul plastic caracteristic al tuturor vremurilor, bine înțeles că sensul frumuseții formale variând în timp și spațiu. Piramidele, Partenonul, catacombele, catedrala gotică, arhitectura Renașterii, cea barocă, arhitectura funcțională contemporană ne vorbesc suficient, fiind expresiunile sintetice ale epocelor corespunzătoare.

Există o sensualitate a liniei și a formei, și să nu pară prea exagerat dacă prin «corespondență» găsim chiar o melodie a liniei. Savurăm un desen incisiv, grav și expresiv de Dürer, și senzația pe care o avem e analoagă prin precizie, logică, măsură și ritm cu cea pe care o avem ascultând o pagină de Bach.

Sanguinele lui Watteau și Fragonard ne redau morbideța și langoarea ariilor din epoca galanteriei și a libertinajului.

Mai înainte de orice noțiune de artă, s'a născut ideea de formă, iar culoarea a venit mai târziu, după ce mult timp a servit ca un accesoriu decorativ.

Și când culoarea s'a emancipat și a căpătat un rol organic, niciodată nu s'a putut despărți cu totul de forma care o cuprinde.

Nu e nimic mai arbitrar decât clasificarea absolută a pictorilor în desenatori și coloristi, căci trebuie considerat că fiecare artist are desenul corespunzător temperamentului său, iar în ceea ce privește culoarea, Ingres are până într'o măsură mare dreptate când spune: «Une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte. Il est sans exemple qu'un grand dessinateur n'ait pas trouvé la couleur qui convenait exactement à son dessin».

În fond, *Delacroix* nu desena mai slab decât *Ingres*, căci ceea ce exprima romanticul prin valori și relief, clasicul *Ingres* exprima prin linie și modelaj, pe când la unul forma se delimitează prin contur, la celălalt apare din contrastul de lumină și umbră. Lupta între aceste două tabere a durat aproape jumătate de secol și astăzi încă sunt unii ce nu se împacă; totuși, pentru majoritatea contemporanilor noștri, care admiră la Luvru operele celor doi rivali de altă dată, contrastul dintre ei apare cu mult atenuat. Pentru noi nu mai e nici o diferență de nivel când trecem dela pânza lui *Delacroix* «*Noce Juive à Tanger*» la Nudul lui *Ingres* «*La Baigneuse de Valpinçon*» ce sunt expuse în apropiere la Luvru. Înțelegerea a evoluat în răstimp de un secol, căci astăzi toată lumea pătrunde și surprinde sensul înalt al formei interioare, care nu lipsește celor două genii, iar atributele și accesoriile esteticelor curente timpului lor sunt caduce astăzi.

De aceea și arta limitată la frontierele desenului propriu zis, dacă nu e în funcție de creație plastică, degenerază de obicei în dexteritate. Desenatorii propriu ziși au o valoare documentară, încadrându-se în artele minore ca și ilustratorii, caricaturistii, etc.

În plastică, un pom, un deal, o casă sunt valori organice întocmai ca și trupul omenesc, având o formă proprie a lor și ocupând un loc în spațiu.

Un tablou reclamă un echilibru de forme, de planuri și de valori ce se înscriu în spațiu, astfel plasticul cedează pasul decorativului sau ilustrației.

*Renoir* și *Cézanne* au înțeles laturea efemeră a Impresionismului și de aceea au părăsit mișcarea.

De altfel, *Cézanne* nu a fost niciodată un impresionist pur, deoarece preocupat mereu de formă și volum, proclama sintetic: « Tout dans la nature se ramène au cône, au cylindre et à la sphère », iar *Renoir* sub formă de glumă spunea cam același lucru: « Un peintre qui a le sentiment des têtons et des fesses est un artiste sauvé ».

În plastică, domnia Formei rămâne absolută și nu comportă vreun compromis. Forma delimitează ochilor noștri esențele și spiritul regatului plastic.

În artă grija pentru formă echivalează cu buna creștere în viață, iar prin reîntoarcerea la clasicism se înțelege un cult mai pronunțat și o disciplină mai severă a formei.

## CONSIDERAȚII ASUPRA COLOAREI

În toate timpurile a existat o antinomie între formă și culoare. Culoarea, în antichitate, a fost considerată ca un atribut al formei, servind la împodobirea și nu la însuflețirea ei, cum e cazul în pictura de mai târziu.

Spiritul clasic nu pune teme decât pe frumusețea formală. Senzațiile provocate de bogăția și strălucirea de culoare, trec drept un gen inferior, caracteristic barbarilor orientali.

*Pliniu* scria în această privință: « Numai cu patru tonuri, *Apelle* și alții, au executat opere nemuritoare. Astăzi, când India ne trimite nămolul fluviilor sale, sângele dragonilor și al elefanților săi, nu se mai crează capodopere, acordându-se mai multă valoare materiei decât geniului ».

*Plutarh* pledează pentru colorisți, arătând superioritatea lor prin faptul, că aceștia produc impresiuni mai vii asupra spiritului, culoarea fiind izvorul unor iluziuni mai puternice.

Trebuie admis că preocupările pictorilor colorisți fiind de natură armonică, ei concep un desen mai larg, mai sumar am putea spune, înlăturând detaliul și analiza, forma lor apărând de cele mai multe ori empirică.

Artiștii florentini ai Renașterii, pasionați de geometrie și anatomie, disprețuiau pe artiștii venețieni, pe cari îi calificau drept grosolani « grossolani ». Totuși gloria picturii venețiene nu iese micșorată pe urma acestor deficiențe și interesul pentru artiștii renașterii venețiene este actual.

Estetica venețiană pune mai mult preț pe simțuri decât pe analiză. *Aretino*, *Lodovico Dolce* și *Paolo Pino* exaltă în scrierile lor sensualitatea formelor și bucuria colorilor. *Paolo Pino* în dialogul său asupra picturii, afirmă că această artă reclamă o promptitudine manuală, femeii frumoase și cadru grandios.

În afară de apropierea Orientului, ceea ce a favorizat pe artiștii venețieni în câmpul culorii, a fost natura și climatul.

Spațiul marin, vaporii de apă, vibrațiunile aeriene, sunt elemente cari îndulcesc lumina și o nuanțează.

*Giorgione* se apropie de *Leonardo da Vinci*, asimilează în felul lui clarobscurul și obține relief și volum prin treceri imperceptibile între lumină și umbră. Linia nu acuză conturul, acesta fiind topit în lumină. Într'astfel, formele venețienilor apar mai puțin înscrise, dar mai rotunde, totul gravitând împrejurul volumelor.

Ceea ce mai caracterizează arta venețiană este panteismul ei, care diferă de umanismul metafizic al florentinilor, preocupați de geometrie și anatomie.

Pictorii venețieni văd omul legat de natură, *Giorgione* pictează « Venera » întinsă pe o pajiște, « Concertul » e câmpenesc, tabloul « Furtuna » e o compoziție tot atât de interesantă pentru peisagiu, cât și pentru figuri.

*Giorgione* dă tonul picturii venețiene, care se desăvârșește cu *Tițian*, *Tintoretto*, intervenind cu o notă dinamică, în timp ce *Veronese* se îndreaptă către zări mai senine. Toți acești meșteri însă, se înlănțuiesc într'o viziune scăldată în lumină și culoare.

Ecoul picturii venețiene răsună în pictura spaniolă prin *Greco* și *Velasquez*, în cea flamandă prin *Rubens* și în școala franceză prin pictorii secolului al XVIII-lea.

Antagonismul dintre clasicismul lui *Ingres* și romantismul lui *Delacroix*, nu-i decât actualizarea vechei neînțelegeri dintre pictorii florentini și cei venețieni.

*Delacroix*, mare magician al culorii, pornește ca un bun elev al lui *Rubens*. Viziunea sa se lărgeste în admirația lui *Veronese*, câștigă în tehnică de colorist din observația tablourilor englezului *Constable*, un fel de precursor al divizionismului, care ajunsese printr'un fel de hașuri în ton, să obțină variații, intensități și frăgezimi în verdele peisagiilor sale.

Pe urma lui *Delacroix*, pictura câștigă în strălucire și sonoritate, devenind muzicală. Meșterul intensifică armonia prin intervenția tonurilor complementare.

Această muzicalitate se amplifică prin pictura în plin aer a peisagiștilor francezi. Lumina și culoarea năvălesc în pictură și sunt exaltate instinctiv de impresionisti (*Monet*, *Renoir*, *Sisley*, etc.) și, metodic, de către neoimpresioniști (*Seurat*).

Bine înțeles, descoperirile științifice ale lui *Chevreul*, « La loi simultanée des couleurs » și constatările americanului *Rood*, asupra reconstruirii la distanță a tonului prin amestecul optic, au favorizat cercetările pictorilor, cari au ajuns la vibrații și intensități nebănuite.

Această evoluție a picturii spre lirism, spre muzicalitate, nu este un fenomen izolat, căci și literatura e prinsă în mrejele ei. « De la musique avant toute chose » proclamă poeții simbolisti. Impresionismul se manifestă simultan și în muzică: *Debussy*, *Paul Dukas*, etc., exaltă și înlănțuiesc timbre noi, agregă disonanțe. Ce sunt oare acestea altceva decât echivalentele acordului contrariilor și amestecului optic al policromiilor picturii impresioniste?

În estetica modernă se vorbește de culoare în muzică și literatură, se întrebuintează cuvântul paletă în legătură cu orchestrația, se caută sonorități și se dozează disonanțe în pictură. « On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint ». (*Baudelaire*).

« La boîte à couleurs est un orgue riche de tous les timbres et qui fournit des ressources infinies. Peindre c'est orchestrer » (*Jacques Emile Blanche*). În sfârșit, în secolul trecut, începe o corespondență, o interdependență a artelor și *Baudelaire* le formulează: « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

Totuși, desvoltarea facultăților muzicale în pictură, după cum și repercusiunile fenomenului impresionist în muzică și literatură, au contribuit la o decadență a artei din punct de vedere pur plastic. « Les sens déforment mais l'esprit forme », spune cubistul *Bracque* și, cu mult înainte, *Cézanne*, râvnind să facă din



impresionism o artă solidă și durabilă, ca aceea a muzeelor, proclamă: « Je veux faire du Poussin sur nature ».

Ne mai putem încă întreba, dacă și pe altă cale decât cea a culoarei, s'ar mai fi putut adăuga ceva invențiilor geniale ale artiștilor Renașterii, care au scotocit totul și au epuizat aproape întregul domeniu al formelor. Domeniul formelor e ermetic. Domeniul culoarei e infinitul.

Să nu uităm că dispariția marilor mecenai, suverani, pontifi și tirani, care altă dată întrețineau la curtea lor artiști, ce le decorau palate și catedrale, a redus pictura la cea de șevalet, iar artistul a pierdut din suprafață și amploare; trebuind să se concentreze într'o artă intimistă, el a căutat să câștige prin subtilități.

În general, culoarea participă în pictura modernă, în grad cu desenul. Cei mai străluciți artiști ai artei contemporane: *Cézanne*, *Renoir*, *Van Gogh*, *Gauguin*, *Matisse* și *Bonnard*, s'au impus mai mult prin virtuțile lor specifice de colorisți.

În sensul lui *Delacroix*, care afirmă că atunci când tonurile sunt juste, formele nasc într'un mod firesc, *Cézanne* explică: « La couleur et le dessin ne sont point distincts, au fur et à mesure que l'on peint, on dessine, plus la couleur s'harmonise, le dessin se précise, quand la couleur est à sa richesse la forme est à sa plénitude ».

*Van Gogh* observă că pictura viitorului tinde să devină mai puțin sculpturală, dar mai subtilă, muzicală. El a întrevăzut în un mare colorist, pictorul viitorului.

În legătură cu *Gauguin*, în a cărui artă se sintetizează evoluția picturii moderne, *Maurice Denis* formulează: « Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou quelque anecdote, est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Deci, o ordonanță a suprafețelor de culoare, ceea ce de altfel înțelegea și *Delacroix* prin compoziție.

Interesul pentru culoare merge așa departe la unii contemporani, încât *Matisse*, într'o scrisoare adresată camaradului său *Pallady*, îi amintește că forma e partea feminină a picturii, pe când culoarea e genul ei masculin. *Pallady* i-a ripostat că, în ciuda calităților sale de genial colorist, tot desenul îl salvează.

Fără a căuta să știrbim ceva din suveranitatea formei, vom recunoaște că virtuțile coloristice ale picturii, sunt mai căutate și mai gustate de contemporani, deoarece sensibilitatea noastră, date fiind condițiunile încordate ale vieții moderne și nevroza specifică, găsește în suavitățile armonice « un calmant cérébral, un lénifiant » (*Matisse*).

Omul din timpul Renașterii, căuta în pictură valoarea ei figurativă, omul zilelor noastre, cere picturii expresivității morale. *Baudelaire* obiectează puriștilor liniari: « Selon ces gens-là, la couleur ne rêve pas, ne pense pas, ne parle pas ».

Umanistul Renașterii se delecta numai din lucrări pragmatice. Modernul se destinde prin sugestii.

Primatul desenului a circumscris domeniul picturii, dualismul formei și al culoarei, a lărgit orizontul artei, stârnind noi senzații și alți fiori.

.....

Coloare ce legi totul, materie și spirit, tu ne însoțești din prag și până în depărtări, dincolo de umbră și până în întuneric. De ce te destăinuiești așa de greu și rămâi privilegiul unor rari inițiați?

E adevărat că mulți te-au răstignit pe formă, unii ți-au flagelat carnea de te-au frânt în linii, alții te-au sfâșiat în zdrențe și s'au împeticit din tine și foarte mulți te-au aruncat în noroi.

Nimeni însă nu te-a putut silui, și ai fugit de fast și de pretenție, ca să strălucești în taină, pe sânul unui nud, ori pe smalțul unui vas.

Coloare ce vii din haos și ești atât de vie, coloare, sublim limbaj ce nu cunoaște moarte, coloare, ultimul meu prieten ce-mi vei închide ochii!

## IN ATELIERUL LUI TIȚIAN

(UN DIALOG DIN ANUL 1535)

Recepțiile ce aveau loc în atelierul lui Tițian reuneau toată floarea inteligenței și a talentului, cele mai frumoase femei și cei mai nobili patricieni ai Republicii Venețiene.

Tițian locuia în vremea aceea într'o clădire așezată dealungul canalului Biri Grande, clădire împodobită cu fresce și decorațiuni murale, înconjurată de grădini minunate, ale căror planuri le schițase însuși meșterul.

În ultimul etaj al clădirii, două odăi mari ce comunicau serveau drept atelier, iar dela acea înălțime priveliștea spre largul mării nu era împiedecată de nicio clădire vecină, astfel că splendoarea naturii completa tot fastul și somptuositatea ce se desfășurau în locuința pictorului.

Republica Venețiană ce se găsea la răspântia tuturor căilor de comunicație meridionale ale continentului avea un trafic însemnat de călători pe uscat, iar pe cheiuri, un imens furnicar de navigatori ce aducea pe ape, tot belșugul Orientului și al Indiilor îndepărtate.

Lumina vie a sudului, azurul cerului mediteranian, eleganța și somptuositatea palatelor, bogăția și varietatea comorilor artistice, toată frumusețea raselor blonde și brune atrase de această metropolă a plăcerilor și a tuturor aventurilor, inspirau acea pictură optimistă și sensuală a meșterilor venețieni.

Marile panouri ale lui *Paolo Calliari Veronese* ca: «Nunta din Cana» și «Ospățul din Casa lui Levi» nu sunt simple alegorii, ci scene inspirate de aceste petreceri, atât de frecvente în societatea venețiană.

Tițian care era foarte bogat și tezuriza aur, nestemate, covoare rare de Iran, colecționa bronzuri și marmore antice, era interesat în afaceri bancare, avea nenumărate proprietăți și exploata păduri, vii și terenuri în provincia sa natală din Alpi, și la toate aceste venituri se adăogau și câștigurile sale însemnate realizate din pictură.

Deși lacom și sgârcit, Tițian nu ocolea serbările și petrecerile pe care le patrona în atelierul său, la care avea grijă să invite și pe ambasadorii, prinții și diplomații străini în trecere prin Veneția, oaspeți ce răspândeau gloria meșterului dincolo de hotarele Republicii.

Faima lui ajunsese la Curtea spaniolă și Carol al V-lea îl onora cu prietenia sa, iar Francisc I al Franței îl invită chiar la Curtea Regală.

Recepțiile lui Tițian erau prilej de expunere și prezentare a celor mai recente opere, iar dialogurile înflăcărate se încheiau într'o apoteoză de gloriificare a meșterului.

Pe acele vremuri, unul dintre cei mai intimi prieteni din anturajul pictorului, poetul *Aretin*, celebru pamfletar și condotier al scrisului, întreținea faima meșterului pe la curțile ducale și princiare din Ferrara, Bologna, Mantua, etc.

*Iacopo Sansovino*, arhitect și sculptor, *Mocenigo*, *Pesaro*, *Gritti* și *Grimani*, înalți demnitari ai Republicii Venețiene, erau familiarii casei pictorului.

Intr'o seară proaspătă de primăvară, Tițian poftise pe acești intimi la o cină, la care mai participară *Lodovico Dolce*, *Paolo Pino*, scriitori și esteți, evreul *Sasson Levi*, arhitect și pictor, care părăsise pe vremuri atelierul lui Tițian pentru Florența, unde predilecțiile sale metafizice găsiseră un mediu mai prielnic, și o singură femeie, frumoasa *Angela Spadara*, model ce poza lui Tițian pentru nud.

De obicei meșterul ataca pânza — fără niciun studiu prealabil, fără nicio preparație de desen — într'o tonalitate de bistru, și stabilind un fond, relua pictura ceva mai târziu, într'un moment de dispoziție, pentru a anima carnația cu toată căldura sensibilității sale cromatice, dintr'un joc ușor de penel ce topește ocrul roș, galben și alb, intervenind apoi și cu un glasiu de lac de garanță, iar atunci când modelajul ecreea o tușă mai străvezie, lăsa penelul și șlefua pasta cu degetul, cu acea delicateță proprie îndrăgostitului timid, ce mângâie mâna fecioarei candidă.

Intreg tabloul, scăldat într'o lumină blondă, da o sensualitate și mai mare nudului.

La prezentarea tabloului, toată asistența izbucni într'un strigăt de admirație, până și scepticul și raționalistul *Sasson Levi*, simți un fior.

— Cea mai desăvârșită reîncarnație a Venerei, exclamă *Aretin*.

— Cea mai sensibilă e mai bine zis, interveni *Sasson*; într'adevăr, perfecția reclamă o puritate ce purcede dintr'o analiză mai perspicace a liniilor.

Tițian se sezisă și răspunse:

— Linia naște din concepția spiritului, și tot ce e abstract distruge sentimentul și sensibilitatea, câtă vreme în pictură numai sentimentul colorează.

— Desenul e superior colorii, adăogă *Sasson*, deoarece desenul se poate lipsi de culoare pentru a exprima ceva, câtă vreme colorarea nu se poate lipsi de desen.

— Nu înțeleg cum ar putea Florentinii să reprezinte zeița voluptății cu desenul lor analitic, care face forma rigidă până la anemie.

— Unde vedeți linia aspră în natură, *Messer Sasson*? Priviți trupul cum e rotund și conturul e atenuat de lumină!

La aceste cuvinte ale meșterului Tițian, interveni *Lodovico Dolce*:

— Pictura nu trebuie să aibă ca scop cunoștința exactă sau științifică a naturii; e drept că pictura se inspiră dela natură, dar nu analizând, ci înfrumusețând-o prin imaginația artistului.

*Sasson* se încordă și glăsui mai înțepat:

— Dar, pentru Dumnezeu, nu puteți contesta importanța contribuției intelectuale în creația operei de artă și nici nu puteți refuza valoarea invenției ce purcede din analiză.

— Bine înțeles că nu, replică Tițian, dar inteligența intervine ca factor de execuție și nu de concepție, căci pictura purcede din senzație și creerul pictorilor stă în retină.

— Pictura trebuie să rămână plăcerea ochilor și a simțurilor, adăogă Aretino.

— Femei voluptoase, stofe somptuoase și măestrie, iată ce trebuie pentru o pictură frumoasă, exclamă Paolo Pino.

— Oare frescele lui Ucello și pictura lui Botticelli sunt lipsite de frumusețe? întrebă Sasson.

— E adevărat că cercetările lui Ucello sunt interesante și ingenioase, interveni Iacopo Sansovino, însă cam exclusive, ca acelea ale tuturor celor ce vor să se adâncească într'o singură direcție; centrul preocupărilor sale rămâne tot perspectiva.

— Messer Sasson, întrerupe Aretin, nu știi că Donatello, care totuși iubea mult pe Ucello, îi spunea mereu: «E! Paolo, perspectiva te face să părăsești certul pentru incert și toate aceste lucruri pe cari le încerci, nu sunt bune decât pentru acei ce fac marchetărie».

— Nu uitați că toate aceste lucruri își au importanța în cadrul lor propriu și trebuie să le privim din punctul lor de vedere, răspunse Sasson.

Aretin îl întrerupse reluând:

— Iar Botticelli căutând să filtreze senzația prin prea multă abstracție, pierdea mereu din emotivitate, fapt ce se răsfrânge în opera sa lipsită uneori de frăgezime. Primăvara, Nașterea Venerei sunt mărturii evidente. Ele rămân la un nivel decorativ.

— Totuși nu-mi vei clătina credința! răspunse Sasson.

— E adevărat că Messer Sasson vede în desen femeia descărnată ca un florentin, replică Aretin, dar în dragoste își alege iubita semenă frumoaselor femei pictate de magnificul nostru Tițian.

— Porcheriole, îi strigă Sasson.

Tițian liniști pe comesenii încordați și conchise:

— Leonardo da Vinci a știut să împreune știința cu arta; el nu s'a măr-ginit la analiză, a ascultat și de porunca sufletului său; pentru el pictura e fapt divin și în ea se reflectă opera lui Dumnezeu.

Aretin se sculă și îndreptându-se către Angela Spadara, exclamă:

— Vino, frumoasa mea Angela, opera pe care au inspirat-o sânii tăi, și trupul tău, amforă de plăceri, valorează mai mult în eternitate decât toată forfoteala aceasta estetică.

Apoi, turnând vin în cupe, ceru muzicanților să cânte.

.....  
După 400 de ani, în anul de grație 1935, problemele estetice se pun cam în același fel, și, cât timp vor fi oameni și temperamente, tema va fi totdeauna de actualitate.

MOSTRA DI TIZIANO  
(PALATUL PESARO — VENEȚIA, 1935)

Fără vreun artificiu de fast ocazional, fără acele obișnuite decorații exterioare (drapele, steme și insigne), fără sgomot, doar o draperie de catifea roșie venețiană, ce atârnă de pe balustrada balconului Palatului Pesaro și pe care stă brodat « Mostra di Tiziano », indică trecătorilor de pe liniștitul și solemnul Canal Grande, că acolo s'au adunat vremelnice comorile de artă ale Meșterului.

Nu s'ar fi ajuns la mai multă măreție, nu s'ar fi impus mai multă reculegere, nu s'ar fi putut cinsti mai frumos memoria lui Tițian.

Ce s'ar mai fi putut adăoga la gloria lui?

Intrunind în cetatea Dogilor o sută de opere prezentate într'unul din cele mai mărețe palate ale Renașterii « Ca' Pesaro », palat care a aparținut odată acelor patricieni și demnitari venețieni, ce s'au ilustrat prin fapte de arme și bună cârmuială, mecești care au încurajat pe creatorii de artă ca Tițian, care le-a pictat tabloul din Muzeul Regal din Anvers, « Il Vescovo Iacopo Pesaro presentato a San Pietro », ce datează din 1505 și faimoasa compoziție pictată cam pe la 1520, din biserica « dei Frari » denumită Madona Familiei Pesaro, cuprinzând pe membrii acestei familii în scene de devoțiune, credem că s'a găsit astfel singurul cadru potrivit în care putea străluci în voie fama lui Tițian.

Liniștea apelor, seninul cerului, splendoarea arhitecturală, pregătesc dispoziția vizitatorului spre contemplație.

Măreția curții interioare, scara monumentală, decorația strălucitoare a plafoanelor, spațiile suficiente ce se desprind dintre coloane și ziduri, oferă ambianța prielnică de reculegere.

Numai popoarele asupra cărora apasă gloria unei tradiții de înaltă artă, numai popoarele ce au crescut în cultul artei, numai aceste popoare au privilegiul și mijloacele de a putea însufleți o asemenea comemorare; Mostra di Tiziano din Venezia, prin ținuta ei, prin decența ei exterioară, prin liniștea solemnă în care s'a desfășurat, poate fi dat ca îndreptar altor manifestații de asemenea natură, ce vor avea loc prin alte centre.

Nu este suficient de a aduna opere de artă pentru care concursul internațional e de obicei asigurat; se impune ca în cadrul interior disponibil și în spațiul suficient al simezelor, fiecare operă să se izoleze oarecum, să respire și să traiască în ochiul privitorului. Cadrele trebuiesc astfel prezentate, încât fiecare operă să

pară că se izolează în altarul de unde a fost desprins sau că stă în centrul panoului din interiorul palatului de unde a fost adus; de această magnifică condițiune s'au bucurat operele lui Tițian la Palazzo Pesaro.

Aducem omagiul nostru organizatorilor, în frunte cu Directorul General, Nino Barbantini, pentru această reușită sărbătoare și dacă au lipsit câteva opere foarte interesante din galeriile spaniole, engleze și germane, vina nu e a venețienilor, cari au făcut totul pentru prezentarea și glorificarea cât de strălucită a sărbătoritului.

Așa dar, din vreo două sute de pânze identificate ca fiind ale lui Tițian, o sută au fost expuse la Veneția.

Alegerea și prezentarea lor a fost foarte judicioasă; astfel am putut urmări dezvoltarea artistului, concomitent în opera religioasă, în genul profan, în intimism și portret.

Majoritatea lucrărilor din prima tinerețe sunt de inspirație religioasă și țin de influența marilor înaintași, Bellini și Giorgione; cu toate acestea ele sunt covârșite de calitățile personale ale lui Tițian, ceea ce a determinat pe Giorgione să exclame, că Tițian era pictor încă din pânțelele mamei sale.

Tițian era un naturalist din fire și, cu toată rigoarea subiectelor religioase care îi erau comandate, pictorul nu-și putea reține entuziasmul în fața unui cap frumos, a unui tors plastic, pe care le picta în sentimentul naturalist și profan.

Nu scăpa prilejul de a introduce în compozițiile sale un colț din natură, pe care n'o picta convențional ca predecesorii săi, ci se inspira direct sau se folosea de schițele și desenele făcute în tinerețe, prin munții și văile provinciei sale natale Cadora.

Tițian trebuie considerat ca primul peisagist adevărat, și aportul său în această privință este considerabil; cu Tițian peisajul capătă importanță și participă ca element esențial în creație.

Tițian a pătruns cu paleta în toată vegetația luxuriantă a țărilor mediteranee, a notat vibrant toată fluiditatea atmosferei marine venețiene, străpunsă de razele soarelui de sud, ce face lumina caldă și umbra străvezie, a redat zărilor îndepărtate ale munților provinciei sale într'un cromatism de albastru, violet și azur, prevestind cercetările impresionismului cu 300 de ani mai târziu.

În marea compoziție a Muzeului din Ancona «Arătarea Sfintei Fecioare», peisajul care reprezintă în fundal Palatul Dogilor și Campanilul San Marco e atât de modern, iar smochinul cu trunchiul sinuos și pleșuv, din care se ramifică doar două crengi înfrunzite, atinge ca viziune expresionismul cel mai original al contemporanilor noștri. Trecând la pictura de gen și portrete suntem stăpâniți de puterea expresivă și de stil a pânzei intitulată «Omul cu mânușa» aparținând Muzeului Luvru, lucrare din 1515—1520; desen și forme strânse, modelaj ferm, paletă sobră, totul în ținută de eleganță de atitudine și forță interioară.

Ca lucrări de gen intimist, celebra pânză «Flora» din Muzeul Uffizi: pictură de un sensualism robust, lipsit însă de morbideță, plenitudine de formă, epiderma modelată în plină lumină, fără umbre, tonalitate caldă aurie, făcând contrast unei alte opere intitulate «Laura di Dianti» din 1515, aparținând Muzeului Luvru. Aci tema e pusă în intimitate, în penumbră; o femeie își prepară toaleta, privindu-se în oglindă. Tițian recurge la tehnica de sfumato, modelaj de treceri imperceptibile din lumină în umbră, tehnică ce fusese de curând adusă la Veneția de unii elevi ai lui Leonardo da Vinci.

S'a spus uneori că Tițian nu urmărea în deajuns desenul și forma; tabloul Sfântului Sebastian din Biserica Sfântului Nazarie din Brescia e o suficientă desmintire; diferența dintre el și Florentini constă în faptul că aceștia sunt obsedați de abstractul liniar și geometric și insistă să scoată în evidență calitățile lor de desenatori și constructori, în primul rând, pe care le consideră ca unice și cele mai importante, dându-le prioritate asupra celorlalte elemente, pe când Tițian, fără a neglija forma, ponderează elementele plastice în raport cu tema, închegând totul armonic într'un naturalism echilibrat.

Expoziția din Veneția ne-a dat prilejul să examinăm câteva portrete, din care unele foarte cunoscute: Omul necunoscut dela Pitti, Carol al V-lea din Neapole, etc., dar lumina favorabilă în care ne-a fost prezentat portretul lui Tommaso Mosti (1526), aparținând galeriei Pitti, a fost pentru noi ca o descoperire, căci cine cunoaște condițiunile în care stau expuse multe opere ale acestei galerii florentine, își poate lesne închipui ce surpriză ne-a făcut acest portret, izolat acum, în lumină favorabilă; tabloul ne apare de o frăgezime remarcabilă, gama roșiatică a feței e străvezie de viață, bluza îmblănită, mâneca și mânușile au dat prilej meșterului să varieze într'o paletă de infinite nuanțe de cenușiu.

Apoi celebra « La Bella » a Muzeului Uffizi, dacă păstrează toată strălucirea de albastru a stofelor de brocart și a firelor, ne dă în același timp măsura științei lui Tițian, când vrea să-și rețină sensualitatea cromatică și să se restrângă la stil și expresie în figuri.

Venera zisă a Ducelui de Urbino (1538) a Muzeului Uffizi, era vremelnice trimisă la expoziția de Artă Italiană dela Paris, unde, expusă alături de Suzana la baie a lui Tintoretto, venită dela Viena, ne-a dat prilejul să comparăm pe acești maeștri în două scene profane.

Preferința e imposibilă, geniile stau pe două creste; la unul culoarea și lumina vioaie își croiesc drum prin forme, la celălalt preocupațiunile plastice se transmit prin relief și contraste.

Cu Alegoria Marchizului de Avallos (1532), aparținând Muzeului Luvru, ajungem la o răscruce în arta lui Tițian. Optimismului, sensualității juvenile, bucuriei de colori, sărbătoarei prelungite, urmează reculegerea și momentul psihic.

Tițian pierduse pe Cecilia, frumoasa sa soție, țărancă din provincia sa natală; într'un imn adus trecutului și în semn de resemnare, Tițian pictează această alegorie în care se reprezintă pe el însuși, în chipul unui cavaler înzăuat, privind melancolic în ochii blondei Cecilii, tristă și gânditoare, care ține în mână un glob de sticlă, simbol al deșertăciunii și fragilității celor pământești; compoziția e completată de o tânără fecioară și un amor ce se închină femeii supuse. Dintr'un sentiment pios, Tițian pictează o Magdalenă (Pitti) din care totuși transpiră o discretă sensualitate, temă pe care o reia în 1560 cu accente mai dramatice.

Prin 1543 Tițian se afla la Roma, unde este chemat și cinstit de Papă și de curțile princiare. Pictează scene profane ca Danae (Muzeul din Neapole) sau portrete ca acela al Papei Paul III Farnese (lucrare de o știință a modelajului împinsă la amănunt, o măiestrie neîntrecută în desenul mâinilor), apoi pe membrii familiei Farnese, dintre care portretul Cardinalului Farnese (Neapole) și al Victoriei Farnese (Budapesta) sunt de reținut.

Dar o minunată lucrare, remarcabilă frescă a tipurilor ce trădează caracterele lor, ne-a dat meșterul în marele portret al Familiei Farnese, « Papa Paul III



și nepoții săi » (1546). Pictură largă, măiestrie de penel, grăbită uneori în detalii, parcă de teamă să nu-i scape momentul psihologic al tipurilor ce-i pozau.

Cu portretul Marelui Elector, Frideric de Saxonia (1550), Tițian ne dovedește facultățile sale de adaptare la mediu. Chemat de Carol al V-lea, Tițian călătorește în țările germane, unde pictează și pe acest principe saxon.

În general, portrețiștii au înclinație de a apropia figurile, spre un tip familiar, deși deosebirile în expresie și caracter sunt demarcate totuși (d. ex. Van Dyck, școala engleză, unele lucrări de Velazquez, etc.). Tițian face excepție; e realist. Și cu toate că Cranach ne-a dat un portret al Marelui Elector, precis în desen, strâns în formă, meșterul italian a pulsat mai mult viața și, fără a neglija elementele formale, a surprins viu modelul și ne-a dat o figură cărnosă de un roș sanguin, în atitudine sedentară și molatecă, cu mâinile frumos desenate, atârând greoi.

Acest portret al lui Tițian, cântărește cât o galerie de portrete ale meșterilor locali, prin faptul că întruchipează tipul specific al acestor prinți saxoni.

Venera la oglindă (1559), din galeria Ca'd'Oro, e un fragment al unei variante după o celebră lucrare a Muzeului din Leningrad. Carnația robustă, albă-gălbuie, e modelată sub fiorul unei sensualități mature.

Se știe că Tițian, fără a fi libertin, se complăcea în societatea femeilor frumoase, iar prietenul său Aretin introducea în atelierul din Biri Grande pe cele mai frumoase curtezane, dând meșterului pictor prilej de inspirații și studii de « nuduri », pe care Tițian le denumea « Poezie ».

Însă Tițian era temperat și într'o scrisoare adresată de Aretin lui Iacopo Sansovino citim: « Meșterul se mărginește să le sărute și să se joace nevinovat cu ele. Am putea lua exemplul dela dânsul ».

Tițian gusta literatura și criticul de artă al epocii, Lodovico Dolce, poet la rândul său, îi tălmăcea Fastele, Metamorfozele și Amoururile lui Ovidiu, din care se inspira pictorul în compozițiile sale alegorice, în care introducea nuduri, nimfe, fauni și silvani, sau când comenta în forme și colori, scene mitologice: Venera zisă din Parto (1565) a Muzeului Luvru, Venus și Adonis (Londra), Danae (Neapole și Prado), Bachanalele (Prado), etc. Educația amorului din galeria Borghese (1560) e sărbătoarea carnațiilor albe rozacee, a epidermelor modelate sensual, un imn adus trupului feminin.

La bătrânețe, Tițian ca o supremă împărtășanie, se liberează de cele pământești și pune un accent mistic în opera sa. Renunță la bucuria sonorităților primăvăratice, reduce gama de colori la nuanțe de cenușiu ce topesc și pe cele intense într'o inflexiune de vânăt, iar în locul aceluia modelaj sensual și blond, străveziu ca de cleștar, penelul joacă în pete care indică numai esențialul, dar cu atât mai dramatic, mai sgudivitor, cu cât meșterul e preocupat numai de cele sufletești: Ecce Homo (1565) din colecția Heinemann, St. Sebastian (1575) a Muzeului din Leningrad, Pieta (1575) a Academiei din Veneția pot fi considerate ca testamentul acestui genial meșter, creștin în suflet dar cu sensibilitate păgână.

## I N G R E S

Pe vremuri când intram la Luvru, în marea sală a picturii franceze a veacului trecut, denumită « Salle des États », mă lăsam purtat mai întâi de fanfara spectaculoasă a romantismului, prins în vraja feerică a operelor înaripate ale lui Delacroix, impresionat de arta robustă a lui Courbet, treceam la urmă în fața pânzelor lui Ingres, unde găseam o destindere.

Arta lui Ingres ne evocă disciplină attică; cu toate că artistul a râvnit la seninătățile lui Fidias, îl simțim pe Ingres mai aproape de Praxitel, ce-i drept însă în desen el atinge deseori puritatea basoreliefurilor antice.

Dintre meșterii Renașterii, Ingres l-a preferat pe Rafael și el este singurul artist din era modernă, care s'a putut ridica prin talent și aplicație, până la un stil înrudit lui.

Pictorul Hébert vorbind de Ingres, spunea că toți erau impresionați « par le charme austère de cet homme, si grand par le talent, si simple dans sa vie privée, qui ne lisait qu'Homère et n'aimait que les Grecs et Raphael, dont il savait parler en homme de leur race ».

Din arta lui Ingres se desprinde o poezie a formei, o melodie a liniei. Ingres a restaurat în arta modernă majestatea formei și a stabilit un sens și un spirit al desenului.

Însă această exegeză a liniei, l-a împins pe Ingres la tiranie și arbitrar față de alții. Estetica sa era inflexibilă și nu ținea seamă de natura lucrurilor; tocmai acest sectarism a fost combătut de Baudelaire: « Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue, mais ce n'est ni très large, ni très juste et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières. Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit, le goût de la ligne et le goût de la couleur et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion dont le résultat est un tableau ».

Pentru Ingres nu există decât desenul și nu culoarea « cette partie animale de l'art ».

« J'écrirai sur la porte de mon atelier école de dessins et je ferai des peintres ».

« Le dessin est la probité de l'art ».

« Une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte ».

Și poate n'a fost o întâmplare că învățământul lui Ingres n'a dat personalități creatoare de calitate unor artiști independenți ca Cézanne, Renoir și Gauguin.

Elevii lui Ingres: Amaury, Duval, Hypolitte, Flandrin, Mottez, Chenavard, etc., nu s'au putut emancipa de cutele didacticismului ingresc.

Charles Blanc în monografia sa « Ingres, sa vie et ses ouvrages » (1870), scrie în această privință: « Nous avons entendu des artistes éminents, qui d'ailleurs admiraient Ingres, déplorer l'influence qu'il a eue sur notre école par un enseignement absolu et par des boutades, que l'on prenait pour des oracles et qui avaient sur des disciples aveuglés l'autorité malheureuse d'une leçon ».

Când Cézanne spunea: « Ce Dominique est bougrement fort, mais il est emm...dant, », se referea mai mult la școala și exclusivismul lui Ingres, căci atât Cézanne cât și Renoir, acesta din urmă trecând chiar printr'o perioadă denumită « Ingresque », erau sensibili la noblețea de stil a lui Ingres, dar erau refractari prozelitismului liniar ce se predica în atelierul lui Ingres și al urmașilor săi.

Ingres se complăcea în autoritarismul său, ținea să apară sever și distant, autoportretele sale erau expresia acestei dorinți. Pictorul H... făcându-i portretul, Ingres îi spune: « Je suis content, vous m'avez fait l'air mécontent ».

Numai natura « beauté immuable, infaillible, éternelle », după expresia sa, putea să-l înduplece pe Ingres.

Baudelaire observă: « Monsieur Ingres n'est jamais si heureux, ni si puissant, que lorsque son génie se trouve aux prises avec les appas d'une jeune beauté ».

Admirator al formelor pline și rotunde, al liniilor suple și expresive, Ingres spunea: « les belles formes sont des plans droits avec des rondeurs ».

Linia sa ia elan din curba umerilor și rotunjimea sânilor, ondulând cu inflexiunea brațelor, se strânge cu torsul, urmând apoi prin sinuositățile șoldurilor, încheie și cuprinde forma ca o coloană; el recomandă: « que les jambes soient comme des colonnes ».

Acest pasionat al liniei și amant al formelor, purist din necesități estetice, e în fond un erotic refulat, căruia i se atribue « un romantisme congelé ». « Si vous saviez tous les cris d'admiration qu'il pousse quand je travaille chez lui, j'en deviens toute honteuse », povestea modelul său. « Et quand je m'en vais, il me reconduit jusqu'à la porte et me dit, Adieu ma belle enfant, et me baise la main ».

La vârsta de 79 ani, lucrând la acea sarabandă de nuduri ce este « Le bain turc », entuziasmat de frumusețea unui model exclamă: « Voyez si elle est belle! Voyez ces lignes admirables! Voyez ce corps souple, cette ferme poitrine, ces hanches superbes, Voyez! ».

Baudelaire constată: « la voie suivie par Ingres pour arriver à la nature a été l'érotisme ».

Ingres înscrie forma în ritmul vieții, epiderma nudurilor sale rămâne caldă și nu marmoreană ca la Mantegna, David și alții.

Bine înțeles că atunci când el este preocupat de prejudecăți intelectualiste, ca în Apoteoza lui Homer, constrâns fiind de cerințele abstracte ale temei și în căutarea unor simetrii și proporții ideale, el se desprinde de capriciul și particularitățile formelor naturale, purifică și urmărește prin arabescuri, un ritm general de linii, căruia totul este subordonat. Ingres restabilește într'astfel un stil decorativ înrudit quattrocentiștilor florentini, pictură care se împacă mai bine decât barocul cu arhitectura severă modernă și lucrul acesta a fost înțeles cu folos de urmașii Chassériau și Puvis de Chavannes.

Această ipostază de purism, de artă pentru artă, a fost exaltată de cubiști, care se cred că purced din Ingres, uitând că Ingres n'a ieșit niciodată din albia

formelor naturale, că viziunea sa nu e atât de ermetică pe cât e de sensibilă și că Ingres nu se pierde în preocupări tendențioase geometrice.

Ingres ocolește anatomia, perspectiva, el evită unghiurile și liniile frânte, linia sa e suplă, sensibilă.

Pe de altă parte prin naturalismul său, el se îndepărtează de frumosul ideal, abstract și convențional al școlii neoclasică, care întrevede totul prin arta statuară greco-romană. « Le beau idéal tombe, devant la qualité expressive de la belle ligne, cette voluptueuse pureté persane » scrie Focillon.

Ingres sfătuind pe elevii săi să studieze antichitatea, urmărea să desvolte în ei facultăți stilistice, pentruca în fața naturii, ei să desprindă stilul propriu al lucrurilor și să nu devină manierști, călcând sau imitând genul antic. « Vous apprendrez des antiques à voir la nature, parce qu'ils sont eux mêmes la nature, il faut vivre d'eux, il faut en manger ». « Étudiez les vases, je n'ai commencé à comprendre les Grecs, qu'avec eux! ».

Academia era consternată de libertățile lui Ingres, care deforma pentru a găsi o cât mai nobilă mișcare liniară, înlăturând realitatea anatomică pentru plăcerea unui arabesc.

Ingres rămâne un naturalist, linia sa înscrie forma sub impulsivitatea vieții, temperamentul său se exprimă mai mult prin tensiunea liniilor decât prin suavități sau intensități armonice, el mărturisește: « On ne peut exiger du même homme des qualités contradictoires et la promptitude d'exécution, qu'exige la couleur pour conserver tout son prestige, ne s'accorde pas avec l'étude profonde, qu'exige la grande pureté des formes », (Cahiers IX, folio 59).

Sub imperiul acestor facultăți a realizat Ingres opera sa. Geniu precoce, el n'a cunoscut acea neliniște, acea ezitare, acele preocupări, care turbură de multe ori formația unor artiști.

Stăpân pe arta sa, Ingres trece prin atelierul lui David ca o personalitate, lucrările sale de concurs, « Torsul » (1800) și Compoziția pentru Premiul Romei (1801) stârnesc admirația contemporanilor.

În fața acestei compoziții, englezul Flaxman, sculptor și critic de seamă, afirmă că de multă vreme școala franceză nu produsese o lucrare mai puternică.

Ingres obține premiul Romei în 1801, dar nu poate pleca la Roma înainte de anul 1806, din cauza dificultăților financiare ale Statului.

În acest interval el pictează câteva portrete admirabile, dintre care cel al doamnei Rivière (1805), trece drept o operă reprezentativă în arta lui Ingres.

În acest portret găsim un naturalism nestânjenit de preocupări stilistice, care abundă totuși; din jocul umerilor și al brațelor pornește un arabesc de o nobilă mișcare liniară, mâna cade ca o podoabă de stil pe albastrul catifelat al pernei, șalul și faldurile mătăsoase ale rochiei se desfac și se încheie în direcția ritmului general. În contrastul straniu dintre negrul fondului și albastrul pernei pe care se sprijină brațul modelului, forma ondulează într'un chip magistral.

Portretul d-rei Rivière e mai aerian, modelul apare pe fondalul unui peisaj, care dă tabloului o adâncime, lumina atenuează accentele și înmoaie contrastele, într'o plăcută armonie, forma și volumul se înscriu în spațiu.

Portretul d-nei Aymon (1806), cunoscut sub titlul de « La belle Zélie », surprinde prin sensualitatea robustă, ce emană din rotunjimi și moliciuni modelate în căldura simțurilor.

E ceva din naturalismul venețian al lui Sebastian del Piombo, care a trecut și la Rafael pictorul Fornarinei.

Rafael era idolul lui Ingres, care își reamintea că în tinerețe profesorul său Roques aducând din Florența o copie după «Madonna della Seggiola» avu revelația lui Rafael: «il fit tomber le voile de mes yeux, cette impression a beaucoup agi sur ma vocation et rempli ma vie».

Deși Ingres a fost puternic impresionat de frescele lui Michel Angelo, el și-a dat seama că gigantul care pictase «Judecata din Urmă» nu putea fi abordat fără acea forță interioară proprie lui Buonarrotti, căci dintre cei ce s'au încumetat, foarte mulți s'au prăbușit în neantul barocului.

Rafael e uman, arta sa e mai senină, stilul său naște din grația și noblețea formelor, viziunea sa nu e turburată și arta sa ne încântă mai mult decât ne mișcă.

La Roma, Ingres transpune tipul d-nei Devaucay printr'o puritate de linii, de inflexiuni serafice, el exprimă ca un Rafael, toată grația impalpabilă a feminității până la divinitate.

D-na de Senonnes (1814) a inspirat artistului mai puține subtilități liniare, dar mai intense voluptăți picturale, ce nasc din relieful și cadența formelor, din armonia și căldura tonurilor.

Cu impecabile calități de stil și cu un vag romantism, portretul pictorului Granet (1807) e o capodoperă.

Ingres ne-a lăsat multe alte portrete, în general mai expresive prin caracterul lor formal decât prin viața lor interioară; Ingres n'a fost un psiholog; din mulțimea lor se desprinde portretul d-nei d'Haussonville (1845), admirabil prin ținută liniară și grație feminină.

Desăvârșirea unui portret era o penitență de muncă îndelungată; portretul d-nei Moitessier în picioare, a fost predat după 7 ani de intermitente poze, celălalt portret al aceleiași persoane a durat 4 ani, în care timp modelul s'a supus capriciilor artistului, care revenea și șlefua mereu opera ca și meșterii antichității.

În tinerețe pentru a-și ușura existența, Ingres a trebuit să facă deseori portrete și în creion; multe dintre acestea sunt magistrale ca și paginile desenate de Holbein.

Viața lui Ingres s'a desfășurat cu creionul în mână. Nu există operă mai importantă, fără ca artistul să nu fi desenat infinite studii și variante, s'au găsit peste 200 de desene pentru «Apoteoza lui Homer».

Ingres nu desena din capriciu, din fantezie sau din dexteritate. Desenul este pentru el un prilej de meditație și de purificare, arta sa se întemeiază pe desen și stilul său naște din cristalizarea formelor.

Deși voluptatea luminoasă și formală a nudului intitulat «La Baigneuse de Valpincon» (1808) ne seduce și ne urmărește, Marea Odaliscă (1824) ne va reține pentru emoțiuni ce ne ridică în transcendent. Din eleganța liniilor și chipul ei spiritualizat, vom culege senzații purificate și impalpabile. Cu această operă Ingres desvăluie un alt Orient decât cel al simțurilor.

Și brațul Tetidei, care se înalță ca un crin să înduplece prin grație și supunere pe întunecatul Jupiter, va rămâne mărturia genială a unui elan liniar, care s'a exprimat pe înțelesul zeilor.

## DELACROIX

Delacroix este considerat ca cel mai mare pictor romantic. Creația sa cel puțin în prima ei fază, pornește din acel elan de viață și reînnoire, de care era cuprinsă generația « des enfants du siècle ».

În scrisoarea sa către prietenul Soulier găsim: « La peinture c'est la vie, c'est la nature transmise à l'âme sans intermédiaires, sans voiles, sans règles de convention ».

Între romantismul literar, cel pictural și cel muzical, sunt vădite afinități, pe care Baudelaire ni le explică în proză și ni le evocă în versuri:

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

În tinerețe Delacroix are predilecție pentru gotic, se inspiră din Dante, din Shakespeare, apoi din Byron și Goethe, este un timp la unison cu sensibilitatea epocii și Goethe admirând gravurile lui Delacroix inspirate din « Faust » scrie: « Faust est une oeuvre qui va du ciel à la terre, du possible à l'impossible, de la grossièreté à la délicatesse, toutes les antithèses, que le jeu d'une audacieuse imagination peut créer y sont réunis. Ainsi Monsieur Delacroix s'est senti là comme chez lui et dans sa famille ».

Într-o convorbire cu Stendhal, Delacroix îi spune: « On dit que je suis romantique, va pour romantique si l'on entend par là, que je cherche en peinture à traduire jusqu'au mouvement des passions ».

Un om de temperament ca Delacroix apare senin și furtunos după împrejurări și arta sa exprimând imaginea vieții, e o pulsație.

Dar a-l judeca pe Delacroix numai prin prisma romantismului, este a-l privi numai pe o latură a operei sale.

La distanță de un secol, vom putea judeca pe Delacroix mai complet, înțelegerea noastră va fi mai largă și mai cuprinzătoare, vom fi mai obiectivi decât aceia din epoca sa, care erau prinși în vârtoarea luptei dintre clasicism și romantism, iar din scrierile, însemnările, corespondența și jurnalul lui Delacroix, vom pătrunde în intimitatea pictorului și năzuințele sale ne vor fi lămurite.

Despre Delacroix se poate spune că a fost mai mult un autodidact în pictură, căci ceea ce l-a însuflețit în tovărășia unor artiști ca Géricault, Bonington, Poterlet, cântărește mai mult decât ce a putut învăța el în atelierul lui Guérin, emul al școlii lui David.

Pe vremea aceea toate privirile erau îndreptate spre Roma, frumosul ajunsese un calapod, o formulă studiată după sculpturile greco-romane și nu e mirare

că epigonii lui David să fi ajuns în pictură la expresia rece a marmorelor, mărginindu-se la singurile atribute ale aparențelor formale, adică linia și conturul.

Geniul lui Delacroix îmbrățișând lumea în complexul ei de înfățișări, arta sa, adică expresiunea plastică a senzațiilor și a imaginațiunii sale, nu se putea constrânge în formulele rigide ale școalei, în care idealul era întrevăzut în respectarea unor canoane, pe care clasicizantii vremii le credeau singurele expresii ale frumosului, cu toate că aceștia moșteniseră frumosul cam deformat și decadent prin mijlocirea artei greco-romane.

Nu trebuiește confundat clasicismul cu anticomania și mai cu seamă cu pedantismul grafic al așa zișilor desenatori.

« Ce qui caractérise l'antique, scribe Delacroix, c'est l'ampleur savante des formes combinées avec le sentiment de la vie, c'est la largeur des plans et la grâce de l'ensemble. Le véritable esprit de l'antique ne consiste pas à donner à toute figure isolée l'apparence d'une statue, ce même esprit ne réside pas davantage dans la disposition en bas relief quand il s'agit de rendre une scène composée de plusieurs figures ».

Deși Delacroix nu era insensibil la frumusețea de stil a lui Ingres și-i admira desenele, găsia că pictura acestuia subordonând culoarea, liniei, înclina spre abstract. « C'est toute l'école de Monsieur Ingres, qui a décrété que la couleur était une superfluité et qu'il était fort dangereux de s'énamourer d'un détail nuisible à la pureté de la ligne ».

E interesantă și scrisoarea lui Delacroix către Leon Peisse (15 Julie 1849): « Le fameux Beau, que les uns voient dans la ligne serpentine, les autres dans la ligne droite, il sont tous obstinés à ne le jamais voir, que dans les lignes. Je suis à ma fenêtre et je vois le plus beau paysage, l'idée d'une ligne ne me vient pas à l'esprit; l'alouette chante, la rivière réfléchit mille diamants, le feuillage murmure, où sont les lignes qui produisent les charmantes sensations? Ils ne veulent voir proportion, harmonie, qu'entre les lignes, le reste pour eux et chaos et le compas seul est juge ».

Seducătoare argumente, pentru peisaj, în care se poate picta în pete planuri tonale, dar dacă Delacroix deschizând fereastra ar fi zărit niște nuduri în mijlocul peisagiului, senzația sa vizuală ar fi fost acaparată cu siguranță, de ritmul formelor, de curbele și sinuositățile trupurilor, pe care le-ar fi împletit și însufletit, bine înțeles, în lumina și culoarea locală a peisajului; Delacroix pictează în simfonist, pe când Ingres rămâne un purist, care refulând sensualitatea, vede în nud o arhitectură, în care scop accentuează atât de tranșant forma.

Unde e frumosul și care este adevărul? E chestie de temperament și de vizualitate; sunt teme, care reclamă mai multă căldură, mai multă viață și mișcare, pateticul culorii desăvârșind opera, din contră sunt teme, care impun reculegere, preocupările de stil și formă potolind elanul sensorial; de aceea nu e mirare, când unii, cum ar fi Henri Focillon vorbesc și de un romantism al lui Ingres, iar alții găsesc un clasicism în opera lui Delacroix.

Nimeni nu ar putea refuza lui Delacroix o nobleță de natură clasică în picturile sale decorative de la Palais Bourbon, Palais du Luxembourg, în frescele dela Valmont și în alte opere de chevalet, cum ar fi La Justice de Trajan, Noce Juive à Tanger, Femmes d'Alger, câteva nuduri, etc. În fața acestor lucrări vom resimți acea fericită îmbinare a facultăților intelectuale și vizuale prin stăpânire

de sine, prin acele preocupări de unitate și proporție, de ordonanță, care fac ca o operă să fie clasică, universală, depășind ceea ce este trecător, adică momentul, localitatea și pitorescul.

Delacroix poseda o solidă cultură clasică, el înțelegea clasicismul ca o stare de spirit și nu ca o manieră. În acest scop scrie: « J'appellerai volontiers classique tous les ouvrages réguliers, ceux qui satisfont l'esprit non seulement par une peinture exacte ou grandiose ou piquante des sentiments et des choses, mais encore par l'unité, l'ordonnance logique, en un mot par toutes les qualités qui augmentent l'impression, en amenant la simplicité ».

La o vârstă înaintată, în anul 1857, Delacroix scrie în « Note pour Dictionnaire des beaux arts »: « Nous croyons imiter l'antique, en le prenant pour ainsi dire à la lettre, en faisant la caricature de cette draperie, etc. Titien et le Flamand, ont l'esprit de l'antique et non l'imitation de ses formes extérieures ».

Delacroix nu a fost în Italia, cu toate că în tinerețe a dorit-o mult. « J'irais à Rome, vivre avec les morts et oublier tout ce qui ne sera pas peinture... Je réaliserais peut être tous mes rêves brillants », scrie el prietenului Soulier. Dintr'o altă scrisoare către același, la 15 Aprilie 1821. « J'entrevois enfin sûrement une chose certaine: Mon voyage très prochain en Italie. Cette idée me travaille continuellement ». Iar din scrisoarea din 21 Septembrie cităm: « Que ces Italiens me plaisent, je me conserve à écouter leur belle musique et dévorer des yeux leur délicieuses actrices ».

« En Italie c'est un des rêves que j'ai le plus caressé », notează el mai târziu în jurnalul său.

Delacroix reținut de o lucrare importantă, « Dante et Virgile aux Enfers », nu a putut pleca în Italia, probabil că și din insuficiența mijloacelor sale, « il ne resta en tout à l'orphelin, de la fortune de ses parents, qui avaient occupé une si haute position, qu'un couvert d'argent et un pot à l'eau en porcelaine doré », notează vărul său Léon Riesener.

Ne putem închipui ce repercusiuni ar fi avut în creația lui Delacroix o călătorie în Italia, căci artistul era dintre aceia cari știau să descopere frumosul, să-i prindă caracterul și să-l afirme prin creație și dovada ne-a făcut-o în 1832 cu prilejul călătoriei sale în Maroc și Algeria. Pe când cea mai mare parte din artiști nu au văzut în Orient decât culoare, atmosferă și pitoresc, introducând în tablourile lor « des turqueries » fără de nicio altă preocupare, Delacroix sezi-sează caracterul Orientului și ne dă o imagine vie în opera sa.

Orientul nu e numai culoare, lumină și strălucire, Orientul e leagănul umanității, acolo s'au plămădit și s'au scufundat civilizații milenare, Orientul este temeliea aceluia spirit mediteranian, cu care se mai fălesc și astăzi europenii, nu este credință, gândire elan și senzație, care să nu fi pornit întrucâtva de acolo din vremuri ce se pierd astăzi în mit. Orientul e ecoul tinereții umanității, Orientul e antic înainte de antichitatea clasică și oricât această moștenire se va fărâmița, se va pulveriza sau se va șterge, tot va mai rămâne ceva și din când în când va fi dat unor genii să găsească în acea cumișenie și frumusețe candidă a Orientului, prilej de înflorire și de înălțare.

Delacroix a fost dintre aceștia. Impresia pe care a primit-o a fost adâncă și scrisorile trimise de artist prietenilor săi ne edifică. Din rândurile către Fr. Villot, spicuim: « c'est un lieu tout pour les peintres... le beau y abonde, non



pas le beau si vanté des tableaux à la mode. Les héros de David et comp. feraient triste figure avec leur membre couleur rose auprès de ses fils du soleil ».

Dintr'o scrisoare adresată Directorului Operei, Duponchel, extragem: « Le costume est très uniforme et très simple, cependant par la manière diverse de l'ajuster, il prend un caractère de beauté et de noblesse ».

În scrisoarea către Pierret, din 29 Februarie 1832, găsim: « Imagine mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues raccommodant des savattes, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde; ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, ils ont l'air aussi satisfait que Cicéron devait l'être de sa chaise curule. Je te le dis, vous ne pourrez jamais croire à ce que je rapporterai, parce que ce sera bien loin de la vérité et de la noblesse de ces natures, l'antique n'a rien de plus beau ».

La 4 Junie scrie lui Villot: « Le beau court les rues... les Grecs et les Romains sont là à ma porte. J'ai bien ri des Grecs de David, à part, bien entendu, sa sublime brosse... si l'école de peinture persiste à proposer toujours pour sujet aux jeunes nourrissons des muses, la famille de Priam, et d'Atrée, je suis convaincu et vous serez de mon avis, qu'il faudrait pour eux infiniment d'avantage être envoyés comme mousses en Barbarie sur le premier vaisseau, que de fatiguer plus longtemps la terre classique de Rome ».

Reușind să pătrundă într'un harem exclamă: « C'est beau, c'est comme au temps d'Homère, la femme dans le gynécée s'occupant de ces enfants, filant la laine ou brodant des merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends ».

În arta lui Delacroix, această călătorie în Orient dă prilej artistului de evadare din romantism; orientalismului romantic byronian din « le Massacre de Scio » și « la Mort de Sardanapale », îi succed opere mai puțin patetice, dar mai concentrate și mai unitare cum ar fi: « Noce Juive à Tanger » și « Femmes d'Alger ».

Examinând schițele, desenele, aquarelele aduse din Maroc, cu cele anterioare acestei călătorii, vom constata că observația se substituie imaginației și pictorul în contact cu antichitatea vie descoperită de el în acea parte a Orientului izolat, necercetat, inedit, am putea spune, se îndreaptă spre o armonie mai pronunțată a formelor.

În aceste lucrări vom găsi mai puțin din « La hardiesse de Michel Ange et la fécondité de Rubens », calități pe care le acorda Thiers lui Delacroix cu prilejul salonului din 1822, unde era expusă lucrarea sa de debut « Dante et Virgile aux Enfers », căci în formația lui Delacroix, marele meșter flamand a avut cuvântul hotărîtor. Faimoasa « Galerie de Médicis », fostă pe vremuri în palatul Luxembourg, astăzi la Luvru, a fost încă din secolul al XVIII-lea izvorul elanului sensorial al unor talente de colorişti, ca Watteau, Fragonard și Boucher. Studiile lui Delacroix după Rubens, copiile după sirenele panoului « Débarquement de Marie de Médicis », i-au înlesnit artistului să rezolve fericit pictura nudurilor, care se agață de barca lui Dante și cu toții vom sezisa lumină și fluidități flamande în torsul atât de sensual al sclavei blonde, ce se apleacă pe patul lui Sardanapal.

După călătoria în Maroc intervenind lucrările decorative pentru palatul Bourbon (1833—1838) și Biblioteca palatului Luxembourg, Delacroix condus de cerințele acestor teme, își înfrânează temperamentul și dacă alegoriile Justiției, Războiului și Industriei sunt pictate în genul picturii decorative venețiene, pic-

tura pilaștrilor, Sena, Loara, Rinul, Ronul, Oceanul și Mediterana, sunt ținute într'un cromatism temperat, astfel ca ansamblul să armonizeze cu arhitectura și cu lumina interioară.

Toate aceste preocupări, care se adăugă la revelația antichității în Maroc, dau acum picturii lui Delacroix mai multă unitate și o vădită gravitate, care se amplifică prin arta sa de genial colorist.

Delacroix gândește și sugerează prin culoare expresivități morale.

« Il faudrait remarquer, scrie Baudelaire, et c'est très important, que vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse, ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons et à l'harmonie préalable dans le cerveau du peintre, entre la couleur et le sujet ». Th. Silvestre observă același fenomen: « Non seulement le peintre exalte à l'infini la physionomie de ses héros, mais il nous le fait voir, par je ne sais quelle magie, à travers des couleurs dont chacune rappelle à la fois un trait énergique de la nature extérieure et une passion de l'âme humaine. Il poursuit entre le bleu et le vert sombre l'immensité du ciel et de la mer, fait retentir le rouge comme le son de trompettes guerrières et tire du violet un sourd gémissement. C'est ainsi qu'il retrouve dans la couleur les chants de Mozart, de Beethoven et les plaintives mélodies de Weber ». Delacroix ne explică toate acestea în *Oeuvres littéraires*: « Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières et d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau... Mais entrez dans une cathédrale et vous vous trouvez placé à une distance trop grande pour savoir ce que le tableau représente et souvent vous êtes pris par cet accord magique ».

În « Barca lui Don Juan », drama nu e numai în figurile oamenilor și în convulsiunea mădularelor, drama e între albastrul și verdele profund al hulei marine, drama e în caracterul roșurilor, brunurilor, al carnațiilor, al luminilor, etc.

De asemenea în marea lucrare, « Intrarea Cruciaților în Constantinople », compoziție în care grupurile sunt distribuite cu multă măiestrie și efectul e impunător, majestatea rece a cavalerilor cruciați, pe de altă parte emoțiunea și nervozitatea celor ce imploră iertare cuceritorilor, sunt exprimate într'un mod patetic. Sonorități armonice amplifică drama la distanță și privitorul își poate da seama de natura întâmplărilor fără ca ochiul să se fi seziat bine de acțiunea tabloului.

Delacroix ne apare în această pânză ca un Veronese, tabloul e aerian și fluiditățile abundă, privirea pierzându-se în acel murmur de safir și smarald al țărmurilor Bosforului.

Delacroix a studiat pe Veronese și notează în jurnalul său: « Tout ce que je sais vient de lui ». « Véronèse détache toujours ses figures de telle manière, qu'il semble qu'on pourrait tourner autour d'elles ».

Vasta compoziție « les Noces de Cana », pe care a admirat-o Delacroix, copiind fragmente din ea, a prilejuit artistului revelația unor noi posibilități în domeniul armonic.

La Veneția un fel de poartă a Orientului, Veronese era familiarizat cu bogățiile, pe care corăbiile le aduceau din depărtări: ștofe, covoare, arme, faianțe, mozaicuri, miniaturi, în sfârșit toată această podoabă făcută să farmece și să capteze ochii, a fost cercetată cu interes de pictorii venețieni, care nu numai că

introduceau motive orientale în operele lor, dar din contemplația și analiza acestor minuni orientale, își însușiau secretele artei lor. Observând pe colorisții orientali, vom constata, că ei obțin acele efecte strălucitoare, nu numai prin bogăția tonurilor, ci și prin arta lor de a le împerechia sau prin procedeele lor de a însufleți tonul prin undulațiuni de ton în ton, obținând acele ape de culoare, după cum li se spune în termen popular, sau după caz prin acordul fericit al colorilor.

Ceea ce boiangii Orientului au reușit prin instinct și experiență, a servit și unor pictori venețieni în special lui Veronese, dela care Delacroix s'a inițiat.

Delacroix era foarte preocupat de această gramatică a colorilor și jurnalul său e plin de însemnări și observații în această materie. Admirând peisagiile englezului Constable, Delacroix observă că verdele acestuia era mai viu și mai proaspăt decât al altora. « Constable dit que la supériorité du vert de ses prairies tient à ce qu'il est composé d'une multitude de verts différents, ce qu'il dit ici du vert des prairies peut s'appliquer à tous les tons ».

Câmpul de verde este hașurat în tonuri variate de verde, care se contopesc la distanță în ochii privitorului, dând câmpiei o intensitate și vibrație. Delacroix scrie: « Il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues. Elles se fondent naturellement à une distance voulue, par la loi sympathique qui les a associées ».

Impresionat de procedeele lui Constable, Delacroix reia tabloul său « le Massacre de Scio » și cu câteva ore înaintea vermisajului Salonului însuflețește pictura, întărind luminile, hașurând tonurile, adică modelând intermitent. Dacă de aproape ochiul e buimăcit de aceste pete și frânturi, la distanță ele contopindu-se, efectul e surprinzător de viu și plăcut.

Delacroix a aplicat legile colorilor complimentare, pe care le-a descoperit prin observație, cum a fost cazul unui drapel roșu, care în plină lumină căpăta o tonalitate portocalie, pe când la umbră bătea în violet. Sau altă dată, pe când picta tabloul Marino Faliero, una din cele mai frumoase pânze, preferința lui Delacroix dintre tablourile de șevalet, pictorul contrariat de a nu putea rezolva armonia galbenului, părăsește atelierul și iese pe stradă, unde din întâmplare trecea o trăsură galbenă-canarie și pictorul fu surprins văzând cum galbenul se modula în tonuri violacee în părțile adumbrite de roțile trăsurii. Entuziasmat de descoperire, se reîntoarce în atelier și reia lucrul.

Apoi, ochiul său subtil sezisa ca nimeni altul reflexele colorilor între ele. *George Sand* ne-a redat în pagini foarte interesante, explicațiile lui Delacroix în această privință:

« L'harmonie en musique ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leur relation, dans leur succession logique, dans leur enchaînement, dans ce que j'appèlerai au besoin leur reflet auditif. Eh bien! La peinture ne peut procéder autrement. Tiens! Donne moi un coussin bleu et ce tapis rouge. Plaçons-les côte à côte. Tu vois que là où les deux tons se touchent, ils se volent l'un autre. Le rouge devient teinté de bleu, le bleu devient lavé de rouge et au milieu le violet se produit ».

Evident că Delacroix e marele magician al culoarei în era modernă și toți pictorii impresioniști, în frunte cu Renoir, Cézanne și până la neo-impresioniști s'au folosit de descoperirile lui Delacroix în domeniul culoarei. Paul Signac în al său « De Delacroix au Néo-Impressionisme », ne-o demonstrează documentat aducând un omagiu instinctului, științei și geniului coloristic al marelui meșter.

În afară de calități sugestive de langoare și morbideță orientală « Femmes d'Alger » trece în arta lui Delacroix ca o capodoperă coloristică prin bogăția și căldura sa armonică, obținute printr-o fericită distribuție a tonalităților, care se contopesc într'un tot simfonic. Grație acordului simultan al contrastelor, care exaltă tonurile între ele, verdele căptușelei, dă o strălucire rozului coraliu al ilicului odaliscei din stânga, corsajul alb al odaliscei din dreapta este înviorat prin dungile de roz și de broderiile verzuie, verdele șalvarului este exaltat de floricelele gălbuie brodate în fir, tot așa albastrul șalvarului odaliscei din mijloc apare mai lucios prin modulația obținută cu florile albuie, pe când bluza acelei odalisce câștigă în suplețe și apare mai lucioasă prin acordul hașurelor ton în ton, care înviează țesutul. În aceleași condițiuni Delacroix a pictat întregul tablou, interiorul, draperiile, faianțele, etc.

În formația sa Delacroix plecând dela Rubens, marele armonist al tonurilor, calde și reci, prin mijlocirea nuanțelor denumite « demi-teintes » ajunge la o artă mai bogată și mai expresivă în bucurii cromatice. « Dans la vue de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace », scrie Delacroix într'un eseu, în care mai găsim și următoarea reflecție: « Les écoles de décadence ont brillé par le dessin ». Dar aceasta ne apare tot atât de nefondată și de tendențioasă ca și afirmația lui Ingres « la superfluité de la couleur ». E știut că între cei doi protagoniști era o luptă vie și toate acestea se explică.

Pentru Delacroix desenul în sine nu e o finalitate, ci un vehicul pentru a exprima forma vie în ansamblul armonic al picturii sale și de aceea desenele sale vor fi mai sprintene, mai dinamice, mai spontane, sugerând volumul, reliefurile și direcția formei. Delacroix nu va recurge la linia pură și abstractă a lui Ingres. « Cette ligne tragique et systématique, cruelle et despotique, immobile enfermante une figure comme une camisole de force » după cum scrie Baudelaire. La aluzia despre greșelile desenului său, Delacroix răspunde: « Je perdrais quelque chose de l'harmonie et du mouvement. L'important n'est pas dans le fini d'un pied ou d'une main, que l'expression d'une figure par le mouvement. . . Une main, mais une main doit parler comme un visage ».

Și ca să ilustrăm mai bine concepția pe care o avea meșterul asupra liniei redăm cuvintele sale către Jean Gigoux, care îi prezentase o marmoră, un cap al lui Cezar.

« Je trouve cela très beau, mais je doute que ce soit un antique ». Apoi examinând cu atenție marmora, adaogă: « Non, cher ami, c'est de la Renaissance. Voyez-vous, les antiques prenaient par le milieu, au lieu que la Renaissance prenait par la ligne. Tenez! . . . » și luând creionul făcu o serie de ovale, unele mari, altele potrivite și mici, apoi legându-le prin trăsături ușoare, rezultară diverse figuri, cai, etc., care nu lăsau nimic de dorit, ca viață și mișcare. Delacroix mai spuse că învățase aceasta dela Géricault și Gros, care la rândul lor o dețineau dela Greci și dela Etrusci. Delacroix e preocupat de ritmul și cadența formelor mai mult decât de puritatea liniilor; repetăm că aceasta e chestiune de vizualitate și temperament, pe ambele căi putându-se crea frumos și bine.

Intr'o pictură ca « Noce Juive à Tanger », în afară de suavitățile ei armonice cu aceea dominantă de gris verde inefabil al fondalului, suntem subjuogați în același grad de perfecția compoziției, de acea ritmică înlănțuire a formelor; întâmplarea făcând ca acest tablou să fie atârnat în apropierea pânzei lui Ingres

« Le Bain turc », ne plimbăm ochii dela una la alta, fără să fim izbiți prea mult de contrastul artei lor, timpul apropiindu-i de altfel în conștiința și sufletele noastre.

Delacroix a desenat mult și mereu, numărul desenelor și acuarelelor, ce ne-a rămas e considerabil, meșterul se servea de model, dar lucra foarte mult și din imaginație. De multe ori se mulțumea să privească doar modelul, pe urmă îl concedia lucrând din memorie. « Le modèle vivant ne répond jamais bien à l'impression, ou à l'idée que le peintre veut exprimer, il est incomplet, mesquin ou défectueux. Par une exception bien rare, le modèle pourrait se trouver d'une beauté supérieure à celle qu'on a préconçue; alors la première idée du peintre disparaît et il s'absorbe dans une imitation pure et simple. Il faut donc arriver à se passer du modèle vivant et pour cela acquérir de la facilité, meubler infiniment sa mémoire et dessiner beaucoup d'après les maîtres. Cette dernière manière de travailler fait surgir en nous des idées analogues à celles qui les animaient!

Delacroix citea mult, încă din tinerețe gusta cu predilecție pe clasicii Virgiliu și Horațiu. « Horace est à mon avis le plus grand médecin de l'âme » scrie el prietenului Guillemardet. Cu toate că în arta sa se inspiră din Dante, Byron, Shakespeare și Goethe, în tot ce au ei mai dramatic și ne dă într'o magistrală pictură « La Liberté guidant le peuple », echivalentul elanului generației, care iese pe baricade, totuși spiritul lui Delacroix își găsește refugiu și delectație în seninătățile clasice. Făcând aluzie la Greci, exclamă: « Quel tribunal pour l'artiste qu'un peuple de gens de goût! ».

În scrierile lui Delacroix sunt pagini desăvârșite ca stil și gândire: « Une nation n'a de goût que dans les choses où elle ne réussit que naturellement. C'est par suite de cette pente des esprits vers la littérature que la nôtre présente les mérites exquis, qui la mettent à la tête de toutes les littératures. Quand par dessus tout, en France, le raisonnement, le discours, en un mot, la pensée exprimée par les écrits ou par la parole, on y rencontre aussi sur cette matière une plus grand nombre de juges délicats. Nous avons à ce rapport avec le peuple d'Athènes, où l'on dit que jusqu'aux marchands d'herbes, tout le monde avait l'oreille sensible au beau langage; mais en revanche les Phidias, les Apelle, ne fleurissent aussi spontanément dans ce pays éloigné du soleil. Il a fallu du temps, que les exemples venus d'Italie vinsent réchauffer le goût du public français et pendant qu'il les acquérait avec faveur, il méconnaissait souvent les talents, qui s'élevaient sous ses yeux ». (Din studiul asupra lui Poussin).

Redăm din *Questions sur le Beau*: « Mais la vue des beaux ouvrages de tous les temps prouve, que le beau ne se rencontre pas à de semblables conditions, il ne se transmet, ni se concède comme l'héritage d'une ferme. Il est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres, il sort des entrailles avec des douleurs et des déchirements, comme ce qui est destiné à vivre, il fait le charme et la consolation des hommes et ne peut être le fruit d'une application passagère et d'une banale tradition ».

Delacroix se însuflețea și căpăta elan la lucru prin muzică; Adolphe Morreau ne scrie că Delacroix atribuia reușita excepțională a picturii îngerului care coboară să pedepsească pe Heliodor, din decorația bisericii *Saint Sulpice*, « à cet état indéfinissable de la pensée dans laquelle l'avaient plongé les sons de l'orgue jouant le *Dies Irae* ».

Când meșterul auzea o frumoasă muzică, sau asista la un spectacol reușit, Morreau mai spune: « Il en rêvera des semaines entières et le résultat de chacune de ces soirées sera pour le lendemain une journée de travail productif où son pinceau puisera de sublimes inspirations ».

Delacroix notează în jurnalul său: « Autrefois dans ma jeunesse je ne pouvais me mettre au travail, que quand j'avais la promesse d'un plaisir pour le soir, musique, bal ou n'importe quel autre divertissement ».

Era muzical în sensul cel mai complet al cuvântului, nu numai prin faptul, că gusta și se delecta, cât prin înțelegerea pe care o avea pentru muzica înaltă și pură. Detesta muzica spectaculoasă; în jurnalul său găsim însemnări ca acestea, că preferă sunetele găștelor și ale găinilor muzicei lui Meyerbeer; altă dată notează, că a trebuit să suporte două acte din *Hughenoții*.

Plăcere și înălțare găsea în Mozart și Gluck, admira pe Beethoven, care pentru vremea aceea era încă un novator foarte discutat. Delacroix scrie pagini de o pătrunzătoare înțelegere a lui Beethoven: « On sent déjà respirer, c'est vrai, cette mélancolie, ces élans passionnés qui parfois trahissent son jeu intérieur comme certains mugissements s'exhalent des volcans alors même qu'ils ne jettent point de flammes. Mais à mesure que l'abondance de ces idées le force en quelque sorte à créer des formes inconnues, il néglige la correction et les proportions rigoureuses; en même temps sa sphère s'agrandit et il arrive à la plus grande force de son talent. Je sais bien, que dans la dernière partie de son œuvre, les savants et les connaisseurs refusent de le suivre; en présence de ses productions grandioses et singulières, obscures encore ou destinées peut-être à le demeurer toujours, les artistes, les hommes de métier hésitent dans le jugement, qu'il en faut porter, mais si on se rappelle que les ouvrages de sa seconde époque, trouvés indéchiffrables d'abord, ont conquis le sentiment général et sont regardés comme ses chefs-d'œuvre, je lui donnerais raison contre mon sentiment même et je croirais, cette fois comme beaucoup d'autres, qu'il faut parler pour le génie ».

Ar părea paradoxal, dar Delacroix nu s'a entusiasmat de romantismul polifonic și în această privință era de acord cu prietenul său *Chopin*, pe care-l admira fără rezervă: « Mon cher petit Chopin s'élevait beaucoup, contre l'école qui attache à la sonorité particulière des instruments une partie importante de l'effet de la musique. On ne peut nier que certains hommes, *Berlioz* entr' autres, sont ainsi et je crois que Chopin, qu'il détestait en détestant d'autant plus sa musique, qui n'est quelque chose qu'à l'aide de trombons opposés aux flûtes et aux hautbois ».

Cu siguranță, că Delacroix îl cuprindea și pe Wagner între acei « certains ». Repetăm însă, că nu trebuie să pară paradoxal, dacă simfonistul paletii nu mai are plăcere pentru romanticii Hugo, *Berlioz* și Wagner, toată pasiunea sa în muzică și literatură și într'un sens mai larg al cuvântului în pictură e pentru clasicism, pentru logică și măsură și de loc pentru emfază; ascultând pe Chopin, notează în jurnalul său: « Chopin m'a joué du Beethoven divinement bien, cela vaut bien de l'esthétique ».

Ca admirator al operelor lui Chopin scrie: « Ceux qui dans la suite s'occuperaient de l'histoire de la musique, feront sa part et elle sera grande, à celui qui y marqua par un si rare génie mélodique, par de si heureux et remarquables agrandissements du tissu harmonique, ces conquêtes seront avec raison plus

prises que mainte œuvre de surface plus étendue, jouée et rejouée par un grand nombre d'instruments, chantée et rechantée par la foule des primadonna!»

Și dacă pictura lui Delacroix nu găsea încă suficientă înțelegere în societate și în lumea oficială a artelor, desăvârșitul om de lume, perfect și cultivat, cucerise societatea prin spiritul și conversația sa.

Maxime du Camp, care nu-i gusta pictura, îl invita în una din cronicile sale: « à retourner aux travaux littéraires qu'il aime et à la musique pour laquelle il était certainement né ».

Pictorul Cruciaților, al Femeilor din Alger, al impecabilului tablou « Noce Juive à Tanger », decoratorul palatului Bourbon și al Bibliotecii Palatului Luxembourg, autorul aceluia feeric Char. d'Apollon, din plafonul Luvrului, pictorul a nenumăratelor capodopere de șevalet, ca Marino Faliero, al Odalisceilor Muzeelor din Lyon și Luvru, acest geniu « malade de génie » cum îi spunea Baudelaire a cunoscut mari adversități și, cu toate entuziastele pagini ale unora, ca Baudelaire, Théodore Silvestre, Charles Blanc, Taine și alți câțiva, arta lui Delacroix s'a impus târziu de tot și meșterul a suferit mult de tot pe urma detractorilor săi: « Les éloges sont le vent qui enfle la voile et nous poussent à aller plus loin. Il faut être doué d'un furieux amour propre pour pouvoir se passer de l'assentiment des autres et j'avoue mon faible à cet égard », notează Delacroix în jurnalul său.

Delacroix nu și-a găsit mângâiere decât în muncă și izolare, — « l'adversité rend aux hommes toutes les vertus, que la prospérité leur enlève », spunea el. Și înainte de a ne da, ca un cântec de lebedă decorațiile Bisericii *St. Sulpice*, în care artistul se avântă să cucerească gloria, ca și Iacob din legendă în luptă cu îngerul, Delacroix atinge seninătăți elyseene cu plafonul bibliotecii Palatului Luxembourg, Parnasul. E o euritmie, în această compoziție demnă de *Poussin*, cu ceva fluidități armonice, în plus care dau picturii lui Delacroix inefabilul serafic. Privind schițele și reproducerile pentru decorația Adam și Eva a Bibliotecii Palatului Bourbon, ne purtăm gândul la Fuga din Paradis a lui Masaccio, acesta tot un fel de romantic față de Giotto și cuvântului romantic nu trebuie să i se dea în marea creație, o interpretare pejorativă, căci atât clasicismul cât și romantismul conțin prin natura lucrurilor elemente care le apropie și momente în care se întâlnesc.

Delacroix avea în artă o concepție mult mai largă, el nu înțelegea să delimiteze frontierele ei, pe considerente estetice sau meșteșugărești și nimeni ca el în timpurile moderne nu a ridicat pictura până la acea îmbinare armonioasă a formelor, a colorilor și a sunetelor.

El a fost în spiritul vremii sale și a marcat-o; arta este viața și ea își urmează cursul fatal. În *Question sur le Beau*, el scrie foarte judicios: « Le Goût de l'archaïsme est pernicieux, c'est lui qui persuade aux mille artistes qu'on peut reproduire une forme épuisée ou sans rapport à nos mœurs du moment. Il est impardonnable de chercher le beau à la manière de Rafael ou de Dante. Ni l'un, ni l'autre, s'il était possible qu'il revinsent au monde, ne présenteraient le même caractère dans son talent ».

A avut ca supremă plăcere munca. Opera sa prin lirismul său fugos, prin măestria de penel, pare uneori ar fi fructul improvizației, al spontaneității, dar nimeni nu a fost mai prob și mai sânguitor, ca Delacroix, nu e lucrare mai importantă care să nu fi fost lucrată, prelucrată și desăvârșită prin contribuția a nenumărate schițe și studii preparatorii, concepute în decursul inspirației sale.

« Connait-on bien, ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts? Le temps n'épargne pas ce qu'on fait sans lui », repeta el deseori.

Și ca o supremă învățătură de dat societății în care a trăit și nu a fost înțeles, Delacroix, simțindu-și sfârșitul, își redactează testamentul, în care prevede ca imensul material de schițe, desene și acuarele, pe care îl triază în prealabil, să fie împrăștiat la licitație în vânzare publică, astfel ca lumea să se poată documenta mai bine asupra artei sale și asupra naturii eforturilor sale.

« Les âmes souveraines aiment à mettre de la solitude et du silence autour de leur imagination » scrie unul din admiratorii săi, care a fost Maurice Barrès.

Și Delacroix trece la nemurire cu conștiința că Dumnezeu e în noi: « Dieu est en nous », însemnează el în jurnalul său, apoi gândindu-se la vicisitudinile vieții creatorilor conchide: « Leur satisfaction intérieure d'obéir à la divine inspiration est une récompense suffisante ».



## CUM IL INȚELEG PE CÉZANNE

Cézanne, considerat de unii ca un revoluționar al picturii contemporane, rămâne totuși un mare clasic.

Reacțiunea cezaniană s'a manifestat printr'o reîntoarcere la o disciplină mai organizată a valorilor plastice, formă, volum și compoziție, lucru ce se neglijașe prin impresionism.

Origina artei cezaniene trebuie căutată la marii colorişti venețieni, dela care purcede Cézanne, prin Rubens și Delacroix; opera artistului, părerile exprimate, scrisorile sale, sunt concludente în această privință.

Impresioniștii, în frunte cu Monet, împinseseră prea departe analiza luminii și notarea vibrațiilor difuzate, toată pictura se reducea la jocul feeric al pigmentilor de culoare, iar forma și soliditatea lucrurilor rămâneau destrămate; predilecția impresioniștilor era vibrația în aer și lumină, senzația rapidă și fugitivă, captarea în colorii a momentului și a clipei, și în acest scop, de exemplu Monet pictează portalul Catedralei din Rouen, prin toate aspectele atmosferei, în lumina dimineții, în plin soare la prânz, în lumina palidă a apusului, prin ceață, prin aerul încărcat de vapori de apă, pe timp ploios; deci impresionistul prin excelență care a fost Monet, se preocupă mai mult de spațiul, ce există între el și obiecte, de atmosferă.

Cézanne a simțit tot ce era efemer în această artă și a reacționat treptat, realizându-și țelul.

« Je veux faire de l'impressionnisme un art durable comme l'art des musées » declară el.

Și într'adevăr, profitând de cuceririle cromatice ale pleneriștilor impresionişti, nu s'a oprit la senzația fărâmițată prin analiza luminii și a aerului, nu s'a mulțumit cu viziunea aparentelor de suprafață, ale epidermei dacă se poate spune, ci a pătruns adânc în natura lucrurilor și în poziția lor în spațiu, urmărind forma și volumul lor.

Cézanne, spirit sintetic, s'a organizat în fața naturii, printr'o « meditație vizuală », preocupându-se întotdeauna de construcție, ordonanță și compoziție. « Je veux refaire Poussin sur nature » repeta el deseori prietenilor săi.

Prin urmare, prin părerile exprimate, prin scopul urmărit și prin opera sa, Cézanne nu se poate considera ca un răzvrătit, ci ca un providențial meșter ce a restabilit tradiția, dela care se rătăciseră și aceia cari oficiau în Academii și Institute, în numele ei.

Ca om era modest și timid, un provincial care respecta obiceiurile patriarhale locale, un credincios catolic: « Pour moi qui suis faible dans la vie, il vaut mieux m'appuyer sur Rome ».

Cézanne în școală era un bun latinist, în literatură preferințele sale mergeau la clasici, iar din moderni manifesta simpatii pentru Balzac și Baudelaire.

Coleg de liceu cu Zola, copilăriseră împreună în orașul lor natal Aix și cu toată dragostea ce o împărtășeau unul pentru altul, scriitorul nu bănuia geniul lui Cézanne, ci mai mult îl considera un ratat. În romanul său « L'Oeuvre », personajul principal, pictorul Claude Lantier, e într'o privință inspirat de stângăciile lui Cézanne, iar fenomenul mișcării noi picturale a plenerismului ca o reacțiune împotriva academismului, îl află romancierul la Café Guerbois, unde se întruneau prin 1868 cei mai îndrăzneți artiști pictori ai timpului: Manet, Monet, Renoir, Bazille, Cézanne, Sisley, Pissaro, Degas, etc.

Cézanne poseda însușiri plastice excepționale, exalta culoarea, dar era lipsit de abilitate, de acea dexteritate grafică, privilegiu uneori al unor mediocrități, ce provoacă confuzie, căci abilitățile trec adeseori drept mărturii de mare talent pentru profani.

Cézanne, spirit sintetic, căuta esențialul, forma și volumul în spațiu. Linia desenului său nu delimitează strâns și ascuțit forma în sensul academic, desenul său nu urmărește sinuositățile detaliilor; lipsit de abilitate, desenul său apare mai țeapăn, știrbit uneori, chinuit chiar, deformat de multe ori, dar totdeauna formele sunt bine construite, just așezate în spațiu și admirabil compuse.

Cézanne, preocupat numai de valoarea plastică a lucrurilor, nu prețuia restul. În privința asemănării fotografice, o taxa drept « le don funeste de la ressemblance », iar ceea ce privește acel « savoir-faire » al meșterilor pontifi ai Saloanelor oficiale, scria mamei sale: « j'ai à travailler toujours, non pas pour arriver au fini, qui fait l'admiration des imbéciles. Et cette chose que vulgairement on apprécie tant, n'est que le fruit d'un métier d'ouvrier et rend toute œuvre qui en résulte inartistique et je ne dois chercher à compléter que pour le plaisir de faire plus vrai et plus savant ».

Cézanne a fost greșit înțeles de o bună parte a generației ce i-a urmat; unii imitatori și manierști au luat drept valori acele particularități și aparente stângăcii, alții nu s'au lămurit asupra spiritului cezanian, tâlmăcind greșit declarația pictorului către Emile Bernard: « Tout dans la nature est sphérique et cylindrique et toutes les formes de la nature peuvent se ramener au cône, au cylindre et à la sphère ». Această declarație rămâne simbolică, în legătură cu preocupările pictorului pentru formă și volum în spațiu, și nicidecum un manifest sau o directivă prin care se justifică cubiștii ca moștenitorii legitimi ai artei cezaniene.

Cézanne medita în fața naturii, dar nu abstractiza; el era un fel de realist în înțelesul mai larg al cuvântului, un îndrăgostit al formelor naturale, un sensual al materiei de culoare prin care plămădea forma, un credincios al motivelor și subiectelor pe care le urmărea zilnic în natură.

O oală de bucătărie, câteva mere, o fășie de stofă pictate de Cézanne ating în rezonanță operele coloriştilor venețieni ai Renașterii.

Darul culorii la Cézanne era un har dumnezeesc și Renoir spunea mereu: « Quand Cézanne pose deux tons à côté l'un de l'autre, ils font toujours bien ».

Dar pictorul nu se mărginea numai la frumoasele acorduri de culori, la savoea armoniei, la încântarea ochiului; el urmărea plasticul prin culoare și în

acest spirit se explică declarația sa: « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ».

Inceputurile pictorului (1863) sunt influențate de Courbet și Manet din perioada spaniolă. Cézanne pictează larg și viguros, cu pastă groasă și onctuoasă modelată prin joc de cuțit de paletă, în forme pline și masive, ce capătă relief prin contrastul de lumină și umbră, în tonalitate sumbră; mai târziu viziunea se amplifică, artistul manifestă preferințe pentru Veronese, Rubens și, dintre moderni, pentru Delacroix, copiind unele opere ale acestuia.

În această perioadă, 1863—1868, Cézanne se împrietenește cu cei mai independenți pictori parizieni în cap cu Manet, Monet, Renoir, Pissarro, etc., și descarcă cu ei fulgere împotriva academismului și juriilor Saloanelor oficiale, unde tronau Bouguerau, Cabanel, glorii de altă dată, complet apuse astăzi.

Prin 1872, Cézanne încearcă, alături de Pissarro, pictura pleneristă, pleacă la țară și se stabilește la Auvers. În fața naturii își împospătează paleta, se scutură de colorile întunecate și pământii. Încă dela început marchează o deosebire față de impresioniștii care divizau tonul, fragmentându-l, preocupați de vibrația aerului și a luminei; Cézanne, dimpotrivă, nu destramă, ci, prin tușe puse strâns una lângă alta, gradează tonul prin nuanțe ce merg până la semiton și chiar sfert de ton, obținând o gamă cromatică ce-l va conduce mai târziu la modulația de ton, tehnică în care va realiza forma și volumul, fără de ajutorul obișnuit al contrastelor de umbră și lumină. Această modulație în ton și lumină, constituie încoronarea încercărilor picturale ale lui Cézanne (1890).

Din perioada dela Auvers reținem peisaje foarte frumoase, printre care tabloul intitulat « La maison du pendu », din colecția Cammondo de la Luvru, e cel mai cunoscut.

Pictura meșterului din acea epocă e densă, materia grasă și sgrunțuroasă, ce produce efecte de relief uneori.

Un țăran din Auvers întrebat de modul cum lucrau pictorii din acea vreme, răspunde foarte interesant: « Pissarro piquait, tandis que Cézanne plaquait la couleur ».

Cézanne pictează și în interior: o mulțime de naturi moarte, compotier cu fructe, flori, etc. păstrează calitățile de viguros și intens colorist, ce urmărește forma și savoarea materiei bogate a lucrurilor; multe din aceste pânze ating luciul faianțelor persane.

Mai târziu materia picturală se subțiază. Artistul renunță la densitate, preferă materia mai diluată, tușa moale ce urmărește numai nuanța și e preocupat de colorarea locală a lucrurilor, pe când impresioniștii rămân la aparență, la atmosfera care mănâncă colorarea locală. Paralel cu pictura în ulei lucrează în acuarelă: cele două tehnice se mărită în viziunea lui Cézanne.

Încercările și experiența din această perioadă îl determină pe Cézanne să întrebuințeze cu predilecție bleu-rile și scrie lui Emile Bernard: « C'est le bleu qui donne leur vibration aux autres couleurs, il faut donc ménager dans le tableau une certaine quantité de bleutés ».

Formal această perioadă devine sintetică, constructivistă, e cea mai fericită fază a lui Cézanne (1885—1900); o mulțime de opere frumoase au fost create în acest interval, menționăm: Jucătorii de Cărți în mai multe variante, cu două, patru și cinci personaje, o mică variantă cu două persoane se găsește la Luvru în colecția Cammondo. În aceeași colecție o natură moartă intitulată « Le vase bleu ».

Peisaje din sudul Franței, dela Aix de la Gardanne, motive marine de pe țărmurile lacului Estaque, compoziții grandioase cu aceeași temă a muntelui Saint Victoire, natura moartă cu statueta unui copil de Puget, opere ce se pot vedea în colecția Courtauld dela Londra. A pictat grandioase și monumentale portrete ca cele ale soției sale, Omul cu vesta roșie, Tânărul filosof, Fumătorul, etc., pe lângă multe autoportrete.

Oficialitatea franceză l-a desconsiderat pe Cézanne și muzeele franceze sunt lipsite de operele meșterului ce trece astăzi drept cea mai mare glorie plastică a Franței contemporane. Prin donațiile Caillebotte și Camondo au intrat câteva pânze la Luvru și acum în urmă, prin moartea marelui colecționar Auguste Pellerin, care poseda peste 100 de tablouri de Cézanne, au mai intrat la Luvru, trei naturi moarte din perioade diferite.

Toate muzeele germane, elvețiene, engleze și americane posedă capodopere de ale lui. La Nationalgalerie din Berlin, la Staatsgalerie din München, la Londra, la Moscova, în America, Cézanne domnește.

Toată mișcarea artistică contemporană s'a resimțit de reacțiunea cezaniană, iar artiștii ce onorează astăzi arta plastică europeană, datoresc lui Cézanne cărarea curățată în drumul încercărilor lor.

Cézanne era conștient de importanța cercetărilor sale, totuși modest din fire, spunea: « Je ne suis, peut-être, que le primitif d'un art nouveau ».

## AUGUSTE RENOIR

*In memoria lui Elie Faure.*

Renoir spunea: « Pour moi mon souci a été toujours de peindre les êtres tels de beaux fruits » și s'a ținut de cuvânt.

Intr'adevăr, opera lui Renoir se desfășoară într'o eflorescență culminând în acel rod al formelor ample și pline din ultimii ani.

În fața unui panou cu pânze de Renoir, ochii, sufletul, spiritul sunt devalma prinse într'o bucurie păgână, care ne evocă acel liman al vârstei de aur, când viața se scurgea în tihnita voluptate a simțurilor. Nu știm ce să admirăm mai întâi la acest fericit geniu: știința, plastica personală, entuziasmul cromatic sau ingeniositatea?

Sunt unele opere de Renoir, care par lucrate ușor ca și când meșterul s'ar fi distrat să le picteze, șuerând; dar pentru cine știe să vadă și să pătrundă această pictură, misterul și știința sunt ingenios și discret păstrate.

Este pictorul despre care s'a spus că n'a zugrăvit niciun tablou trist, căci la el totul e bucurie și sărbătoare. Pe când studia în atelierul lui Gleyre, care lăsa toată libertatea elevilor săi, acesta fu surprins totuși de îndrăzneala și neprevăzutul din studiile lui Renoir și într'o zi contrariat de persistența tânărului elev în această direcție, i se adresă înțepat: « C'est sans doute pour vous amuser, que vous faites de la peinture? » — « Mais certainement, răspunse Renoir, et si ça ne m'amuse pas, je vous prie de croire que je n'en ferais pas ».

Iată un răspuns edificator: « Tout Renoir est dans sa réponse à Gleyre; il a peint parce que cela l'amuse follement » scrie pictorul Albert André unul dintre intimei meșterului.

Renoir nu era preocupat de nicio formulă estetică; nu era pedant și nu se sinchisea de nimic, preferând naturalitatea, simplitatea și claritatea, iar când i se făceau unele aluziuni la noile tendințe ale picturii pe urma mișcării impresioniste, la al cărei succes a contribuit și el în mare parte, Renoir surâdea ironic și se lepăda de asemenea intențiuni, lăudând pictura celor vechi, care nu au ignorat nimic și dacă au lăsat unele lucruri la o parte, au făcut-o înadins, ca să înlătore orice efect. « Et en faisant la nature plus simple, ils l'ont rendue plus grande » conchidea Renoir. Când privim operele celor vechi nu trebuie să facem pe șiretul. Ce admirabili meșteri erau mai întâi de toate acești oameni! Știau meseria lor

și totul constă în aceasta. « La peinture n'est pas de la rêvasserie. C'est d'abord un métier manuel et il faut le faire en bon ouvrier, mais on a tout chambardé. Les peintres se croient vraiment des êtres extraordinaires, ils s'imaginent qu'en mettant du bleu à la place du noir, ils ont changé la face du monde. Pour ma part, je me suis défendu d'être un révolutionnaire, j'ai toujours cru et je crois encore, que je ne fais continuer, ce que d'autres avaient fait et beaucoup mieux avant moi ».

Iată profesiunea de credință a unui geniu, care împreună cu Cézanne domină toată arta sfârșitului secolului trecut și trage brazda în care s'a dezvoltat toată mișcarea artistică contemporană.

Intr'adevăr, pictura lui Renoir se poate îngloba un timp cam până în 1883 în mișcarea impresionistă, în care artistul înregistrează cu preferință aparența lucrurilor în funcție de lumină și care face suprafața să fie scaldată în vibrațiuni cromatice, dar Renoir nu rămâne la acest stadiu la care s'a oprit un Monet, un Sisley sau un Pissarro. El depășește mișcarea aceasta și paralel cu cercetările lui Cézanne, temperament meridional de structură clasică, Renoir ajunge cu totul pe alte căi, la un constructivism liric, pe când Cézanne urmărește prin arhitectură tonală și formală un sintetism sugestiv.

Dacă reacțiunea cezaniană a fost mult mai puternică și mai amplă în primul pătrar al secolului nostru, aceasta n'a împiedecat ca aceiași artiști cari s'au hrănit din arta lui Cézanne, să se lase seduși de rotunjimea formelor robuste ale lui Renoir. Cézanne își explica lapidar viziunea plastică spunând: « Tout dans la nature se ramène au cône, au cylindre et à la sphère », iar Renoir sub o formă glumeață spunea cam același lucru: « un peintre qui a le sentiment des têtes et des fesses est un artiste sauvé ». Șăgalnicul Renoir mai spunea că dacă Dumnezeu n'ar fi făcut gâtul femeii (tot un fel de cilindru), nu se știe dacă s'ar fi făcut pictor.

Ca și Tițian, care alegea pentru madonele sale femei din popor, Renoir își alegea modelele printre servitoare, bucătărese, lăptărese sau brutărese. Nu-l interesau decât forma și epiderma « pourvu que je tombe sur une peau qui ne repousse pas la lumière » și prin simplul joc al formelor și al colorilor aceste lăptărese sau brutărese răsăreau ca nimfe și zeițe.

Marii creatori se ridică la stil prin naturaleță fără preocupățiuni, sfortări sau pedantism. Și dacă Cézanne atinge culmea prin simplificare și sinteză, Renoir din contra hrănește pânza, în voluptatea unui cromatism unic, ceea ce face pe Elie Faure să scrie: « Il n'a pas retranché sans cesse comme Cézanne, mais plutôt constamment ajouté ». E o pictură sensuală, lipsită de perversitate, este cea mai înflăcărată poemă dedicată carnației de un modern, care ne amintește pe cei vechi, prin sănătatea, rotunjimea și naivitatea formelor. Artă castă și pură, « sana, sancta ». Renoir este în linia celor mari, continuă tradiția artei franceze și prelungește firul la al cărui capăt se simte divinul Tițian, al cărui fecior din flori, Renoir poate fi pe drept cuvânt considerat.

Renoir s'a născut în ziua de 25 Februarie 1841 la Limoges, din părinți modești, tatăl fiind croitor; familia se mută în curând la Paris, unde micul Auguste este dat la școală. Copilul arată predilecție pentru muzică, cântă în corul Bisericii Saint Gervais, unde dirijor și organist era pe vremurile acelea Gounod. Greutățile în care se sbătea familia obligă pe tânărul Renoir să-și caute

existența încă dela vârsta de 13 ani și timp de cinci ani dearându-l, Renoir lucrează într'o fabrică de porcelanuri, unde pictează pe smalțul vaselor, teme inspirate din picturile secolului al XVIII-lea. Acest prim contact cu arta sensuală a secolului galanteriei precum și smalțul lucios al porcelanului, nu rămân fără consecință într'o perioadă de mai târziu a picturii lui Renoir, căci în multe din pânzele de prin anii 1890 până la 1900 apare acea transparență blondă caracteristică lui Watteau, Boucher și Fragonard. O invenție tehnică a presei de porcelan înlăturând pictura directă, face ca întreprinderea în care Renoir lucra să-și închidă porțile, tânărul artist trebuind să-și caute o altă ocupație. În sfârșit găsește o fabrică de perdele unde pictează storuri și prin dexteritate ajunge să producă repede și mult, ceea ce îi procură mici economii, care îi permit să părăsească meșteșugul și să se înscrie la cursurile de pictură ale lui Gleyre. Aceasta se petrecea între anii 1861—1862. În același atelier mai veneau tinerii Basille, Sisley și Claude Monet, toți artiști cu mari predispoziții pentru pictură și de cari se leagă Renoir într'o camaraderie strânsă și trainică.

În anul 1864 Renoir trimete pentru prima oară la salon un tablou intitulat « Esmeralda », lucrare concepută într'un patos romantic și inspirată de eroina romanului Notre Dame de Paris al lui Hugo.

Mai târziu Renoir renunță la romantism și apropiindu-se de natură găsește în realismul lui Courbet și în modernismul lui Manet o cale salutară. Plastica și vigoarea picturală a lui Courbet, materia sa grasă și onctuoasă care se pietrifică prin jocul larg al cuțitului de paletă, inspiră pe Renoir care ne dă câteva pânze: « Le cabaret de la Mère Anthony » o compoziție cu mai multe personaje la masă și în picioare, apoi « Diana » și un nud în picioare în mărime naturală denumită « La baigneuse au griffon » (1870).

Din aceste pânze elaborate în entuziasmul pentru Courbet transpiră totuși personalitatea artistului. Moliciunea carnațiilor, jocul luminilor, o candoare instinctivă sunt primele manifestări ale însușirilor caracteristice lui Renoir.

În acele vremuri se producea o reacțiune puternică în contra academismului și dacă în această luptă țăranul din Ornans conducea artileria grea, spiritualul parisian Manet dădea șarja împotriva pontifilor saloanelor, Manet care și-a dezvoltat talentul în contemplația școlii spaniole, admira mult și pe Tițian, dela care se inspiră în pictura tabloului intitulat « Olimpia ». Această compoziție amintește pe Tițianul din nudul așa zis din Urbino al galeriei Uffizi; pictura însă este eliberată printr'un cromatism, în care carnația se modelează în tonuri clare fără treceri mai închise. Acest tablou prezentat salonului din 1865, a surprins prin noutatea viziunii și a cromaticeii, stârnind indignarea și scandalul pictorilor tradiționaliști, cari dețineau pe acele vremuri ca și astăzi de altfel posturile conducătoare. Nimic nu s'a schimbat în omenire; orice creator care vine cu o notă personală, cu o prospețime de viziune, cu ceva mai emancipat, irită obișnuința, și prejudecata. Publicul este refractar la orice sforțare de libertate față de lucrurile știute. După cum spunea Baudelaire: « Le public devant le génie est comme un horloge qui retarde ».

Manet scutură pictura academică înlăturând tradiția picturii convenționale cu subiecte antice, istorice și anecdotice. Manet se inspira din viață, pictând cu predilecție o ființă vie în grădină, un consumator pe terasă în fața unei halbe de bere, un colț dintr'un bar, o scenă de skating, niște femei spălând, niște cerșetori, un chitarist, etc., etc. Bine înțeles că atunci când imaginația cola-

borează și cu realitatea, poezia vieții e mai exaltată și de aceea pictura lui Manet a cunoscut succesul, a entuziasmat adunând împrejurul artistului, toată pleiada tinerilor artiști mai de vază între care se afla și Renoir.

Renoir pictează în acest spirit în 1868 marele tablou « Lise » (Folkwang Museum Essen). În grădină, o femeie în picioare, în mărime naturală, îmbrăcată în alb, cu o umbrelă în mână, vâlul captând lumina ambientă și razele soarelui strecurate prin frunzișuri, trimițând cascade de lumini pe sol.

În anii următori expune un nud de mărime naturală și o femeie culcată îmbrăcată ca algeriană. În 1872 trimete o compoziție născută din entuziasmul pentru Delacroix din « Femmes d'Alger », tabloul pe care Renoir îl consideră ca o minune. Pânza intitulată: « Parisiennes habillées en Algériennes » e refuzată la Salon. Tot așa și celebrul tablou « l'Allée cavalière au Bois de Boulogne » astăzi mândria muzeului din Hamburg. Ostilitatea cercurilor oficiale față de pictura nouă, solidarizează pe tinerii artiști. Ei se întrunesc în fiecare seară la Café Guerbois din Avenue de Clichy unde trona Manet, înconjurat de tot ce pictura avea mai de talent ca tineri. Renoir, Monet, Degas, Sisley, Pissarro, Forain, etc., forfoteau în acest cenanclu dela care nu lipseau simpatizanții: criticul și romanțierul Duranty, Emile Zola, Théodore Duret criticul cel mai avizat al impresionismului, Huysmans, Gustave Geffroy, etc., precum și câțiva prieteni colecționari, între cari românul Bellu.

Le Docteur Georges de Bellio cum i se spunea la Paris, care i-a iubit și i-a ajutat pe impresionști, era foarte familiar în acest cerc. Artiștii își aduceau cu emoțiune aminte de acest Român. Renoir îi spunea lui Vollard: « Heureusement qu'ils se trouvaient d'autres amateurs, tel Mr. de Bellio, qui acceptaient d'avoir chez eux de la peinture bon marché, mais ces amateurs — là constituaient une telle exception, que c'était toujours les mêmes qu'on allait, « taper ». Toutes les fois que l'un de nous avait un besoin urgent de deux cent francs, il courait au Café Riche à l'heure du déjeuner; on était certain d'y trouver Mr. de Bellio, lequel achetait sans même regarder, le tableau qu'on lui apportait; à ce compte — là il ne tarda pas à avoir son appartement plein, si bien qu'il finit par louer un local où il empilait ses toiles. Et si en mourant Mr. de Bellio laissa une fortune en tableaux, qui ne lui avait presque rien coûté, du moins, on peut garantir qu'il ne le fit pas exprès. De même que Caillebotte, il recommandait au peintre de lui réserver les laissés pour compte ». În cartea lui Gustave Geffroy asupra lui Claude Monet e un capitol închinat lui Georges de Bellio din care extragem: « Mr. de Bellio, roumain, vivant à Paris depuis des longues années, dans le monde de l'intelligence et de l'art, a joué un rôle à la fois important et modeste. Quel rôle? Celui de l'homme de bien, de l'homme de bonté encourageur et actif. Ils se sont toujours souvenu de lui, ces artistes qui le trouvaient à leur mauvais moment. Claude Monet, Pissarro, Renoir, d'autres encore, qui rencontraient tant d'hostilités, tant d'incompréhensions. Il fut pour eux le compagnon des mauvaises heures, c'est lui qui aida si souvent à franchir des passes difficiles ».

Pictura aceasta impresionistă care astăzi este pe înțelesul tuturor, trecea pe vremurile acelea drept revoluționară și haotică; ea scandaliza publicul. Înălțarea peisajului la rangul compozițiilor academice cu subiecte așa zis nobile, lepădarea de aranjamentele convenționale, factura largă și notația esențială a lucrurilor în aparența lor sub cerul liber, în ambianța luminoasă a vibrațiilor aeriene, în jocul polichromic al razelor și al reflexelor, erau atâtea și atâtea subtilități, nepre-



văzute și nebănuite de pictorii academici. Era o noutate care nu cadra cu ideea pe care și-o făcea publicul despre pictura « serioasă », denumită « clasică » din lene de observație și din conformism, de către toți amatorii pedantismului academic. Contra acestor pictori « detracați » cum li se zicea, au apărut fulgerătoare cronici în diverse ziare și reviste. Să luăm spre exemplu jurnalul tipic al lumii elegante de pe vremuri, *Le Figaro*. Iată ce găsim sub pseudonimul « Masque de Fer » în 1876: « Tous ces tableaux nous ont un peu fait l'effet d'une peinture qu'on doit regarder à quinze pas, en fermant les yeux à moitié et il est certain qu'il faut avoir un appartement très grand pour pouvoir y loger ces toiles, si l'on veut en jouir même par l'imagination. C'est en couleur ce que sont en musique certaines rêveries de Wagner. L'impression que procurent les impressionnistes, est celle d'un chat, qui se promènerait sur le clavier du piano, ou d'un singe qui se serait emparé d'une boîte à couleurs ».

Intr'o notă a criticului Albert Wolff citim tot în *Figaro*: « Il y a des gens qui pouffent de rire devant ces choses. Moi, j'en ai le coeur serré. Ces soi-disant artistes s'intitulent les intransigeants, les impressionnistes; ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons et signent le tout.

C'est ainsi qu'à ville Evrard des esprits égarés ramassent les cailloux sur leur chemin et se figurent qu'ils ont trouvé des diamants. Effroyable spectacle de la vanité humaine s'égarant jusqu'à la démence... essayez donc d'expliquer à Mr. Renoir, que le torse d'une femme n'est pas un amas de chairs en décomposition avec des taches vertes, violacées, qui dénotent l'état de complète putréfaction dans un cadavre ».

Intr'o altă notă din acelaș ziar găsim: « Il paraît que les arts n'adoucisent pas toujours les moeurs, car hier, le sergent de ville qui est préposé à la garde de cette galerie, s'est vu obligé d'expulser un Mr. trop nerveux, qui devant une toile dont le ton lui déplaisait, a été pris d'un véritable accès d'épilepsie. On a eu beaucoup de peine à lui faire reprendre ses sens. Un autre visiteur, dans un élan d'indignation, a déposé dix centimes sur le bord d'un cadre ».

Renoir expune în 1877 în sala Nadar, Bd. des Capucines 5 tablouri între care celebra « Loge », o pânză prin care artistul se ridică la înălțimea celor mai mari meșteri ai timpurilor. Cu această capodoperă a picturii contemporane, Renoir nu are nimic de invidiat lucrărilor marilor spanioli Goya și Velazquez. Impecabila pânză, bucurie a ochilor, lenifiant al simțurilor, tot ce paleta și spiritul pot reda ca farmec și încântare, nu a fost depășită de niciun modern, e clasică și modernă în acelaș timp.

Am revăzut pânza în salonul colecției Courtauld din Londra, în lumina unei zile cețoase și, dacă multe alte frumoase opere din salon aveau nevoia unei exaltări, a unui tonifiant prin contribuția luminei unei zile ceva mai însorite, în acea zi mohorâtă, pânza lui Renoir se dispensa de alte condiții. Pe carnația catifelată a pieptului femeii irizau luminile incandescente ale perlelor, petalele trandafirului de pe corsaj, captau lumina blondă a tenului, iar ochii ei mari și profunzi, îmi sugerau senzația unei perspective în Nirvana. Roșul plușului din lojă, dungile negre catifelate ale rochiei, surdina în brun a partenerului bărbătesc din lojă, întreceau această simfonie vizuală și muzicală în același timp.

În « Moulin de la Galette » Renoir a pictat cu verva unui Rubens din Kermese și dacă înaintașul sugerează într'un ritm îndrăcit, toată voioșia brutală și sensuală flamandă, parizianul Renoir pune în ritmul formelor mai multă grație.

E adevărat că între Rubens și Renoir a intervenit secolul al XVIII cu pictorii săi, Watteau, Boucher și Fragonard. Și dacă nu ne mai întâlnim cu marchizele lui Watteau prin parcuri, Renoir pune în aceste simple midinete și eleve de conservator, care au venit să petreacă o după amiază la Butte Montmartre, nobleța și tot rafinamentul cu care s'a altoit sângele francez. La Rubens culoarea dominantă e sanguinul cărnos, pe când la Renoir iridează prin fluidități aeriene, albastrul, violaceul, galbenul, rozul sidefiu al brațelor și alte infinite accente cromatice scăldate în lumina difuzată ale unei după amiezi însorite.

În expoziția impresionistilor din 1877 Renoir expune 11 pânze între care « Bal du Moulin de la Galette », La Balançoire, cele două portrete ale doamnei Charpentier, portretul lui Sisley, diverse peisaje din Argenteuil și flori. Multe din aceste splendide opere se pot vedea astăzi la Luvru grație donației Caillebotte, un prieten al impresionistilor, pictor și dânsul, dar amator. Om de mare suflet și înțelegere, având avere a încurajat și a susținut pe camarazii săi și la moartea sa a lăsat prin testament o minunată colecție de pictură impresionistă muzeelor naționale, Renoir fiind indicat ca executor testamentar. Se știe că donația a provocat rezistența oficialității și a pictorilor salonarzi, dar până la urmă în fața evidenței, biurocrația artelor a trebuit totuși să se plece și a urmat un compromis, prin care la stăruințele lui Renoir s'au menajat și dispozițiile testatorului și oarecari susceptibilități ale Direcțiunii artelor frumoase. Astfel a intrat la Musée du Luxembourg două din cele trei pânze de Manet între care « Balconul », opt din cele 16 tablouri de Claude Monet, 6 pânze de Renoir din 8, între care Moulin de la Galette, Nudul, La Balançoire, Femeia citind, 7 tablouri din cele 18 ale lui Pissarro, 2 din cele 5 tablouri ale lui Cézanne, câteva pânze de Sisley și toate tablourile lui Degas. A se nota că biurocrația Artelor a arătat întotdeauna o preferință pentru Degas, căci arta acestuia pornește dela academism și se menține un timp în cadrul ei, ceea ce făcea pe Renoir să-i mărturisească lui Vollard, că dacă Degas ar fi murit la 50 de ani, ar fi rămas un pictor salonard. Renoir avea o mare admirație pentru Cézanne de care spunea: « Quand Cézanne pose deux tons à côté l'un de l'autre, ils font toujours bien ».

Renoir atinge apogeul impresionismului între 1874 și 1883, fără să fi sacrificat însă luminei, predilecția sa înăscută pentru plastica formelor. De acum artistul înviorat își îndreaptă privirile sale spre orizontul formelor unduioase ale nudului feminin, sinuositățile șoldurilor, curba umerilor, voluptatea obrazilor și a buzelor cărnoase, care vor sustrage multă vreme privirii lui Renoir materialismul picturii obiective.

Va picta mai puține peisagii, va ocoli pictura geniului impresionist; înțeleptul Renoir va deveni și va rămâne pictor al femeii. Nu-și alege fapte pe care privirea noastră le încrucișează în capriciul modei, ci pictează ființa simplă și robustă care pășește în plină natură, nepăsătoare ca fructul care cade din pom, ființă senină ca și zeitățile de pe vremuri.

După o călătorie în 1881 în Italia, aflat sub entuziasmul frescelor din Pompei, fermecat de compozițiile lui Rafael din Farnezina, mișcat de unele lecturi cum ar fi tratatul de pictură al lui Cennino Cennini, la a cărui traducere de Mottez, Renoir a scris o admirabilă prefață, el se reculege din văpaia și frenezia impresionistă proclamând-o chiar: « Vers 1883, il s'est fait comme une cassure dans mon œuvre. J'étais allé jusqu'au bout de l'impressionnisme et j'arrivais à cette constatation que je ne savais ni peindre ni dessiner. En un mot, j'étais dans une

impasse ». Pe de altă parte meșterul avea o aversiune față de teorii și dogme, de aceea îi reproșa camaradului său Pissarro, care se știe că a făcut multe încercări și a trecut prin atâtea faze în viața sa: « On croit en savoir long, quand on a appris des scientifiques, que ce sont des oppositions de jaune et de bleu qui provoquent des ombres violettes, mais quand vous savez cela, vous ignorez tout. Il y dans la peinture quelque chose de plus, qui ne s'explique pas, qui est l'essentiel. Vous arrivez dans la nature avec des théories, la Nature flanque tout par terre. Les théories ne font pas faire un bon tableau: elles ne servent le plus souvent qu'à masquer l'insuffisance des moyens d'expression... je suis toujours effaré lorsque de jeunes peintres viennent chez moi et m'interrogent sur les fins de la peinture. Il y en a qui m'expliquent des raisons que me font mettre du rouge ou du bleu à tel endroit de mon tableau. Evidemment notre métier est difficile, compliqué et je comprends toutes les inquiétudes. Mais, tout de même, un peu de simplicité, de candeur est nécessaire ».

Renoir mai întâi de toate e Francez, e clar și luminos; el nu înțelege arta învăluită și nebuloasă a nordului, el are repulsiune împotriva expresionismului germano-olandez. Elie Faure îl vede ca pe un « Rubens descendant vers la mer latine, plus abreuvé de soleil ».

Egiptenii și Grecii rămân zeii lui; din Egipteni și Greci a ieșit arta mediteraneană al cărei moștenitor unic de astăzi este geniul francez. Renoir s'a însuflețit în timp ce admira operele înaintașilor francezi, între care pe Jean Goujon sculptorul minunatei « Fontaine des innocents », iar din acel baso-relief dela Versailles « Bain de nymphes » a lui Girardon, ia avânt pentru viitoarele compoziții cu nuduri. În fața acestor reliefuri Renoir exclamă îmbătat: « Quelle pureté, quelle naïveté, quelle élégance et en même temps, quelle solidité dans la matière! ». Dar și noi la rândul nostru vom exclama la fel în fața pânzelor lui Renoir și cât vor mai rămâne ochi pe pământ pentru a putea privi, nudurile lui Renoir vor îmbăta și entuziasma, stârnind admirația.

În anul 1885 Renoir pictează o mare pânză cu femei la scădat, tablou cunoscut ca făcând parte odată din colecția Doctorului Blanche; astăzi el se găsește în America. E o compoziție cu nuduri strâns studiate, forma fiind circumscrisă în linii pure, iar din tot tabloul emanând un omagiu pentru Ingres.

Această fază a lui Renoir care nu ține decât câțiva ani este denumită ca « période ingresque » sau « période sèche ». Renoir a ieșit din această perioadă cu o disciplină formală mai întărită și revenind la panteismul înnăscut din firea lui, urmărește de acum încolo volumul în lumina exaltată a sudului. Naște un tip specific feminin, grăsuț și robust în forme rotunde cu figura plină de sevă ca un fruct, cu ochii naivi și cu buzele sensuale, o ființă păgână pe care Maurice Denis ne-o descrie: « Leur expression de bestialité innocente, les assimile dans l'ordre naturel, à des fleurs, à des fruits magnifiques; jamais l'antiquité n'a mieux traduit l'instinct, l'ingénuité de l'instinct et de façon plus sensuelle ni plus chaste ». Și pe măsură ce formele pictorului se înviorează, petelor polichromice ale impresionismului, le urmează reflexele sidefii care joacă pe carnațiile rose-blonde în decorul verde al fundalului plantațiilor, pentru ca la sfârșitul acestei aventuri cromatice, să se încingă orgia cea mai frenetică a roșului purpuriu, a galbenului de șofran, a portocaliului, a cinabrului, a smaraldului, a peruzelei, a cobaltului și a ultramarinului din zare. O pânză de Renoir fie nud fie portret, are savoarea fructelor zemoase, a rodiilor stoarse, a bulburilor strivite, a pier-

sicei coapte. Pe meșter nu-l mai preocupă nici psihologia personajului și nici gestul, el depășește așa zisul realism, căci patriarhul îndrăgostit de poeme cromatice atinge divinitatea.

Când reumatismul l-a înțepenit pe fotoliu sau pe cărucior, când nu s'a mai putut mișca, pentru a îmbrățișa cu penelul suprafețele mari ca Veronese și când n'a mai putut dispune de degetele sale încleștate și uscate de gută, acest bătrân « Rafael fără mâini » își întindea brațul pentru ca să i se lege penelul de degete și cu toate că ros și chinuit de casna unor membre înțepenite, dar înviorat de senzația ochilor în fața florei și faunei mediteraniene, senzații care îi ușurau puțin durerile, el continua să mângâie pânza cu penelul și obținea prin ondulatii și jocul curbelor, forme care răsăreau asemenea Venerii marine.

Albert André ne descrie tehnica acestei ultime perioade: « Il attaque sa toile, trace au pinceau généralement avec un brun rouge quelques indications très sommaires pour voir les proportions des éléments « les volumes ». Puis avec des tons purs délayés à l'essence, comme à l'aquarelle il frotte rapidement la toile, et apparaît quelque chose d'imprécis, d'irrisé, les tons coulant les uns dans les autres, quelque chose qui vous ravit après il revient avec plus d'huile, éclaire les parties qui doivent être lumineuses avec du blanc pur. Il renforce les ombres et les demi-teintes directement sur la toile. Il ne fait pas, ou presque pas de mélange sur sa palette, il emploie des tons purs ».

Încă din 1905 Renoir se stabilize definitiv la Cagnes; sănătatea sa șubredă cerând căldura sudului, cumpără o fermă și-și construiește un atelier. Acolo reia pictura peisajului sub cerul de azur, o pictură însă cu totul deosebită de aceea din vremea tinereții impresioniste de pe țârmurile Senei și dela Argenteuil. Acum viziunea sa e mai concentrată și mirajul din tinerețe devine o simfonie gravă și intensă. Vibrațiunilor luminoase le urmează acorduri cromatice inefabile; în această privință Theodore Duret scrie: « Il y a surtout introduit les oliviers qui lui présentaient son jardin et les terres voisines et, tout en restant fidèle à la réalité, a su leur donner une allure, qui en fait des arbres de noblesse et de dignité ». Renoir se explica: « Ah! le Midi ce n'est pas tout d'y aller pour le peindre, il faut pouvoir le pénétrer. Et j'ai dû mettre du temps et m'appliquer, pour bien saisir les oliviers et les donner avec leur juste physionomie ».

Căldura sudului, flora mediteraniană îl predispu pe Renoir la evocări antice; artistul pictează nudul tot atât de frumos ca meșterii vremurilor. Rodesc pânze minunate ca Nudul în tufiș (fostă în Colecția Gagnat, care număra peste 150 pânze din această perioadă), Femeia rănită (astăzi în colecția Deutsch dela Meurthe), Femeia la isvor, Femeia la fântână sau scene inspirate din Anacreon: nuduri printre rose, femei la scădat și alte multe variante după aceleași teme. O mulțime de compoziții dintre care și « Judecata lui Paris », iar ca un cântec de lebedă ne dă în 1918 cu puțin înainte de a-și da sufletul, o pânză de mari dimensiuni reprezentând în primul plan două femei culcate în lungime pe verdeață, iar ca fondal în dreapta un grup de trei femei la scădat. (Tabloul a fost donat Luvrului de Pierre Renoir, fiul pictorului).

Bolnav, înțepenit pe cărucior, cu membrele anchilozate, ceea ce ne dă patriarhul Renoir în ultimii ani e un miracol, ochii pictorului fiind mai tineri ca niciodată și toată gama subtilităților și a nuanțelor cromatice nesfârșite: « Renoir y rôde autour de la forme, comme un amoureux tremblant » scrie Elie Faure.

S'au făcut unele rezerve asupra acestei picturi ai ultimilor ani, s'a vorbit de bestialitatea formelor, i s'a reproșat colorația exagerat de vinoasă a carnațiilor, s'au întrebunțat calificative ca: « sirop de groseille ». In sfârșit detractorii s'au agățat de unele eboșe insuficiente de prin atelier, care au fost vândute după moartea sa, pentru a împieta asupra întregii opere din această fază. Să ne amintim că și Tițian, Rembrandt și Greco, au în amurgul vieții lor o eliberare prin exaltare și sinteză, lucru care nu a fost acceptat ușor de contemporani.

Găsesc interesant pentru această circumstanță să citez un pasaj din « Le Secret de Tolède » a lui Maurice Barrès: « Comme je les aime, ces œuvres mystérieuses des grands artistes devenus vieillards. Pressés de s'exprimer, dédaigneux de s'expliquer, contractant leurs moyens d'expression, comme ils ont resserré leur paraphe, ils arrivent au poids, à la concision des énigmes ou des épitaphes. Leurs sens demi usés, les laissent-ils à l'écart, en marge de l'univers? »

Ils nous semblent détachés de tous les dehors, solitaires au milieu de leurs expériences, qu'ils transforment en sagesse lyrique ».

Renoir văzând că păleau unele picturi mai vechi și considerând alterația fatală în timp a materiei colorante, a crezut nimerit ca, păstrând gama intactă, să accentueze și să întărească tonalitatea care urmând a suferi inevitabilul proces de transformare organică a materiei, să redea mai târziu armonia pe care o dorea, moștenire generațiilor viitoare. « Splendide automne, dernières vendanges chant d'adieu qu'il lance très haut, très fort, sachant que le temps fera bientôt tout « redescendre », apaisera ces accords et fondera ces notes éparses ».

Renoir care a adus cea mai vibrantă slavă coloarei și formei, este meșterul fără de care nu m'ași fi putut desmetici în impasul meu plastic.

Renoir mi-a fost salvarea și oridecâte ori mă simțeam rătăcit în haosul abstractizant al picturii contemporane, mă îndreptam către Renoir și în contemplația Lojei, în fața minunatului portret al doamnei Charpentier și a sclipitoarei pânze « Fetița citind », la baia voluptoasă a unor nuduri, mă resimțeam cu ochii împospătați și cu spiritul înviorat. Renoir și Cézanne mi-au fost călăuze.

În primele zile ale acestei primăveri o gripă mă reținuse în casă; stam ore întregi culcat pe divan în fața unui tablou cu două nuduri de Renoir.

Splendoarea acestei picturi cu ritmul formelor ei rotunde, cu undulația carnației luminoase blonde, pe fundalul celei mai luxuriante vegetații, mă transporta spre țărmurile antice ale Mediteranei.

Primele raze ale primăverii ce pătrundeau prin largă fereastră mângâiau ușor coapsele și șoldurile nudurilor, epiderma lor capta lumina, ce se difuza în infinite vibrații, variind în fiecare clipă în raport cu mersul soarelui.

Rămăsesem pierdut o întreagă după-amiază, fără să-mi fi dat seama de timpul ce se scursesese în drumul soarelui dela miază-zi, spre asfințit.

Apoi înduioșat de atâta farmec și drept rugă de seară, îmi îndreptai gândul către acea țară, care ne-a dat un geniu ca Renoir și, după o clipă de reculegere, mă simții îmbărbătat la ideea că totuși cuceririle artei și ale spiritului sunt preocupări ceva mai interesante pentru umanitate decât oricare altele.

*Martie 1942.*

## INRĂURIREA FRANCEZĂ IN FORMAȚIA PICTURII MODERNE ROMÂNE

După cum în Antichitate, Atena și Alexandria, în Evul Mediu Bruges, în Renaștere Florența, Roma și Veneția, au cunoscut epoci de strălucire spirituală și estetică, perioade de înaltă creație artistică, tot așa și în Franța, după ultimele licăriri ale Renașterii italiene, începe o eră nouă, stimulată de Regalitate.

Francisc I cheamă la curtea sa pe Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, Primatice, Rosso și alții, care decorează și îmbogățesc cu opere de artă castelul din Fontainebleau, reședința regală; mai târziu, Maria de Medici însărcinează pe Rubens cu decorația palatului Luxembourg din Paris, cu acele vaste panouri în care se glorifică domnia ei și a lui Henric IV.

O artă profană se suprapune într'astfel artei religioase locale (École d'Avignon) și celei specifice a portrețiștilor, Fouquet, Jean și François Clouet.

În secolul al XVII, Poussin și Claude Lorrain, care se formaseră în Italia, se reîntorc în Franța și creează opere în care domină preocuparea de stil, ordinea și compoziția; într'astfel se determină o tradiție a școalei de pictură franceză, pictură care cunoaște în secolele următoare și în special în al XIX o admirabilă desfășurare a talentelor. În ritmul alternativ al curentelor de clasicism și romantism, apoi de realism și impresionism, cu o puternică reacțiune constructivistă pe urma lui Cézanne și Renoir, acest secol de pictură atinge o mare strălucire și pictura franceză capătă o rezonanță de intensitatea Renașterii italiene, pentru civilizația noastră contemporană.

Parisul devine metropola care consacră, de acolo pornesc marile curente plastice cu reînnoirile tehnice, care le-au provocat și e dela sine înțeles că aproape tot ce se plămădește în artă, cade în orbita orașului-lumină.

În țările românești arta religioasă cunoscuse începând din secolul al XIV și XV o frumoasă înflorire și, dacă n'am menționa decât frescele Bisericii Domnești dela Curtea de Argeș și cele ale mănăstirilor din Bucovina, tot ne-am putea da seama de rafinamentul ctitorilor noștri, care au știut să discearnă valoarea meșterilor cărora s'au adresat.

Dar vicisitudinile politice și sociale au întrerupt dezvoltarea artei la noi, iar trecerea la arta profană nici nu s'a încercat, așa că între vechea artă religioasă și pictura modernă nu există nicio continuitate și nicio urmă de legătură.

Două lumi cu totul deosebite, cu toate că rostul unei arte culte ar fi ca să se inspire și din trecut, îmbrăcând însă forme noi, pentru ca astfel să se întemeieze o tradiție oarecum independentă a unei arte plastice locale.

Însă trebuie să recunoaștem că o școală tânără de pictură ca a noastră, nu se putea desprinde cu totul de influența apusului, mai cu seamă de puternica desfășurare a geniului plastic francez în era modernă, cu atât mai mult cu cât și în alte domenii culturale, unde totuși există un patrimoniu și tradiție locală, influența franceză a fost hotărâtoare; Franța a devenit astfel leagănul Renașterii române.

Încă din secolul XVIII artiștii străini călătoresc prin țările române, Liotard un mare pictor francez-elvețian, întreprinzând o călătorie în Orient, se oprește și pe la noi, pictând portrete de prinți și boieri; « Très recherché à Constantinople par la haute société il avait fini par adopter la robe et le turban. Il se présentait sous ce costume chez le prince de Moldovie, dont il fit le portrait ainsi que celui de sa femme et de sa fille »; în colecția d-lui Calimaky, se poate vedea un frumos portret în ulei, reprezentând un strămoș al său îmbrăcat în portul timpului cu blană și caftan, purtând calpacul demnitarilor de atunci.

La începutul secolului XIX pe la 1832, cunoscutul pictor francez Raffet, străbate țara noastră în suita principelui Demidoff, ilustrând cu scene și chipuri dela noi acel album intitulat « Le voyage dans la Russie méridionale », iar ceva mai târziu câțiva artiști ca Michel Bouquet, Doussaud și alții, se stabilesc aici și ne lasă lucrări care ne documentează pentru cunoașterea vremurilor acelea.

De altă parte, din tineretul care pleacă în apus, majoritatea e atrasă de Franța și se îndreaptă spre Paris; comunitatea latină, cultura franceză cu prestigiul marilor ei gânditori, al enciclopediștilor, al ideilor generoase, al noilor curente literare și artistice, ne explică entuziasmul generațiilor noi pentru Franța.

Pe la mijlocul secolului XIX, ei găsesc acolo romantismul în plină floare. Coloarea locală și orientalismul care i-a urmat, găsesc un teren prielnic și la tinerii noștri artiști.

Astfel un Carol Popp de Sathmary prin 1840 și Theodor Aman după 1851, acesta din urmă format în atelierul Francezilor Drolling și Picot, primesc o înrâurire romantică orientalistă, dar încercările lor sunt îngrădite în convenția unei arte academice, lipsindu-le căldura și libertatea care dau viață operei de artă.

Tot așa și Mirea, după ce absolvă Școala de Belle Arte la București ca elev al lui Aman, trece la Paris în atelierul lui Carolus Duran, marele portretist al societății și al oficialității franceze, dela care artistul român a învățat o măiestrie și o factură somptuoasă, rămânând ca și dascălul său francez în domeniul unei arte de suprafață.

\* \* \*

Apariția lui Grigorescu, format la Barbizon, este o providență pentru tânăra școală românească de pictură.

Marele meșter descătușează arta română din chingile academismului, ale tipicului atelierelor didactice, ale acelei arte convenționale, pe care oficialitatea și un public nepregătit o proclamă încă și astăzi drept clasicism.

Grigorescu a avut intuiția genială a drumului de urmat, a simțit frumusețea, importanța și isvorul nesecat al picturii peisagiștilor dela Fontainebleau; încă

după primele frecvențe în atelierul lui Cornu (1861) concurează la École de Beaux Arts, unde obține și o mențiune la compoziție, după ce face copii la Luvru după Prud'hon și Géricault (în muzeul Simu se poate vedea o frumoasă copie de valoare a unei creații chiar, după tabloul « Officier de Cuirassiers chargeant ») se retrage în pădurea dela Fontainebleau, ca să se prepare pentru acel « Concours de l'arbre »; însă tânărul artist român nu se mai întoarce la Paris, renunță la școala de Beaux Arts și se stabilește la Barbizon.

Ce se întâmplase? Pictorul se împărtășise din măreția și frumusețea naturii, în care putea acum lucra mai liber, mai viu și mai fecund, după exemplul marilor meșteri Th. Rousseau, Millet, Daubigny, Corot și alții.

Și ce frumos caracterizează Grigorescu această epocă, despre care spune: « Când m'am dus eu la Barbizon, pictura veche se îmbrăcase în haine noi ». Ce erau aceste haine noi? Lumină naturală de afară, în locul celei artificiale din ateliere sau a acelei lătrunice ce ar pătrunde într'o cameră oarecare, în care condițiuni rezultă un clar obscur puternic, cu contrastul dur de umbre și lumini, lucrul în interior ducând la o paletă mai tristă și mai întunecată, pe când pictura în natură e mai luminoasă, mai fragedă și mai transparentă; în interior spațiul și perspectiva sunt limitate, obținându-se prin abstract, pe când în natură ochiul prin senzația vizuală înregistrează mai bine planurile de culoare, iar în natură e viață și extaz.

Încă dela primele lucrări, Grigorescu manifestă un entuziasm pentru Rousseau și Daubigny; stânci, izvoare, copaci, luminișuri, desișuri de pădure, drumuri sunt pictate de artistul român cu meșteșug, influențat de artiștii francezi; iar timiditatea, stângăcia inerentă începătorilor și acea latură lirică a lui Grigorescu, dacă dau lucrurilor mai puțină vigoare și caracter, păstrează totuși farmec și multă gingășie.

După ce se împlinește în meșteșug, Grigorescu trece la compoziții cu teme rustice, în care omul apare, în mijlocul naturii de care e legat, prin munca și viața sa.

Toată arta prin care Grigorescu a învățat a așeza plastic omul în peisaj se datorește lui Millet, care privea cu multă simpatie încercările tânărului artist român. Cu câtă emoție povestea Grigorescu cum într'o zi, pe când se afla la câmp lucrând în fața șevaletului, cineva trecu, privi lucrarea și îl bătui pe umăr spunându-i: « C'est bien, mon gars ». Era Millet care îmi dase această diplomă, adăoga Grigorescu.

Dela Troyon, pictorul animalier francez, Grigorescu învață ritmul formelor ce dă iluzia mișcării. Jocul luminii « contre jour » observat așa de bine de Millet și Troyon inițiază pe Grigorescu în pictura formelor mișcătoare, lucru ce i-a dat ușurința în pictura sa de mai târziu, când, reîntors în patrie, pictează cu predilecție scene dela țară: întoarceri dela muncă, care cu boi, ciobani cu turme, etc.

Pictura lui Corot a entuziasmat peste măsură pe Grigorescu.

Ca și marele peisagist francez, Grigorescu transpune în opera sa fluiditatea argintie a atmosferei, frăgezimea vegetației, bogăția vaporosă a peisajului, copacii cu acele mase transparente ale frunzișului, punând și el accentul pe elementul esențial al tabloului, prin valori simplificate.

Despre Grigorescu se poate spune ca și de Corot: « Pictează după cum pasărea cântă ».



Toată frăgezimea și optimismul cromatic, cât și toată latura lirică a picturii noastre purced dela Grigorescu, care pune bazele picturii moderne române, făcând în același timp și legătura între arta noastră și aceea franceză a peisagiștilor școalei dela Fontainebleau.

Dacă popularitatea lui Grigorescu e atât de mare, și ea se datorește mai de grabă unei evocări lirice a vieții noastre dela țară, acest succes adumbrește însă marele său aport plastic cu operele pictate în Franța și în țară la Rucăr și Câmpulung.

Acolo a realizat Grigorescu mai încheșat, acolo a adâncit și s'a recules și cu ceea ce ne-a adus de acolo a putut cuceri nouile generații și a putut învinge academismul propovăduit de Aman și urmașul său Mirea; oficialitatea academică disprețuia pe Grigorescu, tratându-l ca amator și considerându-l ca prost exemplu. Era interzis elevilor să frecventeze expozițiile lui Grigorescu.

\* \* \*

Când Andreescu începu să picteze, Grigorescu pusese bazele unei arte moderne și brazda era trasă.

Andreescu încurajat și sfătuit prietenește de Grigorescu, lucrează între 1873 și 1879 în țară și mai târziu pleacă în Franța, unde e primit să expună la Salonul din Paris în anul 1879 două lucrări aduse din țară.

Se stabilește și el la Barbizon, de unde trimete peisaje la salonul din 1880, iar în 1881, expune o frumoasă pictură « Iarna la Barbizon », care îl consacră; Bénézit, în al său dicționar al artiștilor îl menționează pe Andreescu ca « Peintre paysagiste », citându-i tabloul « Iarna la Barbizon ».

În opera lui Andreescu, transpiră și influența din Rousseau și Courbet.

Temperament puternic, sobru și concentrat, sugerează vigoarea lucrului din natură; pământul e pictat gras, umed și substanțial, copacii sunt solid construiți și înfiți în sol, evocând prin arhitectura lor monumentalul; fluiditatea aerului e obținută prin valori și nu prin vibrații difuz colorate, după cum impresiunii francezi reușiseră în nouile lor încercări. Și e de remarcat acest fapt că atât Grigorescu cât și Andreescu au trecut indiferenți pe lângă curentul impresionist, care tocmai în vremea lor revoluționa pictura modernă.

Abia cu mulți ani mai târziu, pe la 1910—1912, artiștii români Steriadi, Mütznér, Bunescu un timp, sub entuziasmul operelor lui Monet, Pissarro și Sisley, abordează impresionismul, rămânând în parte și astăzi prozeții acestui curent. Dărăscu a evoluat prin contemplația lui Cézanne, el este preocupat de compoziție, de ordonanța lucrurilor, e un colorist expresiv și paleta sa e răsunătoare prin « bleuri » și « griuri » intense.

Steriadi, capricios în desen, vibrant în colorit, se scaldă în nuanțe și caută subtilități vizuale.

Din opera lui Grigorescu și a lui Andreescu se constată că peisajul rămâne izvorul lor principal de inspirație, și de aci rezultă o direcție naturalistă rustică, pe care ne-o lasă moștenire acești înaintași. Andreescu murind tânăr și opera sa restrânsă, fiind împrăștiată prin colecțiile particulare, rămâne pe primul plan numai Grigorescu, de a cărui influență s'a resimțit toată pictura românească până în ajunul marelui război, prestigiul lui Grigorescu fiind cu atât mai copleșitor, cu cât arta lui se integra curentului « semănătorist », dominanta vieții noastre culturale de pe atunci.

Luchian și Petrașcu, formați la rândul lor în cultul lui Grigorescu, după ce trec și câțiva ani pe la Academia Jullian din Paris, ajung evolutiv la o maturitate plastică independentă. Petrașcu în direcția unei picturi în care culoarea, luată pentru calitățile ei armonice și substanțiale condiționează obiectul și valoarea operei și în sfârșit Luchian, care prin lupta spiritului cu materia ridică pictura românească în sfera unei intelectualități necunoscute până atunci la noi.

Luchian nu s'a desăvârșit la Paris, dar și-a educat bine ochiul contemplând pe Manet, pe Degas și pe impresioniști, apoi prin 1893 când Luchian frecventa Academia Jullian, unele cercuri artistice înaintate, care roiau împrejurul acestei instituțiuni, erau preocupate, sub imboldul lui Gauguin, de un simbolism plastic paralel cu cel literar și muzical, dominantă acelei epoci; Luchian a reținut importanța acestei mișcări și cu ani mai târziu după 1910, încearcă și el câteva opere în spiritul aceluia « cloisonnisme » pe care l-a formulat astfel Maurice Denis, teoreticianul grupului: « un tableau avant d'être un cheval de bataille, une forme nue ou quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ».

Analizând una din lucrările importante ale lui Luchian, compoziția denumită « Toaleta copilului » (1912) vom constata că armonia intensă și luminoasă este obținută prin acordul unor suprafețe colorate încercuite (cloisonnées) în forme largi, fără ca ele să fie reliefate prea plastic, pentru ca difuziunea și cursul ondulăției cromatice să nu fie stânjenite. E interesant să menționez, că pictorul Marquet trecând în vara anului 1933 prin țara noastră și venind să mă vadă, s'a interesat de operele franceze din colecția mea, între care am și o pânză de a sa, cu care prilej i-am arătat și colecția mea de pictură românească, și când am ajuns în fața tabloului în chestiune al lui Luchian, meșterul francez mi-a răspuns afirmativ, la întrebarea dacă găsește valabilă presupunerea mea, că acest tablou se apropie printr'o lature decorativă de Gauguin.

Venind la artiștii români contemporani vedem cum Th. Pallady s'a format la Paris, pe lângă Puvis de Chavannes, apoi în atelierul lui Gustave Moreau, unde a fost camaradul lui Matisse, Rouault, Marquet, celebra generație de independenți. Artistul român deși s'a încadrat într'un postimpresionism cu caracter intimist, puțin morbid și baudelairian, păstrează totuși parfumul și melancolia rasei sale, ceea ce și face originalitatea sa.

Ressu care a trecut cu folos prin atelierul lui Jean Paul Laurens, înclină prin temperament spre stil.

Viziunea sa îl conduce la o artă de un caracter formal strâns și expresiv. Pictura română îi datorează mai mult decât altora acea diversiune salutară, care a scos arta noastră din pitorescul unui grigorescianism diluat.

Iser a plecat din țară ca un desenator incisiv și crud, s'a umanizat la Paris, trecând la forme mai ample, mai cuprinzătoare pentru a da prilej și culorii să se exprime, oficiind în acest mod în acel neoclasicism pe care Derain și o bună vreme Picasso l-au animat.

E. Stoenescu, admirator al lui Manet din perioada spaniolizantă, obsedat de Whistler și de unii prestidigitatori ai penelului, ne-a dat îndemânatece portrete și naturi moarte; îl preferăm, atunci când nu se lasă încătușat cu totul de demonul virtuozității.

Arta română s'a împărțit în începuturile sale din tot ce geniul plastic francez a dat mai viu, s'a emancipat pe urmele unui Andreescu, Grigorescu și Luchian și ne dă astăzi prin Petrașcu și alții câțiva mai tineri, mărturia originalității sale.

## IN LOC DE PREFAȚĂ LA EXPOZIȚIA « PEISAGIUL IN PICTURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ »

(CĂMINUL ARTEI 1942)

Niciodată ca în epoca modernă, peisajul n'a fost mai prețuit. Pictura naturii a corespuns, firește, unei necesități căci în urma decadenței picturii de gen clasic — compoziții cu teme antice, motive istorice, religioase, etc. — pe care de altfel noile condițiuni sociale de după Renaștere nu le mai puteau stimula, câmpul picturii s'a restrâns și artistul n'a găsit decât în « plein-air » o diversiune, o evadare, un prilej de împospătare și elan.

Și pe măsură ce artistul se afundă în natură, ochii săi înregistrează senzații nebănuite în atelier, jocul luminii de afară provoacă un haos de irizații, de reflexe și vibrații, artistul descoperă lumină și culoare chiar în umbră și în această feerie se îmbată de tot ce vede și de tot ce simte, dându-ne opere pline de exuberanță și de frăgezimi, lucruri bineînțelese cu totul neprevăzute de academism.

« La figure humaine abandonnera à l'arbre un peu de sa dignité divine, l'arbre lui communiquera un peu de son frissonnement terrestre » constată André Lhote.

Dar cum în plin aer lumina învăluitoare și vibrația aeriană amortizează conturul, artistul care nu se reculege din această beție a ochilor, pierde simțul formelor, care se înneacă în jocul moleculelor colorate și structura tabloului se resimte. De aceea impresionismul s'a împotmolit în acea carență plastică și a deslănțuit o reacțiune chiar printre adepții săi, Cézanne urmărind construcția și sinteza, iar Renoir volumul.

Înainte de impresionism, în plină glorie a romantismului și a peisagiștilor dela Fontainebleau, au fost unii ca pictorul și estetul Chenavard care au constatat o decadență a picturii, atribuind-o « à un développement des facultés musicales au préjudice des facultés plastiques... la couleur avait gagné en richesse et en harmonie, ce que le dessin a perdu de précision et de grandeur ».

Totuși, Delacroix și marii peisagiști francezi de pe la mijlocul veacului trecut, dacă nu se complăceau în duritatea liniilor, exprimau forma prin relief și volumul prin contrastul și expresivitatea colorilor.

Deși ne-am obișnuit a considera peisajul ca un câștig propriu al picturii moderne, nu trebuie să uităm, că și, cei vechi, fără a fi exclusiv peisagiști, ne-au răsfățat în compozițiile lor, cu admirabile peisagii, din care uneori nu lipsesc și unele particularități ale picturii moderne.

Cutrerând muzeele, privirea noastră este acaparată de temele dominante din pânzele cu figuri ale vechilor meșteri, scăpându-ne de multe ori varietatea și valoarea lucrurilor împrăștiate pe planul secundar al operelor. Mă gândesc la unele fundaluri și la câte un colț de peisaj din pânzele lui Tițian, în care descoperim pe un fel de precursor al « pleneriștilor », și cine se mai poate îndoi că Tițian n'ar fi fost impresionat de vibrația aurie a lagunei venețiene sau de feeria albăstruie-violacee a zărilor provinciei sale natale, Cadore?

Care dintre noi n'a fost surprins de bucuria cromatică a peisajului din « Căderea lui Icar » a lui Breughel?

Cele mai expresioniste peisagii ale contemporanilor, dela Van Gogh și până la Kokoschka, pălesc în fața peisajului dela Toledo al lui Greco! Pallady îmi atrăgea atenția asupra peisajului din portretul d-rei Rivière al lui Ingres și se întreba dacă Corot a fost întotdeauna atât de fericit?

Preocuparea exclusivă a contemporanilor în genul peisaj, interior sau natură moartă, confirmă totuși o abdicare dela aspirațiunile mai înalte ale picturii și dacă ne-am explicat această aplicație și i-am găsit o reabilitare în cuceririle neprevăzute în direcția cromatismului și a unei arte mai sugestive, savurându-le surprizele și chiar licențele, nu ne-am putut însă reculege, decât în fața operelor acelora, care dacă pictează în forme noi și colori mai sprintene, păstrează totuși spiritul clasic. Căci oricâte însușiri excepționale și manifestări inedite ar fi, ele nu se pot justifica desprinse de condiția invariantelor plastice.

Cu toate particularitățile de vizualitate și de temperament, în lirismul lui Grigorescu, în concentrația lui Andreescu, în elanul spre o nirvană de culoare și lumină al lui Luchian, în văpaia telurică a lui Petrașcu și în combustiunea imperceptibilă a lui Pallady, găsim ceva din acel sâmbure de cumințenie din care au încolțit în toate vremurile: Adevărul și Frumosul.

## NICOLAE GRIGORESCU \*)

Sunt talente a căror formație se desfășoară mai încet, dar evolutiv și ascendent, atingând după un lung șir de ani, o culme sintetică, cum a fost cazul pictorului francez modern Cézanne.

Sunt alte făpturi, tot atât de talentate, dar mai spontane, mai fericite dintr'un punct de vedere, căci nu cunosc acel calvar al creației și ating o înălțime chiar din primii ani de lucru, cum a fost cazul lui Corot, ale cărui peisagii din Italia, compoziții și figuri din tinerețe, sunt mai valoroase, decât operele dela sfârșit așa denumite ale epocii din Ville d'Avray.

Grigorescu ca și Corot a avut o fericită predispoziție, o prodigioasă desfășurare a talentului său, ca și Corot, el a pictat după cum pasărea cântă, dar ca și Corot la Ville d'Avray, Grigorescu a avut acel asfințit palid dela Câmpina.

Grigorescu manifesta din primele începuturi o independență de meșteșug și o dragoste de natură. Tânăr ucenic zugrav, când lucrează la Mănăstirea Zamfira, ocolește tipicul, iar temperamentul său îl îndreaptă către tot ce e viu și uman. Intre lucrările dela Zamfira, sunt unele surprinzătoare pentru un ucenic în vârstă de 15 ani și dacă din acele icoane și din epitaf se poate deduce influența meșterilor apuseni, ale căror gravuri probabil că erau la îndemâna zugravilor noștri, mai constatăm preocupări de stil și compoziție, coloare și armonie, mărturii prevestitoare ale unui talent excepțional.

Și nimic mai firesc ca un rafinat ca Mihail Kogălniceanu, care îl vede lucrând la Agapia, să-l încurajeze, acordându-i o bursă pentru Paris.

Acolo în haosul mării metropole (1862), Grigorescu singur, fără relații, fără sprijin, fără sfătuitori, se orientează prin simțul său propriu, spre adevăr și frumos. Și nu e puțin lucru, căci majoritatea tinerilor artiști sunt de obicei încătușați de arta pedantă a pontifilor academismului și compatrioții lui Grigorescu *Tătărescu*, Aman, Satmary și Mirea, au rămas toată viața lor în orbita formulelor poncife.

Grigorescu, numai după câteva luni de frecvență în atelierul lui Cornu, după un prim succes la concursul de admitere pentru École Nationale de Beaux-Arts, plecând la Fontainebleau spre a se pregăti pentru acel concurs denumit « Concours de l'Arbre » nu se mai întoarce la Paris, renunță la « Beaux-Arts », se dispensează de diplomă și rămâne să lucreze mai departe în plină natură, după

---

\*) (Conferință ținută la Universitatea Populară Nicolae Iorga — Vălenii de Munte — August 1938.

exemplul unor meșteri francezi independenți, care se retrăseseră pe vremea aceea la Barbizon și în localitățile învecinate din pădurea dela Fontainebleau.

Grigorescu a ascultat numai de îndemnul firei sale și a simțit vraja picturii în plin aer, a rămas acolo și s'a apropiat de meșterii francezi « pleneriști » despre a căror pictură spunea că se îmbrăcase în haine noi.

Mai multă lumină, mai multă frăgezime, mai multă naturalăță, rezulta din pictura acestora. Era o reacție împotriva picturii de atelier, căci cei vechi luau în fața naturii doar note sau schițe, de obicei numai în creion, fără niciun comentariu cromatic, apoi reînțorși în atelier completau tabloul din amintiri sau imaginație; acest procedeu duce de multe ori la convențional și abstract, deoarece lumina în atelier e de obicei un efect și provoacă contraste tari, cu planuri mai întunecate și deseori opace, pe când în natură lumina ne înconjoară de pretutindeni, chiar umbra e colorată și în definitiv totul e mai viu.

Și apoi pentru acești meșteri, orice motiv din natură, oricât ar fi de umil, un copac, niște stânci, un izvor, un luminiș, o turmă, o ființă pe câmp, prezintă mai mare interes decât arajamentele convenționale cu personaje antice sau mondene ale pictorilor academici.

Théodore Rousseau, cel mai bătrân dintre peisagiștii dela Fontainebleau, a pornit dela un fel de anatomie a copacului și a pădurii, pentru a ajunge la acea operă largă care cuprinde natura în toată majestatea ei.

Daubigny cercetează spațiul, pictează apele, coastele în jocul luminii discrete; Troyon pictor animalier e preocupat de formele în mișcare din natură, preferă acele teme rustice cu cirezi de vite, cu turme, întoarceri dela muncă în lumina de « contre jour » toate motive de interesante observațiuni pentru tânărul Grigorescu plecat dela țară; Millet care pictează natura în întregul ei, cu omul legat de pământ prin viață și îndeletnicire, a ajuns la o viziune mai monumentală, din care nu lipsește poezia. Millet era ca un patriarh, binevoitor și sfătuitor; Grigorescu își amintea cu emoție întâlnirea sa cu meșterul francez pe câmp, care văzându-i pictura, l-a încurajat. Corot mai liric, era preocupat de armonie. Natura din pânzele lui Corot, cu acele fluidități argintii, cu lumina « tamisată », cu nota virgiliană a operei sale, trezește un puternic ecou în sufletul lui Grigorescu, care găsește în aceste motive o corespondență, cu priveliștile primăvăratece din țara sa. Entuziasmul și preferințele lui Grigorescu pentru Corot nu slăbesc niciodată, amintirea meșterului francez adie deseori în opera lui Grigorescu.

Dar dela naturalismul lui Corot, Grigorescu ajunge la un panteism rustic.

În sfârșit Grigorescu la Barbizon a cunoscut toată pleiada meșterilor, care se retrăseseră acolo; între bătrâni și tineri, domnea un sentiment de comunitate, de voie bună, de sinceritate, de patriarhală înfrățire, când se întruneau seara în hanul lui Ganne.

Natura și împărtășirea din frumusețile ei, făcuse pe acești oameni, mai înțelegători, mai tăcuți, dar mai adânci.

Și când Grigorescu lucrează în Muzeul Luvru, copiază cu multă înțelegere pe marii meșteri; nu se pierde în capriciul superficial al subiectelor, caută să deslege meșteșugul lor, să pătrundă arta lor; acea mică copie din Muzeul Simu după tabloul « Officier de Cuirassiers chargeant » a lui Géricault, e o copie de valoare a unei creații, iar din călătoriile prin Italia, Germania și Olanda, viziunea lui Grigorescu se lărgeste și tehnica sa câștigă. Rembrandt și Rubens i-au lămurit

taine, lucru ce se vede din unele magistrale capete de evrei și câteva admirabile portrete.

Dacă pictura marilor meșteri poate fi o atracție binefăcătoare pentru unii, ea poate fi tot atât de periculoasă pentru acei fără discernământ.

Pe meșteri să-i observi, să-i studiezi, dar să nu-i imiți: iar când ești în fața naturii să-i uiți, între natură și artist să rămână o împărtășire directă, fără martori, natura s'o privești ca și un nou născut, « *voir comme celui qui vient de naître* » spunea Cézanne.

Cu toate influențele inerente unui începător, opera lui Grigorescu din perioada dela Fontainebleau, poartă totuși pecetea unei personalități proprii. Grigorescu și pe acest drum, ar fi ajuns un valoros meșter în orice țară, — nu avem decât să-i comparăm pânzele, cu acele ale contemporanilor săi străini, care s'au format în aceeași epocă la Barbizon: Olandezii Marris, Mauve, Gabriel, van Weissenbruch, Ungurul Pal Laslo, Cehoslovacul Chittusi, etc.

Aceasta-i formația lui Grigorescu, personalitatea sa se desfășoară pe drumul naturalismului « plenerist » al școalei franceze, de care totuși se eliberează treptat; în anul 1867 când se reîntoarce în țară, e stăpân pe sine și sboară cu aripi proprii.

Intre 1867 și 1873 pictează în țară, Scara Arhondăriei dela Mănăstirea Căldărușani, Vatra dela Rucăr, Bărăția dela Câmpulung, capete diferite, Munteanca, Femeie torcând, Ciobani, Femeie cosând în plin aer (Muzeul Simu), luminișuri, motive și peisaje din Muscel etc., în sfârșit o mulțime de pânze, în care se manifestă o personalitate emancipată.

După prima sa expoziție în țară, la 1873 e preocupat mai mult de teme rustice, se oprește mai atent la studiul boului, îl pictează în toate chipurile, în repaus, în mers, în grup, la jug, la car; toate lucrări de creație, construite larg, sculptural modelate, formele bine închegate și ritmul mișcărilor just observat, studiul boului la Grigorescu capătă importanța pe care le au unele personaje în opera unor mari meșteri. Aceste studii îi vor servi pentru toată viața și oridecâteori va picta un bou, în orice împrejurare, fie impresie, schiță sau chiar amintire, accentele vor fi juste.

Iar când pictează figuri sau portrete, cum ar fi Ovreiul cu caftan (fost în Pinacoteca Statului, evacuat la Moscova), Ovreiul cu găscă, Țiganca din Ghergani, Țiganca dela Boldu (Pinacoteca din Iași) sau portretele Doctorului Davilla, diverse figuri cum sunt acelea din colecțiile Sofia Bragadiru, Automobil Club, Clubul Tinerimei, figura blondă din colecția Z. și altele din colecția Dr. I. N. Dona, câteva autoportrete, cele din colecția Muzeului Toma Stelian, din colecția Prințului Nicolae, etc., sau acel surprinzător fecior boieresc călare, din colecția Cioflec și dacă în ele vom mai găsi totuși ținută și factură occidentală, ele rămân opere de vădită personalitate. Dela rabinii lui *Rembrandt* nu știu cine a putut sugera mai bine și cu atât caracter tipul evreului tradițional. Pânzele unor contemporani ajunși la mare faimă ca Evreul olandez *Israels*, Maghiarul *Munkacy*, sunt meșteșugite, mai căznite și mai factice. Cine cercetează puțin muzeele din Amsterdam și Budapesta, va constata că aceste afirmații nu sunt simple impresiuni.

Intre anii 1873 și 1887 Grigorescu face câteva călătorii în Franța, unde își alege o reședință de lucru la Vitré în Bretania sau în împrejurimi la Brolle, la Granville pe Mare, etc. și de unde ne aduce opere pline de farmec, vervă și scânteiere cromatică.

Pleneristul format la Fontainebleau e acum la maturitate, creează alternativ în Franța și în țară.

E numai temperament, avid de senzații, pictează spontan, își adoptă o tehnică ce-i convine mai bine, preferă cuțitul de paletă penelului, care dă o tușă mai moale și cere mai multă migală la plămădit, pe când cu lama cuțitului întinde pasta care rămâne mai onctuoasă, mai sensuală, dar spre sfârșitul vieții Grigorescu abuzează de tehnica cuțitului, căzând în schematic și virtuozități.

Pictează motive din Vitré, scene în plin aer cu personaje cum ar fi Fetița bretonă din colecția Prințului Nicolae sau frumoasa pânză, astăzi în posesia Băncii Naționale, Femeia dela Brolle. O bătrână care șade, având o îmbrăcăminte în care se armonizează albastrul rochiei cu albul bluzei și cu un roz viu al basmalei de cap, totul închegat într'o masă de pete, ce se profilează pe un peisaj de vegetații grase și luminoase, care se întinde în planuri până la un orizont de cel mai savuros și intens albastru ultra marin.

Grigorescu e la apogeu, are o viziune plastică proprie, o tehnică personală, un cromatism diferențiat. E autentic prin felul său de a se exprima și aceasta cântărește în plastică mai mult decât subiectul și motivele pitorești; Grigorescu dela Vitré, dela Granville, dela Brolle, e tot așa de autentic ca și Grigorescu dela Rucăr, dela Câmpulung sau dela Posada.

Grigorescu e acum autentic sub orice orizont și atunci e inexplicabilă acea arbitrară demarcație ce se mai face în opera lui, considerându-se unele pânze mai mult sau mai puțin autentice.

William Ritter, un estetik care a scris cu admirație pentru Grigorescu, în a cărui intimitate a petrecut, crede că: « Grigoresco n'a jamais peint en France, que ce qui lui rappelait la Roumanie ».

Examinând tablourile pictate în aceeași epocă, însă în împrejurări diferite cum ar fi, un Interior cu femeie bretonă și o Vatră dela țară, sau Interiorul cu femeie torcând lângă albia cu un copil (colecția Z.) vom constata aceeași factură, aceeași viziune plastică.

Marina din colecția Eugen Ștefănescu, tablou pictat în Bretania, este tot atât de autentică, ca și tabloul intitulat « Hanul la Orații » din colecția Clubului Tinerimii.

Seamănă această marină cu o pânză de Boudin?

Are această marină, densitatea, vigoarea și factura unei pânze de Courbet? Are această marină vibrația policromică a unui impresionist francez? Nici măcar o amintire din Corot, cu toate că în unele peisaje românești, mai suflă deseori o amintire din acest meșter francez.

Cum am privi pe estetikul care ar încerca să considere Scrisoarea I-a a lui Eminescu ca mai puțin autentică, fiindcă poetul ne plimbă prin străinătăți și ne vorbește de Egipt și de Nil, și nu de Mircea și de Rovine ca în Scrisoarea III-a?

Credem că opera lui Grigorescu trebuie mai obiectiv cercetată, artistul trebuie privit mai întâi ca pictor, indiferent de preferințele noastre, independent de eoul pe care o fază a creației sale l-a avut în spiritualitatea unei epoci.

După perioada dela Posada (1887—1892) care în opera lui Grigorescu trebuie considerată ca un hotar, facultățile pictorului încep să slăbească.

Ca și la Rucăr și la Câmpulung, la Posada, Grigorescu a avut o frumoasă viziune și a ascultat de o voce interioară. Decis să nu mai lucreze în străinătate, desface atelierul dela Paris în anul 1887. Pleneristul format la Fontainebleau



găsește motive echivalente și în țara sa, numai că lumina dela noi e mai incandescentă, pentrucă cerul e mai puțin vaporos, mai puțin umed, în schimb o pulbere albă argintie difuzează lumina și tonurile apar mai atenuate, niciun roș sonor, niciun albastru intens, niciun cobalt și niciun verde gras, lumina diluiază oarecum paleta.

Cele mai frumoase lucrări din această perioadă sunt: Hanul la Orații, Vatra lui Moș Ifrim, La Arat, Drum greu, Cirezi de boi, câteva peisaje, etc.

Toate aceste opere pornesc dela o senzație emotivă și nu sunt lucrări conceptuale sau opere de lungă elaborare, și nici nu s'ar putea altfel, căci artistul nu ar mai fi în firea lui, de altfel Grigorescu se explică: « Numai într'o schiță poți rămânea sincer până la sfârșit. Intr'un tablou migălit începi să te observi și din momentul acela e mai mult meșteșug decât artă ».

De aceea tablourile de dimensiuni mari ca: Rodica, Lupta dela Smârdan, Primăvara, o mulțime de care cu boi, scene idilice, sunt mai puțin fericite în opera lui Grigorescu.

Senzația emotivă și elementul spontan sunt de importanță covârșitoare în opera lui Grigorescu, ceea ce deducem și din vorbele lui: « Simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbră și lumină, înfrățirea aceea a tuturor elementelor care fac sub raza unei clipe fericite, ca un lucru să fie frumos, n'ai s'o mai găsești. Peste un ceas alta-i fața lumii și tu ești altul ». « De câte ori nu mi s'a întâmplat, când n'aveam colorile la mine, să văd un colț de natură admirabilă. Mă uitam la ceas ca să revin a doua zi exact la aceeași oră să lucrez. Veneam și nu mai era nimic. Erau copacii, era valea și aceeași lumină era, dar nu mai eram eu același ».

Dimpotrivă, un Claude Monet s'ar fi apucat să picteze în aceleași împrejurări, căci el se preocupă mai mult de lumina pe care o analizează și o transpune în vibrațiile ei policromice pe pânză. Claude Monet e mai obiectiv în fața naturii, pe când Grigorescu rămâne afectiv. De aceea Grigorescu nu se poate considera ca un impresionist în înțelesul tehnic al cuvântului.

Grigorescu exclamă: « Sentimentul colorează și nu pensula » pe când impresionistul francez proclamă că pictura înseamnă a înregistra senzații colorate.

În general opera lui Grigorescu păstrează o dominantă lirică, optimistă, virgiliană și de aceea el ocolește expresivul, linia incisivă, drama și tumultul.

În afară de unele pânze din războiul dela 1877, Grigorescu nu pictează motive de iarnă și nici tristețea toamnei; elimină cu timpul din paleta sa tot ce e întunecat și nu manifestă vreun exces cromatic și nicio sensualitate formală. Așa e firea lui, gingașă, mai discretă, mai intimă, cu o nuanță pronunțată de lirism.

Însă nu idealizează și nici nu poetizează cum greșit s'a spus. Grigorescu alege din natură. Oricine a putut întâlni prin județele Argeș, Muscel sau Prahova, pe acea adolescentă grațioasă, subțirică, trasă ca printr'un inel după expresie populară. Sau cine n'a văzut călătorind prin munți, un tânăr cioban blond și cu plete, sprijinit pe toiag?

În toate vremurile, marii creatori începând din Antichitate, trecând prin Renaștere și până la contemporani, un Praxitel, Botticelli, Rafael, Renoir, etc., și-au ales. o ființă vie, pe care au considerat-o ca tip de frumusețe, după cum alți meșteri au preferat și s'au mărginit la tipuri de expresie de caracter sau de vigoare.

Grigorescu a fost mult admirat, dar mai puțin înțeles și multă vreme opera valabilă a meșterului a rămas înăbușită în apoteoza bucolică a producției ultimilor ani, căci pentru acele subiecte preferate de prieteni și admiratori, a fost nevoit să se repete, până ce la sfârșit senzația plastică a slăbit și s'a strecurat maniera.

Pe de altă parte o boală de ochi i-a alterat vederea, un vâl alburiu s'a întins între ochiul pictorului și natură și, dacă în unele teme însorite și de plin aer, acea boare albicioasă s'ar mai putea explica (praful), cazul nu e verosimil pentru scenele de interior, naturi moarte, flori sau chiar portrete, care sunt la fel de alburii, mai cu seamă în lucrările din această ultimă fază.

William Ritter, care l-a cunoscut bine, scrie cu prilejul morții lui Grigorescu: « Les dix dernières années de cette vie, sa santé s'altéra, sa presbitie l'empêchait de voir ce qu'il peignait. Il courut chéz tous les oculistes d'Europe, sans arriver à se faire confectionner comme il la souhaitait sa paire de lunettes à double foyer, un pour regarder au loin, l'autre de près sa planchette. Il se résigna à peindre à peu près sans contour, d'une vision décolorée et exquise ».

Totuși calitățile intuitive ale meșterului sunt vădite și cu toată deficiența optică, rămâne ceva din acea vervă, care face pe oricine, să-l admire și tot William Ritter ne explică: « Et ce sont peut-être ses œuvres les plus extraordinaires, les mieux roumaines. Tout se joue dans le blanc. Ces plus fortes ombres sont un bleu, un rose ou un gris très fin. Cela ne ressemblant plus du tout à ce que nos yeux â nous voyaient. Et pourtant nous ne savons rien qui donne mieux l'impression de la Roumanie ».

Grigorescu însă care își da mai bine seama de realitatea lucrurilor, se plânge prietenilor și Doctorul Istrati ne-a redat în Calendarul Minervei din 1908, cuvintele meșterului: « Nu știi cât sunt de nefericit, nu mai pot lucra, am îmbătrânit... Ca să am ceva pentru bătrânețe, a trebuit să fac cum puteam, pânze pe o sută, două de lei... ».

E asfințitul dela Câmpina.

Să ne reîntoarcem la Rucăr, la Câmpulung, și la unele lucrări de la Posada. Cu ce a pictat Grigorescu acolo, a pus temelia picturii moderne în România.

E adevărat că a rupt orice legătură cu vechea artă bisericească cu substrat bizantin, dar nici nu se putea altfel.

Cam pe la mijlocul veacului trecut, a fost o primenire în toată lumea, pretutindeni sentimentul și viziunea au evoluat, romantismul a înlăturat tradiționalismul și a urmat apoi naturalismul.

Grigorescu a venit la timp, a descătușat pictura română din chingile academismului, a netezit terenul pentru generația viitoare, a pregătit pe Andreescu, Luchian și Petrașcu.

Tot el, a educat publicul pentru pictură. El ne-a învățat să privim natura.

« Il nous donne toujours, sans se soucier si on le comprend ou non, ces beaux tableaux limpides, ensoleillés, qui reproduisent poétiquement nos plaines parfumées, nos forêts riantes, nos villages paisibles, nos paysans sages et rêveurs. Aujourd'hui comme hier (et cela sera demain aussi) ce sont ses types préférés, qui nous charment en nous révélant ce qu'est notre pays, ce qu'est notre peuple, ce que nous sommes nous mêmes, qui appartenons à cette terre et à cette race, le doux pâtre sous le ciel bleu pâle, le troupeau errant par la route poussiéreuse,

le char allant lentement dans la brume du matin, dans le midi splendide ou dans le charme mystérieux du soir; la jeune fille, belle et simple comme une fleur des champs, qui dans ses vêtements de fleur, file ses rêves bleus. (Nicolae Iorga, *L'Indépendance Roumaine* din 21 Martie 1900) ».

. Astăzi opera lui Grigorescu pare uneori inegală, căci lirismul său a covârșit deseori plasticul, spontaneitatea și verva se desfășoară de obicei în dauna stilului, totuși ne-au rămas dela Grigorescu multe pânze admirabile, pentru cari generațiile viitoare mai educate din punctul de vedere plastic îi vor aduce un omagiu mai just și mai complet decât contemporanii săi, cari s'au apropiat de el mai mult cu sufletul.

## REFLECȚII ASUPRA PICTURII LUI ION ANDREESCU

Domnului *Lazăr Munteanu*, în amintirea primelor mele emoții în intimitatea unei colecții de artă.

Andreescu se impune prin caracterul și gravitatea operei sale, prin sobrietatea unor mijloace proprii de exprimare plastică, prin noblețea unui temperament înclinat spre contemplație meditativă, ceea ce îndreaptă pe artist cu predilecție spre teme, în care ne sugerează liniștea, măreția și profunzimea naturii.

El transpune viziunea sa prin jocul larg al penelului care așterne materia de culoare în straturi, ce dau picturii sale consistență; urmărind forma și volumul lucrurilor sculptează viguros din pensulă, până ce masa și reliefurile se desprind în profunzime. Într'astfel Andreescu rămâne întotdeauna plastic și niciodată grafic.

Nimeni în pictura noastră nu a înfipt ca el penelul în brazdă, nimeni nu a pătruns tainele naturii ca el, nimeni nu a redat ca el huma și fecundația, vegetația grasă și substanțială, construcția și structura arborilor. Pictorul ține de natură după cum țărănul e legat de glie.

În opera lui Andreescu nu vom întâlni lirismul și feeria lui Grigorescu, nici incandescența telurică a lui Petrașcu și mai puțin acel vis sau beatitudine de culoare ca la Luchian, în schimb în pictura aceasta vom regăsi natura vie în esențele sale «cu podoabele ei din afară și cu secretele din lăuntru». Arta lui Andreescu e profesiunea de credință a unui panteist înăscut, un imn sublim adus naturii. El a «început în peisaj cu ceea ce alții uneori abia pot să sfârșească», spunea pictorul G. D. Mirea.

În școala de Arte frumoase în clasa lui Th. Aman nu studiaser decât desenul. De altfel pictura nu se învață și ceea ce se predă prin ateliere e convenție; culoarea și armonia sunt însușiri native în funcție de sensibilitate a retinei, senzațiile colorate ale artiștilor fiind relative în fața aceluiași motiv.

Andreescu, după terminarea cursurilor, la vârsta de 22 ani obține prin concurs un post de maestru de desen și caligrafie la gimnaziul din Buzău (1872).

Izolarea în provincie a fost deseori prilej de reculegere și adâncire în creație. Andreescu era modest, timid și rezervat și cu toată tinerețea lui avea ceva bătrânesc în fire, o tristețe, o melancolie, poate că și presimțirea unui apropiat sfârșit în mistuie, toată opera artistului fiind plină de ecourile unei combustii interioare.

Încă dela primele tablouri, cu toate stângăciile inerente începătorului, Andreescu ne prezintă o pictură gravă și așezată, ezitățile și insuficiențele sunt

covârșite de ținuta plastică a lucrurilor; paleta sa e redusă la câteva tonuri cam întunecate: un verde închis, un roșu cărămiziu, un galben sur, un alb cenușiu, un brun specific și albastrul cerului e pronunțat cu sfială, materia sa de colorare e deseori sgrunțuroasă, uneori cretoasă, totuși această pictură ne place, ne mișcă și convinge prin stilul, prin caracterul, și prin surpriza unui primitivism necăutat.

Sunt câteva peisaje cu colibe, pictate la marginea unui sat din împrejurimile Buzăului care ne permit să urmărim pe artist în dezvoltarea lui. Dela aceste încercări și până la pânza din colecția d-lui Lazăr Munteanu e o etapă, pictura aceasta ne apare descătușată de greutatea tehnică ale începătorului, acum armonia înmoaie asperitățile pânzelor anterioare, petele de un verde mai gras și mai lucid se împletesc mai bine cu tonurile pământii ale terenului, tușa pensulei modelează forma în ton, dungile azurului se mărită fericit cu năframa plumburie a cerului, pictură dacă nu savantă, totuși sugestivă de rari emoțiuni.

Până la plecarea la Paris (1879) Andreescu se împlinește în meșteșug; se spune că ar fi primit și sfaturile lui Grigorescu; Petrașcu îmi spunea că meșterul dela Câmpina, avea o admirație pentru Andreescu, păstra ca amintire un studiu de picior, o academie a tânărului artist, lucrare pe care mi-a arătat-o fiul lui Grigorescu.

În acest interval Andreescu ne dă câteva pânze admirabile, în care factura atinge înălțimea sentimentului și a viziunii.

« Cumpăna satului » (colecția Dr. Dinu Brătianu) e o lucrare de atmosferă locală și caracter; sub un cer încins de vară, care învâluie peisajul secetos de o tristețe dezolantă, puțul și cumpăna satului apar printre colibe ca un simbol al vieții rustice.

În schimb în peisajul « Margine de sat », din colecția Z., natura se desfășoară în belșug și profunzime până în linia unor stejari și plopi masivi; în tonalitatea caldă aurie a amurgului apare câmpul de un verde saturat, coloritul caselor de lut cu acoperișurile lor variate dau sonorități grave și potolite; artistul sugerează din plin toată puterea latentă și fecundă a solului, prin brazde o dără de pământ înțelenit amintește primitivitatea drumurilor noastre de țară.

Această operă e hrănită de o materie generoasă distribuită prin dibăcia de tușă, care dă o moliciune catifelată întregului tablou.

Credem că pe acest drum și cu asemenea opere, Andreescu ar fi rămas marele nostru peisagist și fără să fi plecat la Paris.

În fața acestei din urmă pânze, stau de multe ori timp îndelungat, cufundându-mă în mreaja și nostalgia ei, îmi scrutez amintirile, pictura aceasta evocându-mi rezonanța unui Constable, pictorul englez care a influențat mult arta peisagiștilor francezi din secolul trecut. Ca și la peisagistul englez, verdele lui Andreescu variază după natura vegetației, după lumina în care apare, după anotimp; nu vom întâlni percutante și nici intensități exaltate, ci sonorități catifelte, baritonale.

Andreescu pleacă la Paris în 1879 și la salonul aceluiași an prezintă Juriului două tablouri pictate în țară (Bâlcușul dela Buzău și Început de Primăvară efect de iarnă). Ambele fiind primite și expuse, ne fac dovadă că artistul sosise la Paris format. Și încă aceste pânze nu sunt dintre cele mai frumoase opere pictate de Andreescu în țară.

La Paris pictorul frecventează un timp Academia Julian. Cred că nudurile din Pinacoteca Statului și din colecția Z. sunt din această epocă, ele fiind remar-

cabile ca plastică și modelaj, iar carnația lor de un roz petrificat, are ceva din sensualitatea unor meșteri venețieni. Dar vara el se retrage la Barbizon în pădurea dela Fontainebleau, unde lucrează în aer liber în mijlocul naturii, îndemnat poate și de compatriotul său Grigorescu; ca amintire din acele vremuri ne-a rămas tabloul lui Grigorescu reprezentând pe Andreescu pictând în pădure: artistul e îmbrăcat într'o bluză albastră, cu ghetre, pălărie mică și purtând puțină barbă, în felul așa zișilor « rapins » ai vremii.

Ceea ce a văzut și învățat Andreescu în Franța nu a alterat caracterul agrest al artei sale; operele peisagiștilor dela Fontainebleau, Théodore Rousseau, Millet, apoi Corot și în special Courbet i-au deslușit multe lucruri și i-au netezit calea către natură și misterele ei, — și cum peisajul francez în sine poartă artistul la elan, Stâncile dela Apremont, din colecția muzeului Toma Stelian nu s'ar fi putut crea în afara acestei ambiante și fără un entuziasm pentru Courbet.

Pe vremea aceea s'au format la Fontainebleau și alți artiști străini, de talent, Olandezii Marris, Mauve, Gabriel, etc., Ungurul Ladislav de Pal, un mare talent acesta, care a pictat viguros și amplu ca și Andreescu, ceva mai vaporos; însă nimeni nu a construit mai bine și mai frumos ca artistul român, acele stânci masive în toată structura lor geologică, sau n'a redat mai vârtos în scoarța unor pojghițe de culoare pădurile de mesteacăn sau de fagi (Pădurea din colecția Clubului Tinerimii) și evident că aceste opere înalță pe Andreescu la nivelul meșterilor francezi.

În legătură cu unele tablouri, cum ar fi « Iarna la Barbizon » pictată în anul 1881, s'a vorbit de impresionism și s'a făcut o apropiere a lui Andreescu de Sisley și de Pissarro.

Intr'adevăr în acea epocă impresionismul triumfând, firește că și Andreescu a cercetat cu interes operele impresionistilor și pleneristul barbizonian s'a folosit de unele inovațiuni impresioniste cum ar fi înlăturarea colorilor pământii, căci, în lucrările lui Andreescu din această ultimă fază reiese o paletă mai luminoasă și gama colorilor de care s'a servit e mai variată și mai strălucitoare, albastrul ultramarin și cobalt intervenind mai des; viziunea lui rămâne totuși a unui plastician naturalist și pictorul nu se pierde în magia policromă a impresionistilor, care vedeau totul prin sита luminei difuzate în elementele ei spectrale, la aceștia vibrația luminei și jocul petelor de culoare estompând de multe ori forma și consistența lucrurilor.

Dacă în tabloul « Iarna la Barbizon », motivul și felul în care e înscris subiectul, acea « mise en page » amintește impresionismul, viziunea și factura sunt însă diferite.

Cerul în pânza lui Andreescu e obținut printr'un modelaj larg al culorii unitare, pe când la impresionisti cerul apare un câmp de vibrații, o perspectivă de pete colorate.

Motivul tabloului în sine e mai construit la Andreescu, pe când la impresionisti este mai mult prilej de orchestrație, apoi zăpada din pânza lui Andreescu este așternută din pete modelate în alb și gris, pe când omătul impresionistilor rezultă din amestecul unor tușe policrom (alb, albastru, violet și roz) care se contopesc la distanță în retina privitorului, într'un « alb vioriu » cum ar spune Mihail Sadoveanu.

Mă refer în privința acestei particularități la Paul Signac, care ne-o explică în al său « D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme »: « En 1871, pendant un

long séjour à Londres, Claude Monet et Camille Pissarro découvrent Turner, ils s'émerveillent du prestige et de la féerie de ses colorations ils étudient ses œuvres, analysent son métier. Ils sont d'abord frappés de ses effets de neige et de glace. Ils s'étonnent de la façon dont il a réussi à donner la sensation de blancheur de la neige, eux qui jusqu'alors n'ont pu y parvenir avec leurs grandes taches de blanc d'argent étalé à plat, larges coups de brosses, ils constatent que ce merveilleux résultat est obtenu, non par du blanc uni, mais par une quantité de touches couleurs diverses, mises les unes à côté des autres et reconstituant à distance l'effet voulu ».

Nici frumosul tablouș « Pomii înfloriți » din colecția Muzeului Toma Stelian nu poate fi privit ca o lucrare impresionistă; e în această pânză o consistență, un acord intens și grav ca și în marele tablou al lui Claude Monet « Femmes au Jardin » pictat înaintea impresionismului în 1867.

Impresionist propriu zis, n'a fost Andreescu. Instinctul său îl oprește să se destrame într'un lirism de culoare, viziunea sa e mai robustă și conștiința sa plastică mai probă.

Din contra, unele pânze cum ar fi « Peisajul cu case » (1880) din colecția Clubului Tinerimii, sau particularitățile tabloului « Iarna la Barbizon » ne îndrăgesc a-l vedea ca pe un post-impresionist, precursor al unui modernism gen Utrillo, și în această privință ne întreținem cu Jacques Lassaigne, care a și scris: « Nous nous apercevons aujourd'hui qu'il rejoint des peintres plus modernes. Son plus beau paysage de cette époque « Barbizon sous la neige » désarme le meilleur Utrillo » (*Revue hebdomadaire*, Octomvrie 1936).

În afară de frumusețile naturii, Andreescu era preocupat și de căldura intimistă a picturii de interior, el mângâia într'o lumină potolită naturile sale moarte, savuroase de pastă și catifelate de ton; câteodată o temă ca aceea a « Găinilor » (Muzeul Simu) îl constrângea la mai multă vervă din cauza jocului îndrăcit de pene sure și roșii, dar în general Andreescu, în deosebire de Grigorescu, nu e pictorul vervei și al spontaneității.

Din contra, admirăm « Modelul costumat » pentru rafinament și subtilitate; artistul a știut să dozeze într'o lumină cristalizată, forma cu strălucirile unui albastru mătășos.

Andreescu reîntors în țară se reculege din contactul cu pictura apuseană și ne apare mai independent. Cele din urmă pânze pictate sunt mărturia acestui proces. Andreescu stăpânește acum toată claviatura nuanțelor, știe să păstreze caracterul lucrurilor fără a insista asupra lor, totul se îmbină și se modulează fericit; deși viguros în tușă, pictura apare totuși înmuiață prin acea știință a valorilor, adică a raporturilor tonale.

Opera sa e restrânsă numeric, căci pictorul moare la vârsta de 32 ani (1882) dar niciun artist român nu ne-a lăsat atâtea opere de valoare universală ca Andreescu. Pânzele: « Iarna la Barbizon », « Stâncile dela Apremont », « La arat », « Pădurea de Mesteacăn », « Margine de sat », « Paharul cu Trandafiri », etc., stau pe înaltă scară de creație și au cinștit în atâtea rânduri arta noastră plastică în Forul picturii moderne apusene.

Andreescu va rămâne pentru generațiile viitoare de artiști, o disciplină și un izvor de înprospătare. Artă sa ne reține și ne mișcă, invitându-ne printr'o adâncire a lucrurilor, la elevație.

## ȘTEFAN LUCHIAN, ILUMINATUL

(1868—1916)

*Domnului Dr. I. N. Dona*

Dincolo de ceea ce ochiul percepe concret, dincolo de tot ce se chiamă motiv sau subiect, din acel regat fără de formă și hotar al imponderabilului, se revarsă uneori culoarea luminoasă de o serafică muzicalitate.

I-a fost dat lui Luchian să fie pentru pictura română acel generator inițiat, care a sintetizat pe căi intuitive, aspirațiile noilor generații spre piscuri de adevăr și lumină.

Dacă în perioada formației sale, Luchian s'a adăpat la izvorul artei moderne franceze și dacă unele influențe se interceptează în opera sa, personalitatea artistului e așa de puternică, încât rămâne un focar independent, ce a determinat exegeza de cromatism atât de caracteristică picturii române contemporane.

Luchian este rezultanta energiilor creatoare ale geniului românesc; în Luchian s'au împletit și s'au dospit cele mai frumoase însușiri ale acestui popor, care își descarcă emoția, fie într'o poezie limpede, armonioasă și discretă, fie în arabescul elementelor luate din natură și pe care le țese în canavaua unor armonii mai grave; nu e nici stilul popoarelor mediteraniene, nu e nici acel miraj cromatic al fanteziei orientale, e pur și simplu o incantație învăluită în candoare și mister.

Nu se putea ca acest tezaur al artei populare, să nu se infiltreze în arta noastră cultă, trebuiau însă străbătute etapele inerente formației unei școale plastice, naturalism, impresionism, expresionism chiar și dacă liricul Grigorescu nu ne-a dat mai mult, lucrul era inerent, căci Grigorescu nu a găsit nimic înaintea lui. Tradiția vechei arte bisericești era ruptă și chiar pierdută și tot ce se zugrăvea la noi spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și în tot cursul secolului al XIX-lea e decadentă. Grigorescu ne-a educat, el ne-a învățat să privim natura și să transpunem direct senzațiile, pe care ochiul și sufletul le percep. Impresia și clipa sunt factorii determinanți în creația lui Grigorescu, de aceea pictorul și-a făurit cu timpul o artă, în care verva și spontaneitatea sunt dominante.

Grigorescu este îmbătat de plin aer: lumina, culoarea și frăgezimea naturii îl absorb. Grigorescu a fost cel dintâi, el a netezit terenul artei, dând prilej unui Andreescu să aprofundeze. Andreescu nu e nici entuziast și nici liric, rămâne un meditativ. El se concentrează, adâncind lucrurile și, deși preferă pictura în plin



aer, nu se mărginește la senzațiile vizuale, căci scrutează în interior, e preocupat de natura lucrurilor, de forțele ce stau ascunse și lucrează latent.

În fața unui peisaj de Grigorescu ești sezisat mai mult de ambianță și de acele motive directe de suprafață.

Andreescu e impresionat de puterea creatoare a naturii, pe când Grigorescu ne redă solul în niște pete și linii, care se degradează în spațiu; Andreescu înfige penelul adânc în brazdă și ne sugerează fecunditatea pământului gras și substanțial.

Pictura română a pășit prin Grigorescu și Andreescu în direcția naturalistă și era firesc să apară într-o zi talentul, care mistuit în lupta spiritului cu materia, să se elibereze și să plutească în spiritualitate, să simtă și el acel « enchantement de dépasser la vision directe et le sujet imposé ».

Pictorul Ștefan Luchian e feciorul boierului Dimitrie Luchian, originar din Moldova; fire romantică, scria versuri în tinerețe, cânta din flaut și era un pățimaș sportsman; ciclist intrepid, a câștigat prima cursă București-Giurgiu, a avut cai de curse, a dus o viață de dandy, a fost elegant și de o ținută impecabilă, om de viață și de societate.

Multă vreme, pictura nu a fost pentru Luchian o profesie, ci mai de grabă o pasiune; abia mai târziu, după vârsta de patruzeci de ani, ținuit pe patul suferinței din cauza unei boale necruțătoare, s'a consacrat cu totul picturii și a meditat plastic.

Că a fost predestinat unei creații superioare, nu încapă îndoială. Încă din primii ani de Belle Arte (1885), manifestă însușiri excepționale și e refractar rutinei academice. Luchian caută alte orizonturi și întâlnește pe Grigorescu, care pe acele vremuri, era proscris de meșterii școlii, fiind considerat diletant și amator.

În o mulțime de lucrări din tinerețe, mai cu seamă în unele pânze și acuarele bucolice, se poate urmări ceea ce a putut învăța Luchian dela Grigorescu. Uneori și mai târziu răsună ecouri grigoresciene în opera lui Luchian, vezi tabloul Tăetorul de Lemne (1906) și Atelierul pictorului din colecta dr. Dona.

Terminând școala de arte frumoase din București (1890), Luchian pleacă la München, unde nu găsește o atmosferă prielnică de dezvoltare. În acest scurt popas, Luchian frecventează cu predilecție muzeele, cercetează în special vechea Pinacotecă, unde studiază copiind pe vechii maeștri.

Amintindu-și de acele vremuri spunea: « Când îl copiam pe Rembrandt, simțeam că mă înalț ».

Pleacă apoi la Paris (1891), unde se înscrie la Academia Jullian, școală ce trecea pe atunci drept cea mai independentă.

Care era atmosfera la Paris pe acele vremuri?

Manet murise în 1885 și gloria lui se răspândea uriașă. O artă liberă de convențiuni academice, o tehnică largă și sintetică, o paletă vie și luminoasă, caracterizează pictura lui. Lucrările sale « Le Déjeuner sur l'herbe » și « Olympia », premergătoare impresionismului, atrăgeau curiozitatea și entuziasmul tineretului de pe acele vremuri.

Luchian, care frecventa la Paris pe celebrul colecționar român Georges de Bellio, avu prilejul să se familiarizeze cu operele impresionistilor francezi din colecția ilustrului compatriot, unde se găseau peste 100 pânze din cele mai interesante, de Manet, Monet, Renoir, Degas, Sisley, Pissarro, etc., în timp ce în muzeele franceze nu se găseau operele acestor independenți, care abia mai târziu

prin donația Caillebotte, au pătruns în Musée du Luxembourg, nu fără rezistență înverșunată a oficialității academice.

Luchian nu pare să fi cunoscut în deajuns opera lui Cézanne; de altfel meșterul francez trăia izolat la Aix și nu expunea la saloane, iar prima expoziție mai importantă a operelor sale a fost organizată de Vollard în 1895, doi ani dela plecarea lui Luchian din Paris.

Pe lângă predilecția pentru Manet, Luchian primi înrâurirea incisivului Degas, compozitorul inventiv al scenelor de interior, al câmpului de curse. Unele pasteluri de ale lui Luchian, cum ar fi Alecul Literatul, Moș Nicolae, diverse scene de curse și de interior, ne seduc prin compoziția lor ingenioasă, prin acea « mise en page » în care excela Degas.

Luchian pare să se fi interesat de încercările lui Gauguin și Van Gogh ca toți tinerii artiști, ce roiau pe atunci împrejurul Academiei Jullian (Maurice Denis, Emile Bernard, Sérurier, Odilon Redon, Bonnard, etc.). Aceste preocupări estetice au fost de altfel formulate cu răsunet de Maurice Denis. « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Ca și dâșii Luchian trebuie să fi manifestat interes și admirație în special pentru Gauguin, a cărui artă, de un sintetism oarecum decorativ, n'a rămas fără ecou în pictura de maturitate a meșterului român.

Analizând una din lucrările importante ale lui Luchian, compoziția denumită Lăutul sau Toaleta copilului (1912), vom constata că armonia intensă și luminoasă este obținută prin acordul unor suprafețe colorate încercuite în forme largi, fără ca formele să fie reliefate prea plastic, pentru ca difuziunea și cursul undulației coloristice să nu fie stânjenită. Cu acest prilej, e interesant să menționăm că pictorul francez Marquet, cu prilejul unei călătorii prin țara noastră (1933), examinând acest tablou mi-a confirmat aceste interpretări.

În arta română, Luchian a fost acela care a eliberat viziunea picturală de preocupările unui realism direct, ridicând plastica autohtonă la un nivel de intelectualitate, ce nu fusese atins de nimeni până atunci.

În pictura lui Luchian, forma, lumina și culoarea, converg spre o artă sintetică, în care culoarea ține rolul preponderent. Ca și la Cézanne, se poate spune de arta lui Luchian: « à partir d'un certain point de réalité, on ne termine pas un tableau en ajoutant, mais en retranchant ».

Prin culoare, Luchian nu înțelege o îmbrăcăminte și nici un mozaic de pete colorate; culoarea lui Luchian nu se difuzează în elementele spectrului solar și nu e nici vibrație în atmosferă ca la impresionisti, ci e organică și germinează din natura lucrurilor. În opera lui Luchian, lumina nu e un artificiu și efect, lumina nu rezultă din contrastul jocului de clar-obscur, lumina e climatul tabloului, lumina lui radiază din fiecare moleculă de culoare, iar întreaga suprafață a picturii sale e un câmp incandescent.

Un tablou de Luchian, e, înainte de toate, armonic și lumină, căci artistul pare că ar fi vrut să închine prin opera sa, un imn luminei.

Guillaume Apollinaire spunea de Matisse: « Si l'on devait comparer l'œuvre d'Henri Matisse à quelque chose, il faudrait choisir l'orange. Comme elle, l'œuvre de Matisse est un fruit de lumière éclatante ». Pe alte căi decât Matisse, Luchian a ajuns aproape la același rezultat: o pictură luminoasă, care dă o imagine vizuală agreabilă și o mare emoție spirituală. Pe când în opera meșterului francez, domi-

nanta e optimismul și fantezia, în pictura artistului român, s'a strecurat o melancolie, o discretă duiosie, caracteristică melodiei și poeziei populare.

Rodul acestei perioade nu este mare numeric și sunt unele pânze admirabile nerealizate complet, totuși calitatea lor este excepțională.

Luchian a fost un inițiat și arta sa rămâne pentru pictura românească un isvor viu de reîmprospătare, prin sinceritatea și originalitatea viziunii sale, prin intensitatea luminoasă a pânzelor sale, prin acea dematerializare și *lumină interioară* la care a ajuns prin contribuția tuturor facultăților sale sufletești și intelectuale; apoi prin dragostea sa de a crea o artă, din ce a găsit mai propriu în neamul său; o ulcică, niște garoafe, câteva petale de anemone sau de trandafiri, conțin toată frăgezimea naturii noastre, cromatica sa ne sugerează toată melancolia duiosă a celor mai delicate poeme din folclor și pojghița sa de culoare « strălucind ca smaltul » ne dă senzația savuroasă a artei noastre populare, toate acestea bineînțeles prin retina, sensibilitatea și sufletul celui mai rafinat artist plastic român. Luchian spunea: « Noi, pictorii, privim cu ochii, dar lucrăm cu sufletul ».

În acest scop i-au repudiat mijloacele ieftine; în toată opera lui de maturitate, nu veți găsi nimic ilustrativ, nimic descriptiv, nicio anecdotă, ci numai esență. Luchian ține de acel specific românesc mai mult decât alții, care l-au căutat în superficialul anecdotic și ilustrativ al motivelor populare.

Încă din 1908 în peisajele pictate la Mănăstirea Brebu, Luchian este preocupat de o lumină și un cromatism în care se modelează melancolia sa. Câteodată un verde măsliniu de rezonanță gravă sau un galben trist evocă aceste stări sufletești.

Curtea Mănăstirii Brebu (fostă în colecția A. Blank), Casa lui Moș Gheorghe (Muzeul Simu), Turnul Mănăstirii (colecția N. Voinescu), etc., sunt dintre cele mai frumoase lucrări ale acestei perioade.

În peisajele denumite « Vara » (colecțiile Basarab Brâncoveanu și Poenaru Iatan), Luchian desfășoară o exuberanță tonală de verde intens, care sugerează puterea vegetației în plină creștere. Printre crăcile plopilor, un joc de pete albastre transpune azurul cerului imaculat de vară, iar lumina solară, intensă și incandescentă, se revarsă în abundență printre trunchiurile plopilor, reflectându-se în pete vii pe ziduri și pe sol.

Un mic peisaj din colecția Cioflec e pictat într'o grădină; jocul de verde al vegetației e mai prețios prin accente de galben și unele pete de vermillon, gardul e tratat prin pete largi și grase de griuri mai negricioase; pictorul ne-a dat echivalentul în culoare a unei naturi mai fragede într'o zi de primăvară ceva mai umedă.

În ghereta Filantropiei (pastel din colecția Dr. Dona), Luchian transpune tristețea iernii în accente și lumini potolite.

O cascadă de tonuri intense și luminoase, à la Van Gogh, găsim în peisajul « Moara » (colecția Z.). E un « plein air » văzut sintetic, într'o tehnică ce aduce câteodată cu aceea a lui Cézanne, cum ar fi planurile de iarbă și arbuști, ce se desfășoară în spre orizontul cu cer albastru ceva mai învăluit.

În primul plan clădirea morii e pictată în pete largi și grase, cu un acoperiș de brunuri în care se reflectează tonurile de verde ale unui copac, ce se înalță în apropiere.

Printre cupele roșii, se revarsă apa în torente cu spume albe și galbene, întregul tablou e ținut într'o sonoritate cromatică excepțională.

O altă minune de « plin aer » ceva mai expresionist e peisajul « După ploaie » (colecția Mihai Popovici). Un cer încărcat de nori ce fug, în afară de o mică

porțiuni, în care albastrul cerului apare mai luminos. Umbra norilor se descrie pe dealurile orizontului, vântul leagănă copacii din centrul tabloului, provocând niște ondulațiuni de verde sonor și luminos.

Primul plan al vegetației e gras, lucid și auriu.

Nu mai avem a face cu un impresionist ce ne transpune vibrațiile difuzate ale luminii exterioare, ci cu un expresionist ce ne sugerează intens culoarea locală a lucrurilor văzute în plină lumină.

Un mic peisaj din Muzeul Simu conține toată frăgezimea unui luminiș, redat printr'un cromatism de tonuri vii, variind între verdele profund și verdele veronese, câmpul iradiind un galben încins, iar cerul acoperind zarea de nuanțe de «gris bleu și gris perle».

În peisajul din Moinești (colecția Lazăr Munteanu), Luchian rămâne la un sentiment mai candid al naturii, pictorul vede și transpune ca un primitiv, păstrând intensă doar senzația cromatică.

În scara cu flori (colecția Z.), Luchian desfășoară o tehnică mai largă, pentru ca să răsară exuberanță din jocul petelor policrome ale florilor, variind în infinite nuanțe de verde, roz, lila și unele accente de vermillon sonor.

Armonia e susținută și de unele tonuri cărămizii brune sau pământoase ale ulcelor de flori, ce sunt răsfirate pe o scară de piatră scaldată în plină lumină solară.

Anemonele din Muzeul Toma Stelian (donăția d-nei Stănculeanu) din colecția Z. sunt dintre cele mai frumoase flori pictate de meșter. Pe un fond brun se desfășoară cu multă vervă pete roșii, violete, lila și galbene ale buchetului de anemone, pus într'un vas cu reflexe de verde intens și luminos.

În timp ce «Anemonele» Muzeului Simu sunt pictate în plină reculegere și ating un sintetism excepțional; pe un fond cărămiziu se profilează într'un vas alb, niște anemone realizate prin pete modulate în roșu, rose, lila; o floare purpurie căzută jos lângă vas, dă armoniei pedala de profunzime cromatică.

Luchian cu siguranță că ar fi evoluat spre acel extaz sintetic, la care a ajuns Matisse, căci dela aceste anemone ale Muzeului Simu și până la anemonele din tabloul lui Matisse din colecția mea «Nud cu flori și oglindă» nu e decât o etapă de străbătut și dacă Luchian ar fi trăit, căci pictorul român era cam de aceeași vârstă cu Matisse și de fapt era mort pentru pictură după 1913, cu siguranță că ar fi realizat paralel cu Matisse, acea sinteză în care se împletesc așa de fericit nobleța formulelor epurate în cromatismul cel mai luminos și exuberant.

Am comunicat aceste impresiuni lui Jacques Lassaigne, care a rămas foarte impresionat de această paralelă, la care ne conduce contemplația acestor două tablouri.

Dar Crisantemele și marele tablou al Trandafirilor (ambele din colecția Z.) sunt cele două momente culminante ale acestui gen; în Crisanteme transpiră toată convulsiunea interioară a pictorului, pe când în Trandafiri e o clipă de destindere, un surâs în natură și lumină.

Și când Luchian trece la figura umană, atunci el se dematerializează complet. Expresia, lumina și culoarea sunt echivalentele combustiei sale interioare (vezi Autoportretele din colecțiile Cioflec și Z., apoi Moș Nicolae din Muzeul Simu și colecția Danabassi).

Capul de copil (colecția Z.) e cea mai completă realizare a genului, atât ca expresie, cât și ca lumină și modelaj, în această pânză plutește ceva din misterul rembrandtian.

Luchian spre sfârșitul vieții s'a înălțat în viziune, a întrezărit o nirvană cromatică și cu toate că sleit de forțe, a atacat într'un elan suprem, ca strigătul lebedei, acea minunată compoziție « Lăutul » sau baia copilului.

A sintetizat ca și Gauguin, a încercuit în forme ample suprafețe de culoare pură și intensă, pentru ca să atingă un ansamblu vizual sugestiv și sonor, ce-i drept cu un caracter mai decorativ, căci a trebuit să sacrifice culoarei, unele elemente ce dau mai multă plasticitate, dar care ar fi întrerupt în schimb undu-lația luminoasă a tabloului.

Cu toate că pentru unii pânza pare neterminată, — de altfel Luchian era grav bolnav pe atunci (1912), totuși această operă se poate considera ca o lucrare de apogeu, genialitatea transpirând din ea și tabloul rămâne testamentul lui Luchian.

Tonitza, Ștefan Dumitrescu, Șirato și alții mai tineri, au sesizat importanța acestui moment înălțător al plasticeii române și din opera lor se reflectează entuziasmul pentru acest Luchian.

Luchian determină o tradiție, căci în arta lui se resfrâng calitățile specifice ale artei neamului său. Nici Andreescu și nici Grigorescu, cu toate însușirile lor, nu au creat o tradiție trainică, ci au avut niște urmași manierști.

Expoziția retrospectivă Luchian (Fundația Dalles, Martie 1939) ne-a dat măsura talentului pictorului.

Expoziția a fost o sărbătoare pentru ochi, geniul lui Luchian era viu și arta sa n'a rămas fără ecou. Am evocat atunci cuvintele eclesiastului: « Veniți de luați lumină! ».

*Martie 1939.*

## MEȘTERUL G. PETRAȘCU

În adolescența mea eram un obișnuit vizitator al expozițiilor Tinerimei Artistice, care aveau loc în clădirea rotundă de pe Bulevardul Brătianu, fosta Panoramă a Griviței, dărâmată astăzi.

Pe atunci preferințele mele mergeau la pânze, ce-mi evocau scene mitologice, idile rustice sau peisaje suave, calitățile picturale propriu zise îmi scăpau și de aceea în fața tablourilor lui Petrașcu rămâneam în nedumerire, aveam senzații stranii, bănuiam ceva, dar firavele mele cunoștințe de artă, nu mă ajutau să pătrund în deajuns în caracterul și valoarea unei adevărate opere. Ceva mai târziu după ce ochiul s'a mai educat, m'am îndreptat către acest mare meșter român și i-am rămas un entuziast admirator.

Este în pictura lui Petrașcu o gravitate și o austeritate, o noblețe de culoare, valorificate prin cea mai autentică viziune plastică din arta noastră contemporană.

Uneori pictura lui Petrașcu e halucinantă prin armoniile sale mai sumbre, colorile par țâsnite din piroferă, lumini incandescente dau un mister valorilor; îl văd pe artist ca un alchimist cu viziuni apocaliptice.

Hotărît lucru, este în arta acestui meșter român, o licărire ce-l apropie de Greco, Goya și Cézanne.

Într'o convorbire avută cu unul din artiștii noștri mai pricepuți, am comparat pictura lui Petrașcu cu aceea a unui spaniol. « Un Velazquez ratat » mi-a ripostat el, nedându-și seama, că prin resentimentul său, s'a strecurat indirect un omagiu pentru arta lui Petrașcu.

În general o fatalitate ne împiedică să judecăm pe contemporani la justa lor valoare, poate că ne lipsește un recul, orizontul nostru fiind prea strâmt și încă plin de convenționalul vieții curente, suntem totuși mai indulgenți cu mediocritățile și le acordăm mai ușor simpatie. Ce tare ancestrale deformează oare simțul nostru de proporție? Rămânem prizonierii prejudecăților în care ne complacem și în fine ne vine foarte greu, să ne desprindem de rutină.

Ca să nu ne cufundăm în istoria veacurilor, să ne amintim numai de cazuri din secolul trecut: Delacroix, Manet, Cézanne și alții, au întâmpinat crâncene adversități; dar la noi, cine poate susține că Luchian și Petrașcu treceau prin 1910 drept cei mai reprezentativi pictori ai generației? Nu sunt încă pe buzele

tuturor numele contemporanilor mai răsfățați, care și astăzi înțelenesc calea artei române?

Totuși Petrașcu a învins, el are admiratori fanatici, care au lărgit cercul amatorilor săi și astăzi arta meșterului s'a impus « nolens volens » și acolo unde uneori lumina pătrunde prin crăpăturile obloanelor.

Cu prilejul decernării marelui premiu național de pictură în 1925, dacă n'ar fi fost stăruința dârză a unor tineri și valoroși artiști, Petrașcu ar fi fost înlăturat, iar mai târziu în alegerea sa ca membru al Academiei Române, susținătorii săi s'au prevalat de această primă indicație.

La câteva zile după alegere, o Excelență, care trecuse pe vremuri pe la departamentul Artelor, surprins de această alegere, m'a întrebat, ce cred?

I-am răspuns că alegerea onora firește Academia, dar dânsul mi-a replicat: « Cred că era mai indicat X, pentru că face o pictură mai academică ».

Să mă ierțați Excelență, dar ce înțelegeți prin arta academică?

« Academică e artă clasică cum vrei, tot una e » și m'a părăsit subit.

În odaia mea de lucru stau în fața unor frumoase pânze de ale marilor înaintași ai picturii române, din privirea lor culeg senzații, contemplația lor îmi dă emoțiuni senine.

Pânzele lui Petrașcu mă mișcă însă și imaginația mea își ia aripi.

Niște flori, simple cârciumărese de țară, pictate atât de patetic de meșter, îmi apar prin dinamismul lor ca o cavalcadă. Văd roșuri ce încălecă rozuri și sar peste verde, strivind stigmatate galbene: e un iureș de colorii.

Am botezat tabloul acesta de flori « Caii lui Géricault » după numele marelui romantic francez, care picta cu aceeași vervă o întrecere de cai.

Petrașcu, făcând haz de comparația mea, îmi mărturisi că tabloul fusese pictat cu încordare și spontan, deoarece familia sa îl ațâțase la masă, făcându-i aluzii de moliciune și bătrânețe.

Intr'una din naturile sale moarte, contrastul straniu al albului mesei cu negrul fosforescent al fondului mă predispune la o stare transcendentă; în halucinantul climat al tabloului, un vas de metal îmi pare o nălucă și gândul meu se duce la Hamlet și recitez pasajul « A fi sau a nu fi ».

Priviți marinele sale, în cari modulează undulațiuni transparente de verde smarald, măritându-se cu ultramarinul zărilor îndepărtate; ce armonii nostalgice! Intr'unele din pânze pictorul așează monumental și câte o figură, pentru a da un ritm tabloului, dar și prilej de discretă delectare a ochilor, care rămân agățați de rozul unui vâl sau de galbenul unei pălării de paie.

În atmosfera vaporosă a țârmurilor mării, paleta lui Petrașcu se înmoaie în fluiditate, contrastele se estompează, negrul se topește și roșul rămâne pe țârm, plutesc singure smaraldul cu safirul, care fac un duet pe ape.

În ambianța tihnită a interioarelor găsim « calm, lux și voluptate ». O pernă, un scrin sau un fotoliu de piele se animează prin paleta meșterului și par personaje de altă dată din palatele renașterii venețiene.

În unele figuri în care meșterul și-a transpus imaginea proprie, materia pare înmuiată în suflul vieții sale. Prin elanul juvenil al penelului și caldă cromatică, ne-a dat autoportretul de tinerețe, dedicat lui Piky, fiul artistului. Ceva mai târziu a construit robust și în forme largi, în armonie argintie, un autoportret al maturității și înainte de a ne picta imaginea expresivă a ultimilor ani (figura încărunțită cu eșarfa roză) ne-a dat cea capodoperă din pragul bătrâneții (1923).

Portretul artistului cu boneta roșie, pictură magistrală ce va trâmbița în veacuri, că pe aceste vremuri neamul românesc a avut un superb și robust colorist.

E o comoară vie într'o pânză de a lui Petrașcu, pictura aceasta prin calități specifice de materie ajunge cu timpul la străluciri de agată. « Pictura trebuie să fie ca vinul de calitate, pe măsură ce se învechește să devină mai bună » mi-a spus-o pictorul. L'am surprins uneori în fața șevaletului privind o pânză și apoi luând-o în mână, plimbând palma sa pe suprafața picturii, savurând tactil materia și tușa. Imi povestea cazul unui pictor ce orbise, dar care continua să frecventeze expozițiile pipăind pictura și delectându-se cu modelajul unui sân sau cu relieful unui sold.

Ca încheiere vom stărui, că Petrașcu caută mai întâi armonia și culoarea prin care forma ia viață, tot așa ca la Cézanne, care explica: « Au fur et à mesure que l'on peint, la forme se précise ».

Acest nabab al coloarei plămădește instinctiv materia, care rămâne grasă și onctuasă, vânjoasă sau sclipitoare după caz, după temperament, indiferent de mijloace tehnice, căci din jocul cuțitului de paletă redă cel mai suav și lucid modelaj precum și cea mai fosforescentă și grunjoasă pastă, cu aceeași măiestrie și brio intervenind și cu penelul.

In general nu eboșează, ci atacă direct pictura.

Nu caută abstracții și unele exagerări sunt proprii tuturor pictorilor de temperament, iar deformațiile lui Petrașcu se mai explică și prin condițiile speciale ale retinei sale, pictorul fiind miop.

Retina sa înregistrează unele refracțiuni, spre fericirea artei noastre, altfel poate că ne-ar fi lipsit artistul care să împletească realul cu irealul și să ne dea magicul.

\* \* \*

Dintre toate ramurile de activitate creatoare, arta plastică este aceea, care ni se desvăluie mai greu. Un artist care se exprimă mai personal și în afară de banalitățile curente, întâmpină de obicei neîncredere și rezistență; suntem în general comozi și nu facem vreo efortare pentru a ne desprinde de lucrurile știute și de prejudecățile moștenite. Elie Faure spunea într'una din lucrările sale: « Dès que nous savons distinguer un éléphant d'un parapluie, nous regardons comme faite l'éducation de notre œil ».

Pictura este realizarea în formă și colori a unei emoții și senzații vizuale. Realizarea aceasta nu este absolută față de motiv, ci relativă și aceasta în raport cu temperamentul și rafinamentul artistului, deoarece în formă și colori sunt infinite posibilități de a sugera emoția și senzația, iar prin creație se urmărește înviorarea acestor posibilități; ca să vorbim mai limpede, în artă nu trebuie să căutăm imitația lucrurilor, ci felul cum aceste lucruri sunt reprezentate sau exprimate.

Intrând într'o expoziție Petrașcu și aruncându-ne privirea asupra ansamblului, suntem cu toții impresionați mai întâi de unitatea personalității sale; constatăm un artist dârz și neșovăitor în credința și vizualitatea sa, o autentică exprimare plastică, și o dominantă pasiune pentru culoare.

La fel ca într'o corală în care vocile suave se împletesc cu voci virile, sprijinindu-se pe sunetele metalice de orgă, pictura lui Petrașcu converge la armonii



grave, arta meşterului nefiind o artă de seducţie şi nici de impresie, ci o artă expresivă de sobrietate religioasă.

Toată fantezia meşterului tinde la o cât de bogată armonie de coloare, prin care artistul înobilează cele mai umile obiecte, o cratiţă, o ulcică, o floare de câmp. Acestea devin prin artă, obiecte preţioase şi rare, după cum subiecte aşa zise nobile, pot fi banalizate de penelul unui artist mediocru.

Cu toate că realist concentrat, Petraşcu prin armonie, prin acel simţ subtil al valorilor, printr'o vizualitate aparte, creiază în fiecare tablou, un climat care merge dela seninul contemplativ până la mistic.

Cercetând unele naturi moarte sau portrete şi trecând peste obiectul în sine, ne adâncim în misterul umbrelor şi al penumbrelor sale; în climatul fondului acestor tablouri găsim o altă lume, al cărei ecou dă tablourilor ceva straniu şi halucinant.

E adevărat că meşterul nu pare preocupat de abstract, de altfel mi-a şi spus-o sincer: « Eu caut doar să le fac frumoase ». Totuşi câteodată prin instinct şi conformaţie interioară atinge transcendentul având uneori scipiri geniale, ce ne îndrituesc a-l înrudi cu unii dintre cei mai mari pictori ai omenirii.

Cu Petraşcu se întâmplă la fel ca şi cu Cézanne, care spunea: « La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent ».

Petraşcu se trage dintr'o familie burgheză, clasă în care sentimentul de ordine şi de realism e curent. Această clasă a dat în toate timpurile pe cei mai mulţi creatori din toate domeniile; pentru că ne ocupăm de pictură în cazul de faţă, să ne reamintim că Chardin, Watteau, David, Delacroix, Ingres, Daumier, Corot, Renoir, Manet, Monet, Cézanne, Gauguin, etc., au ieşit din burghezie.

Creaţia nu e atât o izbucnire spontană, cât o şlefuire succesivă a materialului care este inspiraţia.

Aceste calităţi de realizare prin sobrietate, aplicaţie şi perseverenţă sunt proprii burgheziei adevărate.

Petraşcu născut în 1872 e de fel din Tecuci, oraşel de provincie, fără orizont şi fără convulsiuni, oraş de viaţă patriarhală, unde natura nu predispune pe om la elan şi reverie ca în ţinuturile mediteraniene, dar nici la acel « spleen » al regiunilor ceţoase ale nordului; iarna cu satisfacţiile ei de cămin, primăvara cu florile din grădină şi parfumul aerului proaspăt, vara cu căldurile ce ne îndreaptă spre umbră şi ne gonesc la vie, toamna plumburie ce constrânge la interiorizare şi la conservare — iată climatul în care a crescut Petraşcu, iată elementul specific din care se va inspira el.

Aşa ne explicăm că, natura moartă, florile, o casă la vie, portretul familiei sau al câte unui prieten, un interior, o biserică veche, nişte clădiri părăginite, rămân motivele sale de predilecţie, afară de cazul când elanul de reîmprospătare al ochilor îl îndreaptă spre ţărmurile marine sau în spre zările îndepărtate ale Occidentului.

Încă de pe băncile gimnaziului, Petraşcu arată dispoziţii pentru desen. Profesorul său Ulinescu îl încurajează; probabil că prin caetele de curs trebuie să se fi aflat pagini pline cu schiţe şi vignete în peniţă.

Şi la liceul real din Brăila, Petraşcu nu încetează de a desena, prilej pentru fratele său mai mare, Nicolae, să-şi dea seama de vocaţia lui Iorgu.

După terminarea liceului, Petraşcu se înscrie în 1893 la Facultatea de ştiinţe naturale din Bucureşti, în acelaşi timp urmând şi cursurile şcolii de Arte frumoase. Dar dela o vreme părăseşte Universitatea şi se consacră numai picturii, pentru a absolvi şcoala în 1898, în clasa lui Mirea.

Pe vremea aceea lumea noastră artistică era împărțită în două tabere: unii se complăceau în academismul propovăduit de Aman, Mirea și emulii lor, iar alții se entuziasmau de arta liberă și mai vie a pleneristului Grigorescu. Am citit în cronicile de pe vremuri, cum Grigorescu era tratat drept amator cu lipsuri în desen și drept revoluționar.

Tineretul mai luminat se îndrepta însă spre Grigorescu și dintre toți artiștii mai tineri, Petrașcu a fost acela care l-a simțit mai bine, l-a înțeles mai just și l-a iubit mai mult.

Petrașcu a rămas până astăzi cel mai convins și entuziast admirator al lui Grigorescu; nimeni altul ca Petrașcu nu v'ar putea explica arta meșterului, care a fost primul pictor român în adevăratul sens al cuvântului. Grigorescu găsisse o artă didactică convențională, și el a trebuit ca în ignoranța generală, nu numai să îndrumeze arta în spre viață și adevăr, dar să formeze și gustul public, creând și o ambianță de iubitori de artă, în care scop ce-i drept a făcut și unele concesii.

E ușor după 70 de ani de mișcare artistică să se găsească astăzi un nucleu de amatori de artă avizați, dar pe acele vremuri totul era la început.

Făceam uneori rezerve asupra lui Grigorescu; Petrașcu mi l-a lămurit și m'a făcut să-l înțeleg.

Verva lui Grigorescu, farmecul viziunii sale, moliciunea tușei și anvelopa aurie a pânzelor sale, uneori correggiană, au găsit în Petrașcu un fanatic apărător și când câte un limbut trece cu ușurință peste Grigorescu, Petrașcu tăcut îl fixează cu dispreț și cu tăinuită suferință.

Mi-a vorbit cu emoție de acele admirabile pânze pierdute la Moscova: Amatorul de tablouri, Femeia bretonă în interior, Ovreiul cu caftan, Colț de atelier, etc.

Petrașcu asociază la admirația sa pentru Grigorescu și pe Andreescu, care îl entuziasmează prin caracterul mai profund și mai sobru al picturii sale.

Admirația și cultul lui Grigorescu au mers atât de departe, încât Petrașcu a călătorit în 1919 și 1921 în Franța, prin locurile pe unde se oprise pe vremuri meșterul său iubit, pictând de multe ori aceleași teme prin orașelele vechi ale Bretoniei, la Morlaix sau pe țărmurile bretonne de la Saint Enogat, Saint Malo sau Dinard.

Petrașcu pictor de temperament și colorist cu predilecție a plecat dela Grigorescu al acestei perioade. Toată factura meșterului și chiar viziunea uneori au fost asimilate fericit de Petrașcu. El nu a făcut însă manierism, ci a evoluat succesiv până ce și-a găsit drumul propriu.

Am fost chemat odată de un prieten colecționar să-mi dau părerea asupra unei pânze, un Cap de femeie legat într'un tulpă alb și semnat Grigorescu; motivul, armonia, stilul lucrării erau grigoresciene. Totuși prin vigoarea tușei, prin unele accente mai robuste am avut o nedumerire și bănuiala s'a strecurat în mine, am trimes pe amator la Petrașcu, care și-a recunoscut imediat pânza din tinerețe și ștergând semnătura apocrifă a lui Grigorescu pe care un anticar fără scrupule o aplicase, s'a iscălit pe el.

Petrașcu făcuse cunoștința lui Grigorescu prin colegul său Strâmbulescu; amândoi veneau des în atelierul meșterului, unde aduceau încercările lor și primeau sfaturi.

Grigorescu recomandă într'o zi pe Petrașcu Ministrului de Instrucție de pe vremuri, Spiru Haret, și acesta îi acordă o bursă la Paris, în anul 1898.

În capitala Franței, Petrașcu, deși urmează cursurile Academiei Julian în

atelierul lui Bouguereau și Gabriel Ferrier, își îndreaptă privirile spre o artă mai liberă cum e aceea a impresionistilor; nudurile lui Renoir, albastrul marinelor lui Monet îi sunt foarte dragi.

Pe Cézanne și Van Gogh i-a văzut ceva mai târziu în trecere prin München în 1902, la Muzeul de artă modernă din acest oraș, pentru că artiștii francezi moderni, pătrunseseră mai lesne în muzeele germane decât în cele franceze.

Educația artistică a lui Petrașcu, se împlinește la Luvru, unde artistul contemplează, cercetează tehnica, compară stilurile și se adâncește în artă. Mi-a descris ore întregi calitățile pânzelor lui Velasquez, portretele Infanțelor Margareta și Maria Tereza, Concertul câmpenesc a lui Giorgione, Portretul omului cu mânușa, pictat de Tițian, Autoportretul lui Rembrandt, pânza cu marele nud intitulată Bethsabée, Interiorul de măcelărie cu boul jupuit, apoi unele tablouri flamande, cele englezești în special, având o predilecție pentru Hoggarth și vânjosul peisagist Constable. Meșterii francezi începând cu: Claude Lorrain, Poussin, Watteau, Chardin, Prud'hon pe care-l iubea atât de mult Grigorescu și până la modernul Manet, trecând prin Géricault, Delacroix, Daumier, Corot și meșterii peisagiști dela Fontainebleau, i-au dat prilejul să urmărească evoluția artei franceze, care tinde la adevăr prin simplificare și sinteză.

Delacroix și Daumier pare să-l fi mișcat mult pe Petrașcu, căci mi-a vorbit des și mult de ei. În arta lui Petrașcu este un substrat din pateticul romantic, cromatismul acela dramatic în sonorități de roș și albastru, aduce în unele pânze ecoul școlii din 1830.

În vara anului 1899 Petrașcu se reîntoarce în țară și lucrează un timp la Agapia unde întâlnește pe Grigorescu și Vlahuță. Grigorescu este impresionat de o lucrare « După ploaie la Agapia » și vorbește prietenilor săi de această pânză.

În anul 1900 când Petrașcu face prima sa expoziție la Ateneu, Delavrancea care era pe atunci primarul Capitalei, reține pentru Primărie, tabloul care plăcuse atât de mult lui Grigorescu.

Adresându-se lui Nicolae Petrașcu fratele pictorului, Delavrancea îi spune: « Eu cu tine nu știu dacă avem talent, dar pictorul are cu siguranță ». Cu prilejul unei alte expoziții, prin 1903, Delavrancea entuziasmat se adresează lui Petrașcu: « Ce pui tu în casele tale că mă miști de nu le pot uita? ». Și ca o revelație exclamă: « Mă, le dramatizezi! ». Fericită caracterizare, dacă nu mai frumoasă dar tot așa de bine venită ca aceea a lui Thiers, care spunea de Delacroix că pictează « avec la hardiesse de Michel Ange et la fécondité de Rubens ».

În discursul Profesorului Rădulescu-Motru cu prilejul primirii lui Petrașcu la Academie, acest tablou este descris foarte plastic: « Un admirabil tablou în care verdele de smarald pe care îl au arborii din grădina unei maici din Agapia, se armonizează în mod maestru cu roșul fructelor pe care le poartă mărul dela mijlocul grădinei, cu negrul în care se înfățișează gardul din față și cenușiul munților din fund ».

Arhitectul Mincu, mare creator de artă, care era și om de gust, și-a dat seama de valoarea lui Petrașcu și a scris o frumoasă cronică în *Literatura și Arta Română*, încheind:

« Plin de încredere în talentul real al d-lui Petrașcu, urăm și pe viitor aceeași dragoste și putere de muncă, de care ne dă o probă atât de convingătoare și care mai târziu îi vor asigura, suntem convinși un loc de frunte printre maștrii reprezentanți ai artei române ».

După această expoziție se reîntoarce la Paris.

În 1902 înainte de a se înapoia definitiv în țară, se abate la Londra ca să viziteze Muzeul National Galery și British Museum. Este impresionat puternic de autoportretul lui Rembrandt, figura cu o bonetă pe cap, de o factură largă și robustă, de acea pânză sensuală « Femeia la baie », de portretul unei bătrâne, de acea elegantă pânză portretul Isabellei Brandt cu pălărie și penaj pictată de Rubens și mai cu seamă de portretul lui Filip al IV-lea al lui Velasquez, figură senină modelată în tonuri luminoase, roze, sidefii.

Trecând prin Olanda e copleșit de Rembrandt, se adâncește privind Sindicii, cea mai mare compoziție de portrete, e uluit de viziunea și tehnica acelei magistrale pânze « La Fiancée juive » în care Rembrandt a deslănțuit toată patima sa de colorist, plămădind cu furie materia colorată, modelând gras în straturi de pastă, cu tot ce-i cădea la îndemână, cuțitul de paletă, penelul sau cu degetul și chiar cu palma, sculptând din culoare acele două figuri, care au rămas până astăzi de o fragedă, puternică și orbitoare strălucire cromatică.

În drum spre țară se mai oprește și la München unde Rubens tronează în ale sale sensuale compoziții, cu portrete, etc. Mai găsește acolo și acel Tițian excepțional, portretul împăratului Carol al V-lea, portret de bătrânețe, expresiv și de caracter, cu privirea halucinantă a împăratului, care pare că scrutează infinitul; magistrală pictură clădită pe armonie aurie ce este valorată de roșul intens al covorului de jos.

Dar beția supremă a retinei o are în fața lui Velasquez la Viena unde se găsesc portretele celor cinci Infanți. De câte ori am vorbit de ele, era tot mai curios, mai înflăcărat; Petrașcu își amintea de tonalitățile din aceste pânze pronunțând evocator: roz, gri, argintiu, negru, roș și cu fiecare culoare enunțată aveam impresia că se înalță, aruncându-și privirea spre cutia sa de colorii.

Pentru spanioli Petrașcu are cel mai înalt cult; pot afirma că viziunea sa cromatică s'a mai subtilizat după călătoria din Spania prin 1929.

Las Meninas, grandioasa compoziție a lui Velasquez, Portretele lui Goya, Inmormântarea Contelui Orgaz a lui Greco, sunt pentru Petrașcu, tatăl, fiul și Sf. Duh al picturii.

Petrașcu s'a reîntors din Spania, ca dela un hagealâc pictural.

Prin Italia a făcut mai multe călătorii, mai des la Veneția, patria marilor simfoniști ai paletii.

Compozițiile alegorice ale lui Tintoretto din Palatul Dogilor, precum și marele tavan pictat de Veronese în gloria Veneției, Cina din casa lui Levi dela Academie, tot de Veronese, atâtea și atâtea alte minuni din orașul lagunelor, au înviorat îndelung ochii meșterului.

La Galeria Pitti, tot Tițian îl reține mai mult cu acel portret denumit « al unui necunoscut », de fapt al Ducelui Norfolk, cu bustul de femeie « La Flora » întruchipare ideală a frumuseții blonde venețiene, apoi acea neîntrecută compoziție cu trei figuri, intitulată « Concertul », lucrare tot de Tițian, atribuită odată lui Giorgione.

Mi-a vorbit și de roșul capei din portretul Papei Iuliu de Rafael, de portretul atât de expresiv al Papei Paul al III-lea din compoziția cu trei personaje a muzeului din Neapole, de alegoria « Educației Amorous », apoi de « Amorul cast și cel profan », toate pânze de Tițian.

Din această înșirare a operelor ne putem face o idee de climatul în care se complăce meșterul, de climatul marilor colorști.

Reîntorcându-ne la expozițiile pictorului aflăm că în anul 1907 expune vreo 20 de pânze pictate la Assuan în Egipt; pictorul lucrează mai mult în tempera, « en détrempe », cum îi spun francezii.

Procedeu întrebuițat de cei vechi până la invenția picturii în ulei, pictura în tempera dă fluidități și armonii argintii și se potrivește de minune pentru peisajele țărilor meridionale, unde perspectiva aeriană, spațiul, seraficul reclamă un material mai puțin gras, substanță mai diluată și de loc onctuoasă.

Acest procedeu i-a fost recomandat de pictorul francez Emile Bernard, cunoscut prin amintirile sale despre Cézanne.

Colorile erau preparate de un negustor venețian din Porte San Maurizio, care dispărând într-o zi, Petrașcu fu silit să revină la pictura în ulei alegându-și colorile de cea mai fină fabricație, cum erau cele dela Maison Denis din Paris dispărută astăzi, apoi colorii Blochs și Foinet, pe care i le recomandă și lui Luchian.

Paleta lui Petrașcu e restrânsă și se limitează la alb, ocre, jaune, crom mai puțin, rouge indien, rouge vermillon, cadmium citron și moyen, outremer, bleu de cobalt și bleu mineral, verde émeraude și negru ivoire.

Mai toată măestria lui Petrașcu stă în ochiul său, care prinde noblețea de tonuri, pe care le exaltă prin temperament și le valorifică în armonii.

Procesul luminei în sine nu-l preocupă, el n'a analizat-o ca impresioniștii francezi, pe lângă cari a trecut indiferent pentru tehnica lor; lumina e pentru Petrașcu un element al armoniei și rezultă numai din jocul valorilor.

Se spune despre dânsul că nu ar fi un desenator; într'adevăr conturul nu-l preocupă, căci linia e o abstracție, o convenție și nu există în natură, forma născând din contrastul tonurilor, din valori. Cézanne a explicat foarte elocvent acest proces al picturii propriu zise: « Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine. Plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise.

« Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé ». Pentru Petrașcu, forma trebuie să ia viață prin culoare, iar procedeu tehnic rămâne lucru secundar; meșterul nu se așează în fața motivului cu scopul de a picta gras și onctuos, sau pentru a obține o pastă lucidă sau transparentă, nici nu știe bine dacă va mânui mai mult cu penelul sau cu cuțitul de paletă, dacă materia va ieși grunjoasă sau prețioasă, toate aceste lucruri fiind de domeniul inconștientului. În timpul creației el nu este preocupat decât de motivul văzut prin prisma senzațiilor sale vizuale în căutarea frumosului său.

La fel ca și Jongkind, care spunea: « Ma peinture a besoin de vieillir », Petrașcu îmi arăta câte o pânză mai veche exclamând: « Vecchio » și apoi mângâind cu palma suprafața tabloului îmi explica: « Pictura trebuie să fie ca vinul de calitate; pe măsură ce se învechește, să devină mai bună ».

« Il n'y a pas de bonne peinture sans belle matière. Et, pour l'obtenir il faut que la toile soit couverte, nourrie, peu à peu empâtée même; car en vieillissant la couleur rentre dans la toile et tend à disparaître. Que de peintures charmantes vont mourir, tandis que les plus lourds Cézanne, gagnent chaque jour de splendeur (Signac) ».

El pictează dintr'odată și cu elan « alla prima », cum spuneau cei din Renașterea, « à l'envolée », cum spun Francezii; aceasta fără preparație de desen,

rareori după câteva indicațiuni preliminare din penel. În fierbințele creației e ca un halucinat, privește strângându-și pleoapele și vede prin ochii săi miopi o lume de pete colorate pe care nu le putem bănuși și pe care le admirăm însă după creație în pânzele sale.

După această incursiune în domeniul tehnicii, putem urmări mai lesne pictura prezentată cu prilejul expozițiilor succesive.

După expoziția din 1907 când a expus și acel frumos autoportret de tinerețe în care Petrașcu se reprezintă fericit, surâzând și încrezător în sine, Petrașcu începe să se impună în lumea amatorilor; unii artiști mai luminați, cum a fost Luchian, lăudându-l, după cum mărturisește pictorul Cornescu, care a trăit se știe tot timpul lângă Luchian. Baltazar, artist de talent, om cult și îndemânat în ale scrisului, ne-a lăsat sub pseudonimul Spiridon Antonescu, frumoase și juste cronici de artă; el a cinstit arta lui Luchian și Petrașcu, izolându-i de mediocritățile generației, ceea ce astăzi după mai bine de 30 de ani nu o fac prea mulți.

Baltazar scrie într'una din cronicile sale, apărută în *Viața Românească* prin 1908: «Petrașcu e un artist cum puțini sunt la noi. E un adevărat artist, care nu prea se sinchisește de ceea ce-i place publicului... îmi place acest artist mai ales că este printre puținii care se îngrijesc ca ceea ce fac să fie făcut dintr'o convingere proprie, iar nu din ceea ce vezi că face altul».

După expoziția din 1909 cu tablouri pictate la Nicorești, la Mangalia, au loc alte expoziții în 1911 și 1913 tot la Ateneu.

Pictorul ne aduce opere definitive cum ar fi Moara lui Stamate din Nicorești (colecția Ing. Eremia), Naturi moarte, Flori, Peisaje, precum și o patetică pictură «Târgul Ocna după ploaie», în care un cer turburat în griuri învăluie dealurile negre verzi, iar în vale acoperișurile roșii și gri închise ale caselor dau cadență smaraldului profund al vegetației umede.

O scenă de plinaer, Femeia cu pălăria roșie în grădină, o altă femeie la mare, apoi Bujorii sunt pictați cu atâta sevă, cum nici natura n'ar putea să le dea.

Pictorul e acum împlinit în meșteșug, arta sa câștigă în adâncime, paleta e mai suavă și mai sonoră, armoniile sunt mai topite și contrastele se atenuiază, viziunea sa plastică este eliberată de ultimele influențe grigoresciene, Petrașcu urcă o înaltă creastă de creație.

Personalitatea sa e vădită, viziunea sa este din cele mai autentice din mișcarea artistică europeană.

Petrașcu chiar atunci când copiază o pictură, face o nouă creație; de pildă tabloul Mihai Viteazul al lui Lipatti, din care s'a inspirat meșterul nu atât ca pictură, ci mai mult ca motiv al compoziției a ieșit din penelul lui Petrașcu o operă cu totul diferită și mult superioară, atât ca dinamism cât și ca armonie de culoare.

Acest eveniment înseamnă în pictura românească o etapă asemănătoare Orientalismului din epoca romantică a picturii franceze. La Silistra, la Turtucaia și mai cu seamă la Balcic pe Coasta de Argint, mai toți artiștii noștri își împrăspătează retina.

Petrașcu e printre cei dintâi, aducându-ne noi armonii pe care cerul și apa i le inspiră, după cum Iser ne aduce alte forme și un alt stil.

Ceea ce au creat acolo Petrașcu într'un fel și Iser în genul său, rămâne definitiv și se poate considera astăzi operă clasică.

Petrașcu ne-a dat peisagii caracteristic dobrogene, marine cum ar fi pânza dela Muzeul Simu, în care prin tușe și cromatism, artistul sugerează fluiditate și extaz și « Femei la mare » din colecția d-nei Popovici în care armonia de bleu ondulează în modulațiuni extrem de fericite, cele două femei realizate plastic dând tabloului prestanța compozițiilor clasice.

Intr'o altă marină în care verdele smarald se îmbină cu ultramarinul zărilor îndepărtate, câte o femeie pe țărm șade sub umbrela liliachie, rozul fișului de pe pălăria galbenă de paie, înviorează armonia nostalgică a tabloului (colecția Z.).

În Moara din Balcic (din colecția O. Z.) Petrașcu atinge apogeul ca pictor de valori, tot tabloul se scaldă în armonie topită în « gris-perle » cum se spunea despre fericitele lucrări ale lui Corot. Tot în expoziția aceasta a figurat Autoportretul pictorului, construit viguros și larg într'un modelaj gras pastos, în armonie gri-argintie (colecția O. Z.).

În expoziția dela Ateneu din 1915 artistul ne mai aduce peisagii din Nico-rești, scene virgiliene cum ar fi « Intoarcerea dela muncă », fostă în colecția Rîșcanu; o nouă armonie, scăldată în aur, inspirată parcă din belșugul lanurilor de grâu printre care o femeie în bleu se reîntoarce în amurg, negrul și pata albă a câinelui, dând vibrațiunilor un sprijin ca de pedală.

Toate aceste opere au entuziasmat pe amatorii expoziției din 1915 dela Ateneu. A fost un triumf. În câteva zile Petrașcu vinde 70 de opere realizând 70 mii lei aur, sumă frumoasă pentru o țară ca România de pe vremuri.

Cu expoziția artiștilor români pe vremea ocupației germane, Petrașcu câștigă și admirația cunoscătorilor de artă din armata germană. Între ei se găsesc critici de artă, directori de muzee, cum era căpitanul Braune, care exclamă: « Der ist ein Maler » și dorind a scrie un articol înflăcărat, este cenzurat de comandatură, ca lipsit de măsură pentru un ofițer al unei armate învingătoare, față de un popor cotropit.

În 1919 Petrașcu călătorind în nordul Franței, pe urmele lui Grigorescu, ne aduce peisaje din Vitré, din Morlaix, marine din Saint Malo, din Saint Enogat, dela Dinard. Puțini în pictura contemporană au zugrăvit marea ca Petrașcu. Courbet ne-a redat viguros mișcarea valurilor metalice; Boudin a sesizat mai bine cerurile, undulația norilor, impresioniștii excelează în vibrația undelor, dar acea nostalgie marină pe care numai noi cei născuți și crescuți la mare credeam c'o simțim, ne-a redat-o magistral Petrașcu, cel născut la șes.

La mare sau prin ținuturile încărcate cu vapori unde lumina vine tamisată și contrastele dispar, paleta lui Petrașcu se înmoaie ca prin minune. În această atmosferă învăluită și vânjosul pictor se potolește, negrul lui se diluiază pe paletă, roșul se calmează, iar bleurile și cobalturile se îmbină într'o baie de « verde émeraude » dând picturii acea fericită armonie și noblețe apuseană.

Peisajele din Vitré și Morlaix pe care le-a pictat Grigorescu sunt schițe vibrante sau tablouri intime. Petrașcu le realizează patetic, dându-le culoarea lor locală, acea patină a vremurilor. Trebuie să recunoaștem că elevul își depășește meșterul în aceste lucrări.

Cu asemenea dispoziții și temperament nici o mirare că Sighișoara, orașul ardelean cu un caracter medieval, își găsește în Petrașcu pe cel mai potrivit pictor.

O natură moartă splendidă, în care sunt pictate o farfurie cu mere, un vas cu pensule și o carte roșie pe o masă învelită cu pânză vârgată în armonii de

gri și verde: rafinamentul cromatic, jocul pensulei și subtilitatea valorilor fac din această pânză una din capodoperele lui Petrașcu (colecția O. Z.).

În Brutăria din Vălenii de Munte, sunt ecouri ale paletii romantice, se desfac norii după ploaie, o dramă de griuri pe cer, iar pe pământ un halo de roș și bleu.

Am plecat din această expoziție fascinat, uluit aș putea spune, era la închiderea ei, arta meșterului mă copleșise. Nu am avut curajul, să mă apropiu de meșter, eram tânăr, de altfel sunt și cam timid de felul meu. Imi plăcuseră, într'altă o mică Sighișoara, astăzi în colecția d-lui Mihai Popovici, un interior cu biblioteca meșterului, cumpărată de bancherul Dinermann, un alt interior cu fotoliu roș și un altul învelit într'o caramanie de bleu-verde, peruzea cu reflexe roz, această din urmă pânză putând-o recupera mai târziu dela un negustor din pasajul Imobiliara.

Emoționat și intimidat am fugit glonț la pictorul Theodorescu-Sion, cu care legasem o prietenie în războiul trecut sub bombardamentul aeroplanelor la Cerna Vodă; amândoi locotenenți de rezervă, dragostea și interesul de artă ne apropia.

Cum i-am explicat motivul intempestivei mele vizite, a surâs și mi-a spus că Baciul (așa îl numesc confrății pe Petrașcu în intimitate), e un bun meșter și se oferi să mă introducă pe lângă dânsul. În interval am cumpărat niște flori de Petrașcu dela negustorul din pasajul Imobiliara.

Intr'o bună zi l-am luat pe sus pe Theodorescu-Sion și ne-am urcat la al III-lea etaj al clădirii din strada Cometa, unde Petrașcu își avea atelierul.

Se întorsese din Veneția cu o mulțime de lucruri frumoase; am reținut 2 lucrări, niște flori într'un vas pe un covor basarabean și o vedere din Chioggia.

Sunt peste douăzeci de ani de atunci: pasiunea de artă m'a apropiat de el din ce în ce mai mult, am căutat să-i aprofundez creația, am ales câteva opere reprezentative din evoluția sa artistică și dacă n'ar fi fost Petrașcu, bunul și sfătosul părinte pentru toți cei ce iubesc într'adevăr pictura, poate că aș fi întârziat să găsec firul Ariadnei în Labirintul Artei.

Tainele picturii rămân mai totdeauna interioare.

Expoziția din 1925, după mine a fost cea mai strălucită din cariera artistului. Atunci amatorii de artă și-au împărțit acel lot de frumoase opere, care au intrat în nemurire ducând faima meșterului prin expozițiile internaționale pe unde au figurat.

Menționez între altele, Natura moartă cu masa albă-incandescentă, flori, mere și cărți; din armonia stranie a contrastelor de umbre și lumină dè ungher, se înalță o ulcică de metal ca o nălucă, ambianța halucinantă a tabloului pre-dispunând la meditații.

Acest tablou a stârnit admirația oamenilor de artă la Amsterdam și Bruxelles.

Autoportretul cu bonetă roșie de prestanță rembrandtiană și de o suverană ținută cromatică, rămâne o piesă clasică ce va constitui odată mândria muzeelor și gloria epocii actuale.

Cu prilejul Expoziției mari din Paris în 1937, unde portretul a fost expus, Jean Alazard scrie: « Son portrait par lui même est d'une matière très drue; traité avec sobriété, il est presque hallucinant de vérité ».

Interioarele dela Târgoviște și dela Viforîta, ținute în armonii tihnite, dau tablourilor acel climat monacal la care pravoslavnicii aspiră în clipe de reculegere; uneori lumina din afară țâșnește vie prin crăpăturile obloanelor pentru a ne aminti că dincolo de ziduri e viață (colecția dr. Dona).



Această Expoziție mai sburda și prin reflexele din tablourile lagunei venețiene. Nimeni altul dela Guardi și Canaletto, afară de Corot, n'a pus în pictura motivelor venețiene, specificul și n'a reușit coloarea locală ca Petrașcu.

Nu exagerez, afirmând că nici impresioniștii, cari au învăluit palatele și bisericile în boarea luminii difuzate, nici verva și eleganța lui Manet, nici haoticul Kokoschka, nimeni dar absolut nimeni, nu a pictat Veneția așa de adevărat ca Petrașcu.

Palatele Ca d'Oro, Molibieri, apoi Rialto și alte poduri, Canal Grande, Casa roșie dela Chioggia, Curțile Venețiene sunt capodoperile genului; nu știu dacă voi mai trăi, ca să asist, dar prevăd că italienii vor veni odată, în România și vor cerceta aceste perle, după cum americanii se năpustesc pe operele creatorilor italieni de altă dată.

Roșul, albul și verdele clădirilor par patinate de secole și nu de penelul unui pictor, dar apa e pur și simplu un carnaval cromatic, cerul și cu țărnel dându-și întâlnire pe canale.

Am reținut din această expoziție o mulțime de opere. Faptul a făcut mare senzație în cercul artiștilor. E știut că Petrașcu în general nu e maleabil, când e vorba să cedeze pânzele mai bune, se desparte greu de ele, e acomodant pentru tablourile cele mai curente, pe care le denumește «gentile».

Se întâmpla câteodată ca o pânză importantă și calitativă să rămână neobservată ani dearândul. Meșterul mi se destăinuia mirat odată și eu i-am răspuns «Să știți, meștere, că tablourile bune sunt mai inteligente decât noi; ele își așteaptă timpul și omul potrivit».

În acest timp aflăm că Librăria Floury editează un Delacroix în trei volume, scrise de Raymond Escholier, om de litere și autor dramatic, astăzi directorul Muzeului de Pictură din Petit Palais, pe atunci director al Muzeului Victor Hugo din Place des Vosges.

Cum sosiră volumele, timp de doi ani, în fiecare Duminică și Joia eram nelipsit din atelierul lui Petrașcu.

Petrașcu savura volumele, ne întrețineam asupra unor pasaje celebre, cum sunt paginile în care Delacroix explică lui George Sand ce este pictura: «La peinture est une chose que tout le monde ne peut pas juger. Il faut un don particulier ou une éducation spéciale». Urmând o largă și profundă explicație reciteam des frazele privitoare la Ingres: «il raisonne son erreur et il s'y cramponne, croyant tenir une vérité», apoi tot despre Ingres «Il croit que la lumière est faite pour embellir; il ne sait pas qu'avant tout elle est faite pour animer. Il a étudié avec une précision très délicate les plus petits effets de jour sur les marbres, les dorures, les étoffes; il n'a oublié qu'une chose: les reflets. Ah bien oui: les reflets. Il n'a jamais entendu parler de ça. Il ne se doute pas que tout est reflet dans la nature et que la couleur est un échange de reflets».

Intr'o zi, în fața unui nud pictat de el «Femeia citind», susțin că e o pictură frumoasă ca o pânză de Delacroix și când în 1930 am achiziționat o odaliscă de Delacroix, Petrașcu a desenat după ea, gravând-o apoi în același timp cu nudul său.

Triumfului expoziției Petrașcu din 1925, i-a urmat acea manifestare de admirație unanimă a tinerilor artiști mai de valoare ca: Tonitza, Han, Dumitrescu, Șirato, Teodorescu-Sion și alți câțiva, mai în vârstă, ca Storck și Steriadi, care prin stăruința celor dintâi au impus pe Petrașcu la Marele premiu de pictură, pe care meșterul îl primește în acel an, deși în culisele oficialității, interveniseră alte aranjamente.

Tot în anul 1925 are loc la Paris Expoziția de Artă română unde Petrașcu expune 12 lucrări, pictură și desene.

În intervalul de trei ani până la o viitoare expoziție, Petrașcu mai pictează variante după un motiv care îi este atât de drag, Biserica Curtea Domnească din Târgoviște cu arhitectura sa patriarhală, cu clopotnița galbenă de lemn din care meșterul a scos în fiecare tablou altă bucurie cromatică, cu portalul arcuit prin care se vede curtea plină de lumini, pictorul sugerându-ne mirajul.

Câteodată Petrașcu, concentrat, se adâncește ca un căutător de comori și ne aduce un tezaur de lucrări prețioase, străbătute de lumini telurice, cum ar fi o ulcică de pământ cu o carte, o strachină smălțuită pe o scoartă basarabeană, niște flori de țară într'un vas de lut, o oală de vin și niște cărți pe o masă de lemn pe care pictorul le intitulează «Prietenii lui Creangă». Atâtea și atâtea minuni care pentru mine sunt imaginea adevărată a specificului românesc mai mult decât acele anecdote cu troițe sau ilustrații cu femei în fote cu fuior.

Pictorul ne-a mai dat și câteva interioare dintre care unul reprezintă, Arhondăria Mănăstirii Viforîta, splendidă pânză, pe care am donat-o Institutului francez de înalte studii din București, pentru ca francezii cărora trebuie să le fim recunoscători pentru arta lor, dela care s'au adăpat înaintașii noștri, să constate astăzi că pictura românească asimilând ce e mai bun, s'a emancipat și le trimite prin creația lui Petrașcu un omagiu vibrant.

Ca naturi moarte pictorul a dat o pânză remarcabilă «Fazanii». O pictură de bravură. Meșterul pare să fi fost foarte dispus la lucru căci toată pânza «est enlevée» cum spun francezii din elan, cu vervă și fără răsufare.

Jocul luminilor și al petelor variate de culoare scapără de pe fazani, dând albului modulat al șervetului mesei, care e armonia de bază, acel scherzo ce urmează unui andante melodios.

În anul 1927 intrând într'o zi însorită în atelierul pictorului, lumina înviora obrajii mei; meșterul mă privi lung și-mi spuse că fața mea difuzează reflexe violete și roze, rugându-mă să-i pozez, recomandându-mi să-mi iau pălăria neagră pe cap, care-mi da așa cum păream, aerul unuia dintre sindicii din celebrul tablou al lui Rembrandt.

Prilejul fu fericit, căci mi-am putut verifica impresiile asupra tehnicii lui Petrașcu.

Anul 1929 e o dată însemnată în viața meșterului.

Călătorește în Spania, aducându-ne din scurta sa călătorie câteva admirabile pânze, între care podurile Alcantala și San Martino; în colecția d-lui Dr. Dona podul luminos și argintiu străluce.

Din lipsă de valută, meșterul nu s'a putut opri mai mult la Toledo, altfel cu siguranță că ne-ar fi dat echivalentul modern al halucinantului Pod dela Toledo, celebrul tablou al lui Greco, deoarece Petrașcu prin temperament, viziune și meșteșug era indicat s'o picteze.

Prin 1930 Petrașcu pleacă în Franța, ne aduce frumoase pânze din Senlis; pictează în câteva variante Catedrala, case gotice, vile prin parcuri, etc.

În 1931 vara, pictează la Târgoviște un excepțional tablou Atelierul pictorului.

În tihnita încăpere două ființe scăldate în irizații de alb și galben brodează lângă fereastră, în restul încăperii învăluite lucrurile par încremenite, câinele doarme pe un covor roz; afară prin fereastra largă, o zi splendidă de vară, cu cer albastru imaculat.

În 1932 e din nou în Franța. Marea expoziție Manet dela Orangerie îl remontează; se întoarce entuziasmat.

Reîntors în țară pictează un mare nud culcat, frumos construit, cu moliciuni de anvelopă la cap și pe piept (colecția Lazarson) apoi interioare felurite, colțuri de atelier, naturi moarte, etc.

În anul 1933 are loc o mare expozițiune retrospectivă a operei meșterului; Petrașcu adună dela colecționari peste 400 opere și cu prilejul împlinirii a 60 de ani face acea măreață expoziție dela Fundația Dalles.

Se constată cum personalitatea meșterului se dezvoltase unitar și ascendent. Petrașcu ne apare un mare artist de profundă rezonanță, foarte variat, atingând în portret și în compoziția interioarelor, înălțimi.

Și unele controverse în privința tablourilor sale de mari dimensiuni se potolesc; pânzele fiind bine expuse într'o sală mare cu lumina de sus, Petrașcu apare și în marile tablouri același armonist și fericit pictor, deoarece suprafața mare îi dă prilej de orchestrație mai mare și simfonie mai adâncă; efectul e impunător.

Marele tablou, Interior de atelier la Târgoviște, de 2,50 m pe 2, e pictat ca dintr'odată, fără poticniri, fără ezitări, fără reveniri, armonia e superbă, lumina se gradează și se degradează imperceptibil, fără șocuri, învăluind interiorul și dând transparențe până în cel mai întunecat colț. Cele 3 personaje deși familiar întrevăzute, ne dau monumentalul; sub fereastră în penumbră stă Piky, fiul artistului îmbrăcat în bleu, plastic cum e așezat pare un idol egiptean; în centru în plină lumină fiica pictorului cu pălărie de paie și rochie verde și un șal roș, iar în primul plan șade cam de profil soția meșterului, pictorul concentrând în bluza ei lumina care valorează cele mai fericite modulațiuni de roz și alb, din care țâșnesc irizații. Petrașcu în aceste lucrări se ridică până la marii meșteri spanioli, timpul urmând a ne da dreptate.

Am arătat că din călătoria sa în Spania, Petrașcu s'a reîntors mai luminat în paletă, armoniile sale devenind mai clare și irizațiile mai abundente.

Mă întrețineam cu dânsul deseori asupra picturii contemporane franceze; luminozitatea tablourilor lui Matisse, exuberanța lor cromatică, precum și subtilul Bonnard îl farmecă.

Petrașcu nu e un refractar ca alții la încercările noi, cu singura condiție ca ele să pornească dintr'o sinceritate de viziune picturală. Ceea ce nu suferă Petrașcu e trucul. El disprețuiește pe trișorii picturii.

A fost la expoziția din 1937 la Paris și s'a interesat mult de contemporanii dela Petit Palais; din acel măreț ansamblu al expoziției, a avut o revelație în Utrillo.

Achiziționasem câteva pânze de Matisse și de Bonnard; prezentarea lor provocase un curent pentru o pictură mai vie și mai luminoasă, în lumea artiștilor cât și în aceea a amatorilor dela noi.

Intr'o zi am exprimat foarte discret dorința, să ne dea și câteva pânze în armonii mai luminoase, mai sglobii, mai vesele, ca să mai variăm colecțiile noastre. Petrașcu nu ne-a răspuns nimica, dar în toamna anului întorcându-se din vacanță, ne-a prezentat acele interioare strălucitoare de colori și lumini, cu irizații în galben și aur, unele cu reflexe incandescente, altele cu prospețime primăvăratecă așa cum e acel Interior cu un covor gălbui, perne albe, roșii între care tronează una înflorată în vernil. (Acest tablou denumit Primăvara, e în posesia d-lui Ing. Cassasovici). Interiorul cu femeia care șade pe un divan acoperit de o

stofă cadrilată în bleu, Ɂ dintre cele mai fericite, armonia difuzează o lumină aurie; într'un alt Interior ținut în lumină «gris-perle», pictorul ne prezintă un frumos nud, văzut din spate, tabloul e de o excepțională ținută plastică, o pânză rară.

Dintr'una din călătoriile mele în străinătate reușisem să achiziționez un portret de fetiță de Cézanne, pictură din perioada sintetică.

Acest eveniment aduse un nou prilej de întrețineri cu Petrașcu asupra lui Cézanne, pe care meșterul îl admiră mult. Adusesem și cele două volume monumentale ale lui Lionello Venturi, asupra vieții și operei meșterului francez.

Cézanne și Petrașcu au un fond comun romantic dela care pleacă; desfașurarea artei lor, are un caracter grav și concentrat, dar genialul francez, pornit din făgașul unei tradiții italo-franceze a atins prin sintetism piscuri înalte, pe când în tânăra noastră școală, iluminatul Luchian și vizionarul Petrașcu nu pot face salturi și pășesc mai încet, indicând drumuri noi.

Când îl comparam uneori cu acel Cézanne al începuturilor, anterioare impresionismului, Petrașcu mă domolea, repetându-mi cuvintele lui Corot, care fiind comparat cu Delacroix, spunea modest: « Il est l'aigle, je ne suis qu'une alouette ».

Ca și marii creatori Cézanne și Renoir, Petrașcu culminează într'o artă amplă și sintetică dându-ne între altele: O natură moartă (1939) în care vizionarul precumpănește și ne ridică la supranatural. O masă cu o stofă roză de cea mai rafinată modulație, pe care pictorul compune atât de straniu, cărți în bleu și gri, un model de picior în gips alb, care face contrastul și două vase în gri-bleu, care întregesc armonia. Această natură moartă, statică prin natura ei, devine potențială prin contemplație. Adâncindu-ne în infinitul fundalului tabloului, vom spune cu Leonardo da Vinci că « La pittura e cosa mentale », dar vom adăoga, că uneori ține și de domeniul subconștientului.

Au trecut ani, Petrașcu a cunoscut succese bine meritate în străinătate. La Expoziția de artă românească din Paris, în 1925, expune 12 tablouri, la expozițiile din 1930 ce au avut loc la Amsterdam, Haga și Bruxelles, pânzele lui Petrașcu stârnesc admirația oamenilor de artă. Intre alții, Sander Pierron scrie: « Georges Petrasco, coloriste superbe, truelle, triture la matière de ses portraits, notamment le sien propre (Portretul cu eșarfa roză) avec la truculence emportée d'un Monticelli; dans ses paysages, cour italienne et vieux clocher, il atteint à plus de luminosité et à un coloris plus vif, tout comme dans son intérieur et dans sa nature morte d'un métier nerveux, où les objets ont du volume » (Interiorul cu masa albă, mere flori și cărți).

Toți îl așează între marii meșteri ai timpului.

În tratatele de istoria artelor, numele lui Petrașcu nu se strecoară prin întorsătura abilă și politicoasă a autorului; meșterul se impune prin arta sa.

Pentru Henri Focillon, profesor la Sorbona « Petrasco a l'homogénéité subtile et puissante de la matière, le gras de la touche qui prend d'un seul coup le ton, la forme el l'enveloppe ».

Jean Alazard, profesor universitar, directorul Muzeului din Alger, afirmă: « il apporte à la peinture roumaine un sens de tons vigoureux et des compositions empreintes de gravité. Son rôle devient ainsi considérable, car il montre bien, par son exemple et par son œuvre, qu'il n'est rien pire que la facilité en art et que la matière doit s'imposer par sa probité et sa vigueur ».

Când René Huyghe, Conservatorul Muzeului Luvru la departamentul picturii, critic de artă ascultat, în trecere prin România mă vizitează pentru a

vedea operele franceze din colecția mea, a rămas foarte impresionat de operele lui Petrașcu, pe care le-am prezentat și mi-a declarat că « un asemenea pictor e mare oriunde ».

René Huyghe se opri de câteva ori în fața marelui tablou de familie, cu cinci personaje, intitulat Vara la țară.

Această pictură impune prin compoziție, armonie și monumental, e abundentă de calități coloristice; variatele tonalități ale îmbrăcămintelor, galben, bleu, roș, gri, verde, dau un ritm cromatic foarte fericit compoziției.

Cu prilejul expoziției bienale din Veneția 1938, academicianul Ugo Ojetti, cunoscut critic de artă scrie în *Corriere della Sera*: « Belle interni espone G. Petrasco, con una giustezza di toni nella placida luce ammirevole ».

Lionello Venturi, criticul italian de mondială reputație, autorul vastei lucrări, Giorgione și Giorgionismul, al măreței monografii asupra lui Cézanne, al altor multor lucrări valoroase de specialitate, scrie în acel articol publicat în *Gândirea* din Mai 1938: « Nu văzusem niciodată vreo operă originală de a lui Petrașcu, înainte de a fi vizitat, acum câteva luni, pavilionul român la Expoziția dela Paris. Dar când m'am găsit în fața peretelui unde erau atârinate câteva din tablourile sale, nu numai că am fost plăcut surprins și interesat, dar mi-am dat seama că am întâlnit un artist pe care întrucâtva îl așteptam și îl prevedeam. Astfel întâlnești câteodată un prieten pe care nu l-ai cunoscut niciodată ».

Pentru criticul italian, Petrașcu pictează pe bază de « sensibilități purificate » nu desenează în sensul curent ci « concepe forma în funcțiunea de lumină și umbră », Petrașcu e în tradiția sănătoasă a artei și « înfăptuiește o rigoare clară, care e rară chiar la artiștii cei mai buni ».

D-l profesor Al. Busuioceanu spune că pictura lui Petrașcu e « ca o frământare în concretul însuși al lucrurilor, ca o plâsmuire din nou a realității, prin adâncirea în structura vie a materiei, unde virtuți ascunse se găsesc capabile de a da strălucire și valoare nouă lumii întruchipate de artist ».

În revista « Le Tre Venezie », criticul Valerie comentând Bienala din Venezia (1942) scrie următoarele în privința lui Petrașcu: « Nelle tre Sale della Romania rivediamo con gioia un pittore, che le precedenti Biennali ci han fatto apprezzare ed amare: il Petrasco. I suoi sei quadri di quest' anno sono, come quelli chi ricordiamo, tutti sostanza (cioè commozione) puramente pittorica, e basterebbero da soli a tener alto il nome artistico del suo Paese ». Cunoscutul critic de artă François Fosca, comentând Expoziția de artă română contemporană dela Zürich, scrie în *Tribune de Genève* (2 Aprilie 1943): « Au Kunsthaus l'artiste qui apparaît le plus richement doué, la personnalité la plus marquante, c'est Gheorghe Petrașcu. Il a un métier bien à lui ».

Am încercat o evolutivă expunere a artei lui Petrașcu, însă pentru tot ce n'am putut reuși, tablourile sale sunt de veghe, căci pictura e făcută ca să fie privită cu ochii și nu cu auzul; nicăieri ca în fața tablourilor nu se aud mai multe prostii, spunea unul din frații Goncourt.

Mi-am luat curajul acestei expuneri, deoarece am rămas neclintit în credința mea despre valoarea excepțională a artei lui Petrașcu. Am fost martor ai ultimilor 20 ani, în procesul său de creație, am putut culege aceste impresii și câteva date, care vor interesa pe criticii de mâine și, înainte ca fantezia și legenda inevitabilă să-și facă drum, am ținut și eram dator să dau acest mănunchi de adevăruri.

Mai fericit decât Andreescu, care moare așa de tânăr, mai ferit de nevoi decât Grigorescu, care a dus-o mai greu, mai binecuvântat decât Luchian, care se stinge așa de timpuriu, Petrașcu, primul artist plastic membru al Academiei Române, în al 67-lea an al vieții asistă la acel triumf al carierei sale: Expoziția anului 1940.

Cu prilejul acestei expoziții ne-am găsit alături de d-l profesor G. Oprescu, entuziasmați; îmi permit a reproduce un fericit pasaj din cronica d-sale: « Nu este oare extraordinar să vezi, în mediul nostru bucureștean, unde mulți din artiștii și literații de seamă, însuși marele Grigorescu chiar, încetaseră de a mai produce ceva important, după ce trecuseră de 50 de ani, că Petrașcu nu numai se menține, ci ne face să gustăm o artă mai tânără, mai personală, mai completă ca oricând? ».

Când prin acea inexorabilă soartă, noi nu vom mai fi printre cei vii și capodoperele lui Petrașcu vor trona senin și grav pe simezele unui măreț Muzeu Național, pe care-l dorim cu toții, urmașii colecționarilor de astăzi își vor da mai bine seama ce mare pictor a cinstit arta română pe timpurile acestea.

## P A L L A D Y

Lui Em. Ciomac.  
*Pas la couleur, rien que la nuance.*  
(Verlaine).

Pallady aparține unei lumi ce nu mai este. Pallady trece printre noi ca un halucinat întârziat; sensibilitatea sa, rafinamentul jocului său de nuanțe sunt anacronice, epoca noastră fiind sguduită de toate încercările violente care, pornind dela un expresionism intensiv și trecând printr'un cubism brutal, termină în abstracția și divagațiile unui supra-realism deșăntat.

De unde vine Pallady și ce vrea? Ca și aristocrații exilați, pe care nevoile și vicisitudinile vieții îi obligă de multe ori la ocupații prea dure pentru natura lor, Pallady s'a trezit prins în tăvălugul contemporan al picturii, alături de Matisse și Marquet, care tocmai ieșiseră din « fauvisme ».

E adevărat că Pallady a frecventat atelierul lui Gustave Moreau împreună cu Matisse, Marquet, Rouault, Manguin, etc., celebră generație ce ilustrează arta contemporană, dar a trecut și prin atelierul lui Puvis de Chavannes. Sfaturile marelui Puvis i-au fost mai prețioase și mai folositoare, căci și astăzi Pallady mai păstrează disciplina formală, pe care a primit-o în atelierul marelui meșter.

În acest interval, ceilalți camarazi dela Gustave Moreau părăsesc atelierul, trântind ușile ostentativ și pleacă fiecare unde-l taie capul și unde-l îndreaptă temperamentul. Nimic nu poate ilustra mai bine spiritul lor de independență, decât declarația făcută de Marquet colegilor: « Allons-nous en d'ici, il vaut mieux peindre des omnibus ».

Și mai târziu, când aceștia exaltă culoarea pură în perioada « fauvismului », Pallady stă rezervat și pare chiar revoltat, lucru pe care mi l-a afirmat. Matisse.

Pallady se împrietenește cu Aman Jean și se complăce, ca și dânsul, în pictura tonurilor topite și a armoniilor surde; mai târziu manifestă simpatii vădite pentru post-impressioniștii Bonnard și Vuillard, care se desfătau în dominante de griuri, străbătute de vibrațiuni ceva mai sonore, totuși potolite, numai că aceste vibrațiuni topesc sau distrug uneori forma, pe când Pallady rămâne totdeauna credincios conturului.

Ca lucrări importante din această perioadă menționăm: Compoziția cu odalisă din Muzeul Simu și Nudul care provine din colecția Bogdan-Pitești, astăzi în Colecția Radu Xenopol.

Dar, prin 1914, Pallady se entuziasmează de Matisse și Marquet, care se lepădaseră de «fauvisme» manifestând o puternică personalitate; Pallady nu rezistă seducțiunii, care rămâne numai vizuală, căci în realizare, Pallady nu are nicio afinitate plastică cu acești meșteri francezi.

Matisse e un sensual al colorii în sine și al pasteii, un pătimaș al intensităților de colorare, un îndrăzneț al disonanțelor pe care totuși le îmbină surprinzător de frumos; Pallady rămâne un sensibil al colorii și armonizează în surdină. Matisse deformează și împinge desenul până la stilizare și arabesc; Pallady rămâne la contur.

Pe când Marquet observă peisajul, Pallady se impresionează de motiv; Marquet sintetizează prin notații și valori juste, Pallady armonizează planuri.

Pe când motivul devine temă schematică la Marquet, la Pallady rămâne temă armonică.

Matisse alunecă cu plăcere spre o sensualitate păgână, Pallady se complăce în morbideță, iar în peisaj Marquet e reținut, pe când Pallady e totdeauna liric și vibrant.

Prin urmare, pe considerente pur plastice, Pallady e în divergență cu cei doi meșteri, la care e înhămat pe nedrept de profani.

Pallady este un intimist, un rafinat al nuanțelor și al aparențelor; ca și în muzica lui Debussy, în versurile simboiștilor, în sensibilitatea pătrunzătoare a lui Proust, el se adresează, după cum am mai spus, unei lumi ce nu mai este, sau e pe cale de dispariție.

În tânăra noastră artă plastică, tânără și robustă ca o adolescentă, care crește în aerul sănătos al naturii scăldate în soare sau biciuite de frig sau crivăț, arta lui Pallady e floare plăpândă de seră; de aceea el rămâne izolat.

Nu doar că plastica noastră n'ar putea oferi o ambianță creatoare unui aristocrat, căci nimic mai nobil ca spiritualitatea luminoasă a lui Luchian; rafinamentul, care este cu totul altceva, reclamă un trecut, pe care școala noastră nu-l are — și încă pentru multă vreme — numai natura, în toată puritatea și frăgezimea ei, va servi ca punct de plecare emotiv în creația noastră plastică.

Procesul instinctual al emotivității s'a produs odată în rasa Pallazilor, dar e mult de atunci, și emoției i-a urmat sensibilitatea, iar sensibilității rafinamentul și acest lucru trebuie să-l admitem volens nolens, căci e firesc.

Contesa de Noailles, Elena Văcărescu, Pallady, născuți pe meleagurile noastre, au crescut respirând aerul nostru și totuși parcă n'ar purcede dela noi.

Mediul prielnic de creație al pictorului Pallady e intimitatea; discreția și nuanța formează dominantă, de aceea artistul fuge de lumina vie și orbitoare, de lumina care isbește și determină contraste, de lumina care face forma dură și umbra cavernoasă; artistul se leapădă de tonuri stridente și sonore, atât de căutate de unii contemporani. Paleta sa are o claviatură infinită de nuanțe, care merg până la extaz. Pallady răstoarnă cupa plină și se răcorește cu picătura de pe buze, ține fereastra închisă, ca să nu se risipească parfumul, trage vălul, ca să capteze penumbra.

Cu siguranță că Baudelaire l-ar fi apreciat și i-ar fi găsit corespondențe:

« Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères  
Des divans profonds comme des tombeaux  
Et d'étranges fleurs sur des étagères  
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux ».



## O VIZITĂ LA MATISSE

Sunt unele opere de artă, în fața cărora ne oprim cu toții, le privim și le admirăm, fără să ne putem ridica întotdeauna cu înțelegerea, până la frumusețea lor desăvârșită.

De astădată păraseam Veneția, cu satisfacția emoțiilor copleșitoare, pe care mi le-au dat panourile lui Jacopo Robusti zis și Tintoretto, aflate în sala de așteptare a Ambasadorilor din Palatul Dogilor.

Rare ori a fost atins un mai perfect echilibru între compoziție, formă și culoare, rare ori aceste elemente s'au împletit mai fericit, ca în acele patru pânze murale ale lui Tintoretto: Bachus oferind inelul Arianei, Mercur între Grații, Venus între Pallas și Marte și Focul lui Vulcan.

Mărturisesc că pentru a păstra cât de pură această impresie, m'am ferit câteva zile să mă ocup de alte picturi.

Părăsind Veneția, cu toată ceața ce se lăsase în tot timpul călătoriei, cu toată tristețea unui cer învăluit, nu vedeam decât aur și lumină.

Trebuia să mă opresc în sudul Franței, pentru a mă întâlni cu Matisse, căruia îi fusesem recomandat de un camarad al său. Cu amintirea Venețienilor încă proaspătă, odată intrat în atelierul lui Matisse, m'am simțit întrucâtva desorientat.

Recules însă, după un timp, am început a privi lucrările de pe pereți, cu un interes mult mai viu decât acela pe care obișnuința operelor contemporane mi l da în alte împrejurări. În acea zi, Matisse lucra la marele panou decorativ, destinat Muzeului din Meryon, Fundația de Artă a miliardarului Barnes. Pictura reprezintă perechi de nuduri înălțuite în ritm, pe un fond simplu de gri și violet ce alternează. Un desen larg, de cea mai caracteristică viziune matissiană, forme ample, pictură simplă, decorativă, luminoasă, fără urmă de modelaj, ca aceea de pe vasele antice grecești. Panoul era astfel conceput ca să completeze spațiile dintre cele trei arcade ale marelui galerii a Muzeului. Matisse lucra de doi ani la acest panou.

După focul purificator prin care trecusem la Veneția, contrastul era isbitor; totuși, judecând bine, considerând și cerințele arhitecturii actuale, nu ar mai fi fost de loc interesant, pentru epoca noastră, ca după patru secole, pictorii noștri contemporani să se adape la aceleași izvoare și să întrebuințeze aceleași metode de exprimare ca meșterii Renașterii, pentru că de fapt tocmai ponciful clasicismului determinase decadența artei academice.

Și cred că e potrivit prilejul să amintesc butada lui Degas, care, vizitând unul din saloanele pariziene și oprindu-se în fața unei pânze, pe cât de pretențioasă pe atât de lipsită de viață (pictura unui ilustru membru al Institutului), spunea însoțitorilor săi: «dacă Rafael ar fi înviat, cu siguranță că s'ar fi recunoscut vinovat de această decădere a epigonilor săi». Pășind mai departe prin expoziție și privind o pânză modernistă, pictată de un artist mai independent, ce manifesta o personalitate vie și liberă, Degas afirma că Rafael n'ar fi ezitat să exclame: «e totuși interesant!».

Matisse întrebându-mă de impresia ce-mi făcuse panoul său decorativ, răspunsei că lucrarea îmi reamintea o pânză mai veche, «La Danse», aflată la Moscova, în colecția Ivan Șciuchin, colecție astăzi naționalizată de Statul sovietic.

Pasiunea și interesul ce-l manifestam pentru opera sa îmi asigurară o bunăvoință a meșterului, care mă invită pentru după amiază, în locuința sa particulară, unde avea să-mi arate între alte lucrări și colecția sa particulară.

După prânz, acasă la dânsul, ne găseam într'o cameră pe ai cărei pereți străluceau câteva tablouri de Cézanne: un peisaj cu stânci și arbori, un tablou cu nuduri la scăldat, un portret al d-nei Cézanne și o mică natură moartă, o cracă cu frunze și caise, apoi trei tablouri mai mici, dar frumoase de Renoir (nuduri și un peisaj), iar ca opere personale, o odaliscă culcată, denumită: «Odalisque aux magnolias», din 1925, o femeie arabă într'un interior oriental, din 1928, și un mic peisaj din sudul Franței.

Trecurăm apoi în altă odaie, unde erau biroul și biblioteca meșterului. Pe pereți, trei din cele mai importante pânze de Courbet: nudul cunoscut sub denumirea de «La femme endormie», apoi un frumos tablou «La demoiselle de la Seine», în genul celui din Muzeul Petit Palais din Paris, care însă are două personaje, și al treilea tablou, un grandios peisaj de pădure și isvoare.

Ca opere personale, câteva splendide studii, pline de exuberanță cromatică, în special un interior cu paravan mauresc, care a servit ca fond pentru diferite tablouri mai mari, ca «La leçon de piano», «Intérieur oriental et nature morte», etc. și în fine, un admirabil nud, culcat pe divan, lângă o consolă cu ornamente aurite, nud de un desen impecabil ca stil, caracteristic matissian, de un rafinat modelaj în tonuri sidefale, tablou de modeste dimensiuni, însă de mare calitate picturală.

Cum, în convorbirea noastră, arătam un interes mai pronunțat pentru Renoir (doar veneam din Veneția, patria coloriştilor), întrebam pe Matisse, dacă și el împărtășește aceleași sentimente.

Matisse îmi răspunse: «L-am cunoscut bine pe Renoir, îl admir ca și d-ta, probă că am pânze de ale lui pe pereți, dar pentru mine Manet și, mai cu seamă Cézanne, rămân cei mai interesanți îndrumători».

Intr'adevăr, reacțiunea lui Cézanne fusese largă și profundă; Cézanne descoperise orizonturi noi.

Intervin, totuși: «după rătăcirea cubistă și haosul supra-realismului, *revirimentul pentru Renoir* pare evident la toată generația nouă, care e în căutarea unui umanism, unui nou clasicism».

«Poate», îmi răspunse, vag, Matisse.

Am căutat să ies din impasul acestei discuții; de altfel sentimentele ostile ale meșterului pentru cubism și speculațiile lor în artă îmi erau cunoscute. Divergența pe această chestiune între Matisse și Picasso pusese capăt unei vechi prietenii înaintea marelui război.

Ii cerui permisiunea să revăd a doua zi colecțiunea, pentru a mă putea fixa mai bine, cu atât mai mult cu cât, abordând discuțiunea asupra artei persane, Matisse îmi spuse că are și o colecție de fragmente din covoarele epocii domniei Șahului *Abbas* (secolul XVI), covoare cunoscute sub denumirea de *Ispahan*.

A doua zi, urcam la al V-lea etaj al casei unde locuia Matisse. De astădată ne oprirăm mai mult, în odaia a meșterului, unde se găseau covoarele.

Convorbirea se animă și avurăm un schimb de vederi asupra artei persane, concentrându-ne asupra motivelor decorative din acele minunate fragmente cu borduri bogate, în care varietatea arabescurilor și suavitățile colorilor se împleteau așa de armonios.

Intr'una din fășii, am recunoscut acordul de coloare de care se servise Matisse în tabloul « Interior cu femeie arabă ».

Matisse era un mare cunoscător al artei orientale. Admiram împreună frumusețea unui covor cu un câmp albastru-peruzea, în care șerpuiau arabescuri și infinite ornamente florale, cu un chenar de un roș profund închis, cu inscripțiuni musulmane.

O parte din opera lui Matisse e clădită pe teme decorative, care păstrează un parfum oriental.

Matisse sacrifică deseori cele mai elementare canoane plastice, renunță la perspectivă, deformează la nevoie desenul, pentru a obține un frumos ansamblu vizual.

Intrebându-l apoi, dacă miniaturile și anluminurile persane nu l-au îndemnat la acuarelă, mi-a răspuns negativ.

Zărind pe perete, un frumos desen de nud, l-am rugat să-mi arate o mapă cu desene.

Mi-a răspuns că nu prea avea multe la Nisa, dar tocmai terminase desenele ce trebuiau să ilustreze o ediție a poeziilor lui Mallarmé.

Acela care nu știe câtă căutare și gândire se ascunde într'un desen de Matisse și ar crede că aceste schițe isvorăsc așa dintr'odată, cu ușurință și printr'o simplă trăsătură de condei, sau se datoresc unei fericite întâmplări, se înșală.

Un desen de Matisse este rezultanta unui șir de încercări din ce în ce mai interesante și care pornesc dela o primă realizare după natură, ce se simplifică și se purifică succesiv, lepădându-se de tot ce este accidental și inutil, până ce rămâne linia esențială și expresivă.

Ca încheiere, reproduc rândurile lui Matisse, care lămuresc originile psihologice și tendințele artei sale:

« Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires, aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui délasse des fatigues physiques ».

Și această călătorie m'a făcut să-mi verific, într'o măsură, presupunerea că firul artei coloriştilor purcede din Orient, de unde a trecut la Venețieni, pentru ca să ajungă la contemporanul Matisse.

*Nisa, Ianuarie 1933.*

## LA SCULPTORUL MAILLOL

Aristide Maillol își petrece viața între Banyuls, locul său de naștere așezat pe țărmul Mediteranei, și Marly le Roi, mică localitate pierdută prin acea minunată grădină ce se cheamă Ile de France.

S'ar putea spune că între Attica și câmpiile virgiliene, se scurge viața celui mai mare artist plastic al zilelor noastre.

De obicei ocolește Parisul și numai cu prilejul Expoziției de Artă Italiană a trebuit să coboare mai des în Metropolă.

Departate de freamătul orășenesc, în liniștea naturii, meșterul se reculege pentru a-și putea concentra toată gândirea și imaginația în spre arta sa, artă pornind dintr'un sentiment, ce se desfășoară în forme ample, pline și liniștite.

A rămas mediteranean într'o epocă de frământare expresionistă și predilecții abstractizante; senzația se filtrează la acest sculptor prin rațiune și pornește spre un lirism senin și un ideal mai static.

Ca și cei vechi, Maillol are cultul unui tip al său propriu de frumusețe, către care tinde opera sa.

În acest scop meșterul observă, meditează și studiază în fața modelului viu, dela care împrumută motivele ce corespund viziunii sale plastice; reduce sau modifică accentele particulare sau individuale, pentru a se apropia cât de mult de acel tip ideal întrevăzut și astfel opera se încheagă treptat prin creație, purtând pecetea personalității sale, personalitate ce se dezvoltă clar, logic și unitar.

Un fericit instinct al proporțiilor face ca ritmul interior al formelor să se echilibreze în planuri largi, păstrând cadența nobilă a liniilor; nimic din nervul și pateticul romantismului, nici o truculență, nici un accent impresionist și nici urmă de încordare pretențioasă sau emfază.

Totul se desfășoară natural în rotunjime și în plenitudine, luminile șerpuind pe suprafețe ca undele liniștite ale apelor adânci.

Frumosul întrevăzut de sculptor e în afară de ceea ce se poate numi realism, naturalism sau chiar clasicism.

Sentimentul său are candoarea naivă a primitivului, o sensualitate păgână păstrează senzația primului fior, Maillol rămâne la sentimentul și viziunea începuturilor umanității.

Cineva spunea că: « Ses créatures pèsent au sol avec la majesté d'antiques Junons » și apoi viziunea sa formală se încrucișează cu aceea a lui *Ingres* care dorea: « Que les jambes soient comme des colonnes ».

O Veneră de Maillol îndeamnă să-ți deschizi brațele către ea și s'o cuprinzi cu toată puritatea unui platonism formal.

Măestria modelajului atinge perfecția, încât o lucrare de a lui Maillol fie în ghips, lut sau bronz redă sentimentul tactil al unei marmore.

Ca și la Greci, Maillol are pasiunea materiei sculpturale, taie cu predilecție în piatră sau în marmoră.

Mi-a făcut favoarea să-mi arate unele opere în curs de elaborare; suprafețele formelor ce răsăreau din daltă păstrează căldura vieții și ceva din acel nepătruns mister al dumnezeirii.

După impresionismul sculptural și capriciile arhaisante, sculptura s'a regăsit prin Maillol.

Iar de atunci acest Theseu s'a îndreptat spre Naxos cu nava încărcată de acele minuni ce se numesc Mediteranea, Flora, Pomona, Venera cu șirag, Nimfa, Durerea, etc.

Pe un drum încântător ce străbate păduri, coline și parcuri castelane, plecăm din Paris în spre Marly le Roi. Era o frumoasă zi de vară, cea după amiază în care Meșterul ne pofti la dânsul în atelier.

Atelier, dacă se poate numi o încăpere simplă și văruiță ca o locuință rustică. Parte din sculpturile meșterului se aflau în atelier și foarte multe dintre cele mai importante se găseau împrăștiate în grădina la voia întâmplării, așa după cum cad și poamele din copac.

Maillol, fire blândă cu gesturi liniștite, are ceva patriarhal într'însul și din primele cuvinte îți dă impresia unei vechi cunoștințe, lucru ce-ți desleagă timiditatea și-ți descătușează sufletul.

Frază sobră, idei clare, răspunsuri simple, numai în ochii săi de un albastru imaculat poți băhni adâncul său sufletesc.

Imi dau seama că operele unui asemenea creator nu pot sta îngrădite între ziduri, om și operă nu pot viețui decât în natura vie.

Acolo poate da el drum în voie imaginației sale, acolo se poate desfăta meșterul pentru a se ridica cu firea și cu făptura până la puritatea unui ascet.

E însă într'o veșnică încordare de creație și când nu sculptează, desenează, deoarece elanul liniei ce ia forma îl pasionează. Forma rămâne voluptatea vieții sale.

Ne întreținem asupra operelor sale, pe care Muzeele europene le-au achiziționat. Îi vorbesc de acea femeie robustă și încordată, turnată pentru parcul Muzeului municipal din Viena. (La liberté enchaînée).

Îi reamintesc de Flora și de celelalte lucrări ale muzeului Staatsgalerie München, de nenumăratele lucrări de prin muzeele germane din valea Rinului, la care Maillol îmi răspunde: « Ce e drept, Germanii au fost gentili cu mine ». Îi exprim pasiunea mea pentru acea capodoperă intitulată « Méditerranée — Baig-neuse accroupie » ce e așezată în grădina Tuileries din Paris lângă Orangerie.

Îi arăt dorința de a achiziționa această lucrare pentru România, în țara noastră negăsindu-se nicio lucrare de a Meșterului. Maillol îmi manifestă părerea

sa de rău, față de entuziasmul ce-l arătasem, dar statul francez care-i comandase lucrarea în piatră, îl legase printr'un contract interzicându-i să mai toarne opera.

După ce-mi arată niște frumoase statuete ne oprirăm la o recentă lucrare « Nimfa » ce va servi unui grup de trei nuduri la scăldat. Această operă se deosebește de celelalte printr'o tendință spre formă mai strânsă, curba volumelor fiind mai potolită. E o operă de viziune elenistică, frumoasă ca Afrodita din Cyrena.

Trecem apoi în grădină în fața unei opere însemnate « La Douleur » reprezentând o femeie care șade gânditoare cu capul plecat în mână, lucrare ce a servit pentru monumentul Morților din Céret, apoi « Noaptea » și « Monumentul lui Debussy » sunt lucrări de un sentiment mai simbolic, totuși de o vădită plasticitate.

Înainte de despărțire, d-na Cerezolle, directoarea Academiei Ranson, care ne însoțise și care ne prezentase Meșterului, îl rugă să fixeze o zi, când ar putea veni la Academie, să vadă elevii, deoarece instituția era pusă sub patronajul și președinția lui Maillol.

Meșterul răspunse, că ar fi mai folositor ca mici grupuri de elevi să vină din când în când la dânsul, adăogând următoarele cuvinte: « Maintenant que j'ai pour moi la jeunesse du monde entier, envoyez-les-moi, pour que je leur dise, tout ce que j'aurais aimé, qu'on me dit, quand j'étais jeune ».

.....  
Soarele era la asfințit; reîntoarcerea în oraș luase caracterul unei înapoieri din pelerinaj.

*Marly le Roi, Iunie 1935.*

## CU PICTORUL ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC

Când l-am întâlnit pentru întâia oară, am avut impresia unei revederi cu o veche și bună cunoștință, atât îmi era de familiară personalitatea acestui artist.

Arta lui Segonzac îmi evocă imaginea unui copac puternic înfipt adânc în pământ și care se înalță viguros, despletindu-și armonios coroana de crengi și frunze.

În solul tradiției picturale franceze, arta lui Segonzac e ca acel copac înfipt, care se înalță independent, desfășurându-și amplu și armonios coroana.

Pictura lui nu se poate clasa și nici identifica cu unul din curentele ce au făcut atâta vâlvă în epoca contemporană. Segonzac s'a format independent și influențele ambianței sunt imperceptibile în opera sa. « L'évolution de l'artiste doit toujours se faire par rapport à lui même et non pas en tenant compte des influences extérieures », declară el.

Intr'o lucrare importantă, închinată artistului, Paul Jamot scrie: « Son art ne se prête pas autant que d'autres à des subtiles exégèses ou à de brillantes controverses ».

În toiul dibuirilor, foarte mulți pierd noțiunea estetică a operii de artă; într'adevăr, opera de artă nu poate rămâne la o fază de senzații și sugestii, căci numai elaborarea, închegarea și calitatea ei asigură viața operii de artă.

De sigur că arta are o etică proprie și, în această privință, reproducem unele observații ale lui Segonzac: « Un des éléments les plus essentiels de l'œuvre d'art, c'est la tenue. Le tenue, c'est ce qui donne à l'œuvre son homogénéité, son unité et sa force, c'est le fait de dominer son sujet, et d'attribuer à chaque chose son importance. C'est pour sa « tenue » qu'une sculpture grecque nous prend immédiatement, qu'elle est lisible entièrement et instantanément et qu'elle domine les œuvres de la décadence, lesquelles, pour avoir perdu le sens de la synthèse, sont dispersées et n'ont pas d'autorité. C'est de la « tenue » que viennent le rythme, l'harmonie et cette satisfaction complète que donnent certaines œuvres d'art ».

Cu asemenea preocupări, e dela sine înțeles că Segonzac a găsit în Cézanne un mare îndrumător al artei contemporane, spre sintetic și adevăr, lucru, pe care, de altminteri, îl confirmă:

« C'est ce que cherchait Cézanne quand il commençait un tableau, en analysant les couleurs avec un métier qui peut sembler petit extérieurement, mais où

régnaît une conception d'ensemble, dominant toujours le sujet et arrivant à la fois à cette grande simplicité et à cette grande synthèse qui créent la maîtrise ».

Execuția viguroasă și acea îndemânare a cuțitului de paletă care dă materiei de culoare o consistență substanțială, îndreptățesc pe mulți să facă o legătură între Courbet și Segonzac.

Dacă dragostea de natură și unele mijloace tehnice explică o înrudire cu arta meșterului din Ornans, există totuși o vădită deosebire în concepția operii de artă, Courbet rămânând la un naturalism direct, la realism, pe când Segonzac transpune imaginea celor văzute, trecând-o prin prisma personalității sale și dând un caracter propriu interpretărilor sale; în această privință Paul Jamot observă:

« Il y a dans ses moindres paysages si riches de sève et si pénétrés de l'odeur de la glèbe, une large et hardie transposition qui leur donne en quelque sorte une forte et précieuse armature intellectuelle ».

Urmărind arta pictorului vom constata că dela primele lucrări (Les Buveurs, Le Village, natură moartă intitulată « Le Déjeuner sur l'herbe », diverse peisaje și până la cele mai recente (L'Église Chappelle de Crécy, Le Pont de Bougival, La Marne à Chaliffert, Début de Printemps à Tigeaux, etc.), amintind și acele admirabile pânze: Adrienne (colecția P. M. Turner), Le Printemps — Le Pont de Joinville (colecția Lordului Ivor Spencer Churchill), Natura moartă cu pălăria de paie în grădină (colecția A. Henraux), Les Glailleuls (colecția Marseille), etc., opera lui Segonzac se desfășoară evolutiv și unitar.

Peisajul domină în opera pictorului și, în toate pânzele, artistul afirmă o grije de armonie, compoziție și măsură.

Cu toată predilecția pentru culoare și substanța ei, Segonzac își stăpânește instinctul, în vederea unității plastice, ceea ce mi-a afirmat într'o convorbire: « La couleur compte pour moi comme ton, le charme de la couleur pour elle-même je préfère le sacrifier à l'expression plastique ».

Totuși, pictura lui Segonzac e operă de viguros colorist, căci, din raporturile acelor tonuri pentru care pictorul are o predilecție, rezultă armonie și rezonanțe intense. Meșterul îmbină fericit tonuri de verde acid, albastru tern, brun roșcat, brun violet, printre care șerpuiesc lumini de tonuri gălbuie, de roșuri portocalii cu reflexe argintii, o paletă vie și fragedă a unui peisaj de primăvară, străbătute de fiorii cromatici ai naturii renăscându-se.

Nudul pictat de Segonzac tinde spre o plasticitate dinamică; un sentiment de vigoare rezultă din ritmul și relieful formelor, planurile primesc și reflectează lumină vie; Segonzac nu are grija aceluia modelaj ce dă o șlefuială morbidă, căci prinde senzația vie și-i place să nu izoleze trupul de natura în care se mișcă.

Chiar atunci când pictează nudul feminin, nu caută grație și epidermă, ci e preocupat de nobleța formelor. Intr'un eseu apărut în revista *Formes*, intitulat « Dunoyer de Segonzac et le Retour à la terre », Paul Fierens observă: « L'œuvre de Segonzac tient profondément à la terre. Nouveaux comme des racines, les corps de ses baigneuses étendues se mélangent avec l'argile d'où les tira le souffle créateur ».

În atelierul sculptorului Despiau am văzut un nud pictat de Segonzac și dedicat meșterului.

Niciodată nu am avut senzația unei mai fericite înfrățiri a sculpturii cu pictura, ca în acel atelier, unde tabloul se încadra armonios printre operele mește-



rului statuar. Lucru explicabil, de vreme ce ambii artiști caută seninul plastic și uman.

Pictorul Segonzac, care e stăpân pe arta sa, manifestă însușiri excepționale de desenator. E atât de sigur pe trăsătură, încât înscrie spontan forma fără rețușe sau reveniri. Are predilecție pentru desenul din peniță și linia pe care o trage, directă și incisivă cuprinde forma. E sincer și nu urmărește efectul, desenul său are stil, expresia și caracterul rezultând din natura lucrurilor.

Deformează din instinct și nu le caută, de aceea deformațiile sale par firești și nu sunt tendențioase; în această privință îmi spunea: « Les déformations ne sont pas intéressantes en elles-mêmes, elles viennent de la nature des choses et de la réaction sur le monde extérieur ». Vizitasem tocmai atunci Expoziția Cézanne de la Orangerie din Paris și reamintindu-i unele simplificări și deformațiuni atât de logice în opera lui Cézanne, Segonzac îmi subliniase: « Les interprétations de Cézanne sont du domaine de l'inconscient, elles sont du domaine de la vie ».

În acuarelă, Segonzac atinge o măiestrie desăvârșită, desenul în peniță formând o armatură pe care ondulcăză valuri de culoare, ce dau plenitudine formelor. Cu toată fluiditatea inerentă a materiei, acuarelele lui Segonzac ating de multe ori, prin calitatea tușei și vigoarea execuției, sonoritatea picturilor în ulei.

Critica de avangardă a întrebuițat termenul de regulator în legătură cu aportul unui nou clasicism la care tinde arta lui Derain. Credem că și Dunoyer de Segonzac împlinește acest rol de regulator într'un mod firesc, fără preocupări, fără acea grijă răscolitoare, « inquiétude » și fără tendință.

Intr'un mod firesc, prin temperament, sinceritate și talent, Dunoyer de Segonzac restabilește o disciplină și o ținută pe care nu o va putea clinti moda timpurilor.

*Paris, 1935.*

## IN ATELIERUL LUI MARQUET

În cel mai încântător punct al Parisului, în miezul orașului la întretăierea Podului Nou cu Rue Dauphine, la al 4-lea sau al 5-lea etaj al unei clădiri noi, dar a cărei arhitectură se integrează în stilul locului, se află atelierul pictorului Albert Marquet.

Din ferestre largi se revarsă o lumină dulce în încăperi, iar privirea ce o arunci din interior, cuprinde dela această înălțime, cursul Senei, cheiurile, podurile, Luvrul, statuia lui Henri IV, turlele Catedralei Notre Dame, în sfârșit tot acest minunat juvaer de stil și civilizație ce face gloria Franței.

Tot ce arta și cultura au putut acumula de secole e în acest spațiu, tot ce geniul francez a dat mai gingaș s'a strecurat prin aceste locuri.

Întorc privirea în interior și impresiile din natură ceva mai accentuate, mai degajate, mai simplificate, îndrăznesc să cred poate mai interesante decât cele din natură, se desfășoară atât de viu pe un șir de pânze pe perete.

E oglinda vie a creatorului, prin ochiul și sufletul căruia a trecut senzația din fața naturii; motiv și operă rămân de acuma tot atât de eterne.

Și nu e de mirare că artistul predestinat să cuprindă prin arta lui spații largi și accente vii, să fi părăsit de timpuriu atelierul profesorului Gustave Moreau, meșter de altfel foarte liberal cu elevii săi, dar care nu vedea lumea decât printr'un scrin de podoabe și nestemate.

Marquet a fost primul din elevii săi, care își dădu seama de latura convențională a acestei arte și părăsi atelierul adresându-se camarazilor săi de celebră generație (Matisse, Manguin, Rouault, Camoin, Pallady): « Allons-nous en d'ici, il vaut mieux peindre des omnibus ».

Acum tânărul artist rămâne în voia lui, putând respira liber, și natura nu-i mai ascunde nimic din tainele ei.

Corot îl învață să vadă esențialul și să-l noteze în pete și valori, Cézanne îl obișnuiește să procedeze sintetic și mai profund, și personalitatea artistului se dezvoltă pe această cale.

Dela început, opera lui Marquet se caracterizează prin ținută și stil, prin construcție și desen; senzația primită din haos iese organizată prin retina artistului; nimic din acel desmăț de pete și colori, nimic destrămat, ci totul încheșat, simplu și natural.

Chiar în perioada așa zisului « fauvisme », Marquet nu exaltă culoarea în sonorități excesive, ci caută accente și timbre ce nu percută în dauna armoniei generale. Arta lui Marquet se desfășoară prin ținuta și măsura sentimentului.

Marquet, acest mare independent, e din rasa acelora ce răstoarnă pentru a construi, revoluțiunea lor sfârșindu-se întotdeauna printr'un nou clasicism.

Impresionismul și expresionismul, dacă au găsit exponenți geniali printre Francezi, nu au putut dura în arta franceză; de altfel protagonistul Monet datorește isvorul descoperirilor sale lui Turner și Jongkind, ce aparțin popoarelor nordice, iar expresionismul și fauvismul au fost pentru Francezi o punte de trecere și nu au determinat o estetică ca la Germani și Scandinavi.

Paleta lui Marquet nu e prea încărcată; de altfel nu i-ar servi la nimic, căci ochiul său nu privește prin caleidoscopul prisme solare.

Marquet e îndrăgostit de spații, de orizont, de infinitul zărilor, de simplitatea grandioasă a naturii, pe care o vede în elementele ei esențiale.

Și când Marquet pictează lucruri mișcătoare, ai impresia uneori că natura docilă s'a oprit o clipă din mersul ei, pentru ca pictorul să atingă mai multă solemnitate.

Și ne gândim la încercările deșarte ale altor peisagiști, la eforturile meșterilor convenționali, care caută solemnul și majestatea în compoziții pretențioase, în care pitorescul se îmbină cu anecdota, încărcând inutil natura, ca și cum grandiosul ar ține numai de motiv și nu de sentimentul interior al artistului. Corot și Cézanne au ridicat până la sublim cele mai umile motive din natură. Marquet e descendentul lor legitim.

La Paris, Havre, Boulogne, Rouen, Hamburg sau Rotterdam, în țările mediteraniene chiar, la Neapole, Alger sau Marseille, viziunea lui Marquet nu e subjugată pitorescului, și pictorul sezisează elementele caracteristice ce se desfășoară și pe care le organizează în forme sintetice și acorduri de colorii.

Inceputurile lui Marquet datează din 1903, când picta cheiurile și cursul Senei, podurile și Catedrala Notre Dame din Paris; în anii următori călătorește prin porturile franceze din nordul Franței, interpretează printr'o viziune inedită viața și mișcarea de pe cheiuri, infinitul zărilor, calmul apelor. Marquet are predilecție pentru armoniile topite și fluide, iar când ochiul pictorului e reținut de un accent cromatic mai puternic, meșterul îl transpune just pe pânză, însă spre deosebire de impresionistii care distramă culoarea în pigmenți de culoare, Marquet păstrează unitatea suprafeței cromatice, fără ca vibrațiunile s'o sdruncine.

Peisajele de iarnă, de obicei triste și mohorâte pentru mulți, sunt pentru acest pictor prilej de modulațiuni de alb și cenușiu ce ne evocă tușa catifelată a sunetului de clavier.

Rugându-l mai insistent, mi-a satisfăcut o vie curiozitate arătându-mi câteva pânze vechi din acest gen, intitulate «Inondations» cum ar fi Iarna pe cheiurile insulei Saint Louis cu o perspectivă pe piața Catedralei Notre Dame, sau Podul Saint Michel.

Iar într'una din cele mai recente lucrări ale meșterului: O perspectivă pe Podul Nou cu statuia lui Henri IV, dincolo de grădina Luvrului și Rue de Rivoli, am găsit întrunite cele mai sensibile vibrațiuni, ținute într'o lumină blondă și învăluind cea mai încheagată desfășurare de planuri.

Această pânză, susținută cu vervă și căldura unui entusiasm juvenil, mă face să mă gândesc la pomii, care uneori, în urma unei toamne prelungite, înfloresc pentru a doua oară.

Marquet, deși născut în anul 1875, rămâne încă tânăr.

Pictorul e o mare personalitate, de o viziune originală, ce a creat un stil propriu în pictura peisajului francez.

*Paris, 1935.*

## DE VORBĂ CU HENRI MATISSE

Când se lumina de zi, strămoșii noștri se îndreptau cu fața la răsărit și îngenunchiând pe un covor de rugă, se înălțau cu gândul la Cel de sus.

Ceea ce numim noi astăzi cultură și civilizație, ne-a clătinat credința și datinele strămoșești, dar ne-a rămas prin instinct și moștenire, nevoia unor senzațiuni de exaltare și de extaz.

Și nu e de mirare cum în fiecare zi, pașii mei se îndreaptă în spre acel perete, pe care se găsesc înșiruite trei icoane, trei pânze de Matisse; pictura aceasta e pentru mine lumina dimineții, roua sufletului meu, bucuria mea, un vis cu ecouri serafice, ceva care mă conduce în spre un paradis artificial.

Și acum veți înțelege de ce preferim aceste pânze, de ce ne pasionăm de ele, de ce le îndrăgim atât.

Această frenezie, această goană nebună după opera de artă, această cursă exaltată, e însăși motorul vieții.

Ori de câte ori pictura a fost la impas, s'a întâmplat ca un inițiat, căutând firul Ariadnei, să-l găsească în Orient.

Incepând din antichitate, trecând prin Bizanț, prin Renașterea venețiană, apoi în era modernă un Delacroix, iar în zilele noastre contemporanul Matisse, au găsit prilej de reîmprospătare în magia Orientului.

Grecii și Romanii tratau pe Orientali drept barbari, deoarece arta mediteraneană se adresa mai întâi spiritului, pe când strălucirea și sensualitatea materială a artei orientale exaltau mai toate simțurile; cam același lucru s'a petrecut și în Renașterea italiană: Florentinii calificau pe Venețieni de «grossolani». În zilele noastre, în fața lucrărilor lui Matisse și ale prietenilor săi expuse prin 1905 la Salonul Independenților, s'a pronunțat cuvântul «Les fauves», iar Gauguin izolându-se în țări exotice pentru a capta culoare și lumină mai vie, tipuri mai ingenue, a exclamat: «La Barbarie est pour moi un rajeunissement».

În atelierul său din Montparnasse stam cu meșterul Matisse în fața unui panou decorativ «Faunul și Nimfa». Oricine se va gândi, va presupune o scenă mitologică în care un mascul încornorat, păros și cu forme muschiulare proeminente râvnește la o femeie bălae, candidă și visătoare. Asemenea pânze s'au pictat în toate timpurile și se găsesc foarte multe prin diversele muzee de prin toate țările și dacă din ritmul formelor și din melodia lor continuă nu rezultă vreun accent mai viu, trecem indiferenți înaintea lor, înregistrând doar anecdota, subiectul, ilustrația.

În fața pânzei lui Matisse am tresăltat de surpriza inedită a invenției formate și a magiei cromatice.

Demonul colorii care stăpânește pe Matisse, nu-i dă răgaz, meșterul nu cunoaște popas, căci deabia ajuns la un punct de evoluție, găsește în sine forțe noi pentru un alt avânt, care ne descumpănește o clipă, dar până la urmă ne subjugă.

Tot ce pictura a câștigat dela primele ei dibuiri, trecând prin arabescul de pe vasele grecești, prin exuberanța policromă a Orientului, dela primitivii italieni până la impresioniști, apoi Cézanne, Gauguin au educat ochiul meșterului, iar paleta a devenit o claviatură docilă în mâinile lui Matisse.

Totuși pictorul nu e un virtuos, nu e un savant pedant, nu e nici vrăjitor, Matisse e un pur rafinat.

Ca să pătrundem în regatul său plastic, trebuie să ne lepădăm de orice rutină și prejudecată, după cum spunea el odată: « Ce interes am putea avea să copiem un obiect răspândit în cantitate nelimitată în natură și pe care l-am putea închipui mereu mai frumos? Ceea ce importă e raportul obiectului cu artistul însuși, cu personalitatea sa și cu puterea pe care o are el de a organiza senzațiile și emoțiile sale proprii ».

Ceea ce ar fi arbitrar la orice alt artist, la Matisse se explică, ne seduce, ne convinge și ne supune, pentru că Matisse posedă în afară de arta sa excepțională, un simț foarte subtil al raporturilor tonale, ceea ce e de altfel esența geniului său.

Matisse mlădie imposibilul, armonizează disonanța, înalță diformația până la stil.

Meșterul trecând prin acel « envahissement désordonné de la couleur » al perioadei « fauviste » a ajuns prin simplificare și sintetic la stil și expresie, ceea ce ne-a explicat cu alt prilej: « Une œuvre comporte une harmonie d'ensemble, tout détail superflu prendrait, dans l'esprit du spectateur la place d'un autre détail essentiel. Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale. Pour moi tout est dans la composition. Il est donc nécessaire d'avoir dès le début, une vision nette de l'ensemble. La tendance dominante de la couleur doit être de servir le mieux l'expression ».

Acest panou decorativ « Faunul și Nimfa » în fața căruia mă găseam în atelierul meșterului, ar fi pentru orice neofit, dar mai cu seamă pentru orice fariseu al artei, o abracadabrantă încercare, un lucru haotic, de un cromatism de somnambul, în sfârșit un lucru lipsit de măsură și în special de desen. Ah! acel desen « clasic » în numele căruia toți nepoftiții pretind artiștilor o caligrafie poncifă și fără viață și pe care orice băiețaș de pe băncile unei Academii le-ar putea servi; să-i auziți prin expoziții, pronunțând solemn și pretențios că ei sunt cu arta clasică! Ca și cum clasicii n'au fost și ei renovatorii artei de pe vremea lor; Giotto e revoluționar față de Cimabue, Leonardo da Vinci față de Botticelli, Rembrandt față de Franz Hals, etc., etc. și ce frumos spunea Degas « Un classique, c'est un révolutionnaire qui est arrivé! ».

Și totuși nimic mai firesc ca această pânză « Faun și Nimfă » care transpune bucuria luxuriantă a unei vegetații tropicale, ce a cerut o echivalență de tonalități intense; violetul de pe trunchiul arborilor e un complimentar, luminișul însoțit e potrivit ca să iradieze un galben suav, faunul elementul viril, percu-

tează în roș de un timbru pur și sonor, iar pe epiderma nimfei ondulează nuanțe violacee cu inflexiuni sifonale, iar tot acest acord, se sprijină pe o pedală gravă și dominantă a unor tonuri de albastru cobalt ce șerpuiesc în albia pârâului, care se pierde în infinit.

La oricare alt pictor, aceste tonalități ar fi dat, cu siguranță disonanțe și stridente, căci numai Matisse știe să moduleze așa de fericit, sugerându-ne prin arta sa o plăcere vizuală rară și o calmă voluptate! Matisse deține astăzi acel har divin!

Unii vor zice: ce fericită inspirație! Totuși ca să ajungă aci, i-a trebuit meșterului multă trudă; ne-am obicinuit a acorda inspirației o importanță disproporționată în creația operei de artă și mai mult ne place să ne legănăm în așteptarea acestei hurii denumită Inspirație, dar ea întârzie și nu vine întotdeauna, căci după cum spunea Baudelaire « Inspirația e sora muncii zilnice ».

Pomenind lui Matisse de acest comod argument al celor sterili care așteaptă totul numai dela inspirație, meșterul îmi răspunde: « L'Inspiration c'est la matière, comme le marbre, il importe ce que vous faites avec cela ».

Apoi trecând din nou la panoul « Faun și Nimfă » dela care nu-mi puteam desprinde ochii, îl întreb dacă nu s'ar fi putut încerca un roș mai atenuant în tonalitatea Faunului. Meșterul îmi răspunde: « Vous ne changerez pas un timbre de trompette, il faut savoir seulement le placer dans l'orchestration, c'est la localité, c'est l'accompagnement, ce sont les rapports qui donnent la qualité ».

La aceste cuvinte ale lui Matisse, îmi reamintesc de celalt demon al coloarei, de acel pătimaș al paletei, de freneticul zeu, Eugène Delacroix explicând lui George Sand: « Il y a dans la couleur des mystères insondables; des tons produits par relation qui n'ont pas de nom et qui n'existent sur aucune palette ».

Hazard sau inspirație dacă vreți, dar mă întreb de ce le au numai oamenii de talent?

Matisse îmi arată bordura panoului și-mi spune: « Observez le noir de la bordure, comme il est à sa place, autrement la couleur plaquée serait un simple travail de maçon ».

Coloarea e pentru Matisse un vehicul care duce la acel ansamblu al câmpului vizual și meșterul nu e preocupat de substanța și prețiozitatea materiei în sine, cât de raportul unui ton cu altul, din care emană acea splendoare, strălucire suavă și radiantă și oricât de neverosimil ar fi, un ton raportat la obiectul în sine reprezentat, Matisse nu ține în seamă atât coloarea locală, cât ansamblul și expresivitatea.

Matisse termină prin a-mi spune: « La couleur ne doit pas vous donner la sensation matérielle d'un beau cuir de Cordoue, elle doit aboutir à une expression pathétique, on doit avoir la flamme d'un artiste ».

*Paris, Iunie 1936.*

## CU AMBROISE VOLLARD

Renoir spunea unui prieten că negustorii de artă au fost totuși necesari după moartea Medicilor, căci dacă bietul pictor ar fi fost obligat să alerge după amator înainte ca acesta să-l caute, ar fi murit de foame.

E foarte mult adevăr în această « butadă » a lui Renoir; să ne reamintim doar de sprijinul și de devotamentul negustorului Sirois și al ginerelui său Gersaint în clipele de desnădejde ale lui Watteau, apoi în timpurile din urmă un Durand-Ruel, marele negustor de pictură modernă din Paris, care a prețuit de timpuriu pe impresioniști, sprijinindu-i pe aceștia cu întreaga sa avere, de ajunsese în câteva rânduri în pragul ruinei, și totuși nu și-a clătinat credința, perseverând și animând pe acești artiști timp de un sfert de veac, până ce în sfârșit gloria și succesul bănesc răsplăti atât pe pictori cât și pe credinciosul lor negustor.

Acești artiști (Manet, Monet, Renoir, Pissarro și Sisley) povesteau cu emoție începuturile lor grele, neînțelegerea publicului și rezistența oficialității, amintindu-ne entuziasmul și generozitatea acelor câțiva puțini amatori credincioși printre care era și românul Georges De Bellio (George Bellu) care profesa pe atunci medicina la Paris. În cartea sa « En écoutant Cézanne-Degas-Renoir », Vollard ne redă cuvintele lui Renoir: « Din fericire se găseau alți amatori, ca d-l De Bellio, care acceptau să aibă la dâșii pictură « efină ». Dar amatorii aceștia erau o așa de rară excepție, încât totdeauna « tapam » pe aceiași. În fiecare dată când unul dintre noi avea o mare urgență de două sute de franci, alergam la Café Riche, la ora dejunului unde eram siguri că-l găsim pe d-l De Bellio, care cumpăra fără măcar să se uite la tabloul care i se aducea. În acest mod apartamentul său fu în curând plin de pânze, încât trebui să închirieze un local unde să depoziteze pânzele sale. Și dacă după moarte, d-l De Bellio a lăsat o avere în tablouri, care nu l-au prea costat, vă putem încredința că nu a făcut-o cu dinadinsul. La fel ca și Caillebotte (un alt amator renumit) el recomanda pictorilor să i se rezerve tot ce nu se putea vinde ».

Ambroise Vollard, originar din insula Réunion, după studii de drept la Paris, în loc să se dedice avocaturii, simțind o atracție pentru comerțul de pictură, se stabili în 1894 ca negustor de tablouri în Rue Lafitte.

Spirit viu și pătrunzător, bun psiholog, cu înclinație spre paradox și humor, avu o bună inspirație, ocupându-se cu predilecție de arta acelor independenți, cari încă nu se bucurau de favoare în lumea artelor și erau ostracizați de

oficialitate. Vollard întrevăzând viitorul, se apropie de cercul artiștilor ce căutau noi orizonturi, dintre care cel mai caracteristic și puternic era Cézanne, considerat ca ratat în lumea artelor oficiale și chiar de către unii intimi prieteni între cari și Zola, care în romanul « l'Oeuvre » face aluzie la eforturile nereușite ale lui Cézanne pentru o artă nouă. Trebuie însă de relevat că cei mai de văz artiști independenți ai epocii, dintre cari începuseră a fi consacrați, Renoir, Monet, Pissarro, aveau pentru Cézanne o mare stimă.

În cartea sa « Souvenirs d'un marchand de tableaux », Ambroise Vollard ne spune: « Când deschisei magazinul meu în rue Laffite, în 1894, mișcarea impresionistă triumfa. Totuși, unii se orientau în altă parte. Pentru că pictura nu e lucru imuabil. Cum ar putea să se eschiveze ea de nevoia de reînnoire, de această necurmată evoluție care se manifestă în toate formele artei? ». Însă Directorul general al Artelor de pe vremuri, Henry Roujon, spunea: « Nous avons le devoir de suivre le goût du public et non de le précéder ».

În această atmosferă, Vollard organizează în galeria sa o mare expoziție a operei lui Cézanne, în anul 1895, luna lui Decembrie.

Evenimentul fu senzațional; cu toată ostilitatea multora, Cézanne pătrunse în cunoștința artiștilor și a amatorilor mai clarvăzători. Artă de revoluție dar în același timp și de o solidă organizație a senzațiilor plastice, intră în primul plan al preocupărilor noilor generații, în urma acestor expozițiuni și mai cu seamă a retrospectivei dela Salonul Independenților din 1904.

Ambroise Vollard a câștigat faima sa de animator de artă prin aceste manifestații, care depășeau cadrul ocupațiilor unui negustor obișnuit.

El ne povestește în cărțile sale cu multă vioiciune și nu fără de humor, toate peripețiile, de multe ori comice, prin care a trecut în timpul acestei prime expoziții a lui Cézanne.

În tinerețea mea, pe când eram student prin 1907 la Anvers, mă abăteam des pe la Muzeul de pictură din acel oraș și ajunsesem să mă familiarizez cu arta flamandă, entuziasmându-mă de Rubens.

Dar într-o zi avui o mare surpriză, tresărind în fața unui nou tablou, așezat pe un șevalet, lângă sala școlii lui Rubens; acest nou tablou reprezenta nuduri la scaldat și era pictat cu totul neobișnuit pentru mine, straniu chiar. Mai întâi toată suprafața tabloului era scaldată într-o lumină mai vie, umbre mai că nu erau și acelea foarte colorate și transparente, în aer un joc de vibrații policrome, nudurile radiau în roz și sidelfiu ca scoicile marine, în sfârșit o feerie ce-mi lua ochii.

Locuiam în cartierul pictorilor și mă împrietenisem cu unii dintre ei, dar nu mai văzusem ceva asemănător prin atelierelor lor și întrebându-i de rostul acestui nou tablou, mi se răspunse că e o pânză impresionistă, iar artiștii mai tineri, îmi vorbiră cu interes și entuziasm pentru această nouă artă, care trona la Paris și cucerise toate țările.

Ce noroc! Mai aveam două săptămâni până la vacanța de Crăciun și mă bucuram de sărbătoarea ce-mi rezervam ochilor, la Paris.

Dar acolo, la Musée du Luxembourg avui o desamăgire: pictura pe care o căutam și o idolatrizam, se găsea înghesuită în două sălițe mici, fără posibilitate de recul atât de necesar picturii de plin aer, cu o lumină de sus, dar neguroasă; în sfârșit plecai de acolo reținând în amintire niște portrete de Renoir, (La liseuse, Portrait de M-me Charpentier și Moulin de la Galette), dar de nudul cu reflexe ale luminei solare nu mi-am putut da seama, fiindcă nu se putea privi decât cu nasul



băgat în tablou; mi-a plăcut foarte mult peisajul lui Pissarro cu acoperișurile de țigle roșii, Sena la Vetheuil a lui Monet, un Sisley. Figurile femeilor din balconul lui Manet mi s'au părut stranii cu balustrada verde pe fondul alb al rochiilor.

Apoi părăsind pe impresionisti și trecând prin sălile cele mari rezervate prinților picturii oficiale, mi-am încălzit ochii la torsul lui Besnard, m'am oprit respectuos în fața portretului « La Femme au gant » a lui Carolus Duran, de care mi se vorbea pretutindeni ca de ceva sacrosanct, trecând prin fața tabloului « Les Foins » a lui Bastier Lepage, am simțit o emoție, gândindu-mă și la câmpiile noastre; eram să uit « Le pauvre pêcheur » al lui Puvis de Chavannes care m'a reținut și m'a întristat, apoi traversând iute șirul de marmore, am ieșit afară și în fața grupului de bronz « Le Froid » am simțit un fior de mi-am încheiat toți nasturii paltonului, cu toate că afară era cald și razele soarelui se difuzau prin cel mai imaculat azur.

Ardeam de dorința să văd și galeriile particulare din rue Laffitte, unde mi se spusese că la Durand Ruel, la Bernheim, etc., se găseau multe pânze impresioniste, dar pe neașteptate, privind printr'o vitrină, avui o senzație ceva mai stranie. Trei tablouri de o colorație neobișnuit de intensă, cu forme puternic construite, sintetice, teme foarte obișnuite dar compuse original; unul dintre ele, o natură moartă cu o masă de lemn, un șervet îndoit colțuros, de tonalitatea rufăriei trecute prin baia de sineală, pereții de un gris bleu, pe masă un vas smălțuit în verde, niște mere, pere și persici, gras, plin și savuros pictate, de-ți venea să 'nfigi cuțitul de pe masă și să tai o felie. Tabloul dela stânga reprezenta un portret de femeie, cu trăsături hieratice, iar cealaltă pânză era un peisaj cu copaci înfiți în mijlocul unei vegetații de un verde gras ca după ploaie, cu un cer albastru intens. Am citit emblema: Galerie Vollard și am intrat înăuntru să întreb numele pictorului expus în vitrină, auzind pentru prima oară în viață aceste nume: Cézanne și Vollard.

Când în 1908 m'am reîntors în țară și am cunoscut câțiva pictori ce expuneau la salonul Tinerimea artistică, ei îmi vorbeau de Lucien Simon, Jean-Paul Laurens, Cottet, cei veniți dela München pomeneau de Böcklin, de Stuck, de Uhde, în sfârșit foarte puțini vorbeau de impresionistii Monet, Renoir, Pissarro, Sisley și aproape nimeni de Cézanne.

Abia în preajma războiului cel mare și mai cu seamă după război, prin 1920, când revistele de artă și antologiile porniră acea entuziastă propagandă pentru arta franceză independentă, când Revista *L'Amour de l'Art*, *L'Art Vivant*, și editurile Vollard, Floury, Crès, etc., consacrară volume și numere speciale pentru Cézanne, Renoir și ceilalți meșteri independenți; toată mișcarea artistică de prin toate țările fu câștigată acestei cauze muzeele și colecțiunile particulare înmulțindu-se, săli întregi erau consacrate artei moderne franceze.

Intre 1920 și 1927 am făcut câteva călătorii la Paris, dar n'am încercat să pătrund la Vollard, pe care-l cunoșteam însă din cărțile sale și din legenda ce circula împrejurul persoanei sale.

De felul meu timid, îmi dam ușor seama, de ce putea însemna un modest burghez al unei țări mai sărace, a cărei monetă nu valora decât 2 centime aur, față de colecționarii americani, englezi, olandezi și elvețieni, purtători de carnete de cecuri în sterline, dolari, florini, etc.

Totuși într'o zi m'am hotărât să bat la ușa lui Vollard și cu această intenție ridicându-mă dela Café de la Rotonde, mă întâlnii cu un pictor român, ce era pe atunci stabilit la Paris. Ii arătai intenția mea la care artistul zâmbi cu un aer

de suficiență și-mi vorbi așa ca un protector, după cum unii locuitori ai metropolelor vorbesc cu rudele lor provinciale: « Nu ești interesant aici, Domnule! Poți să iscălești un cek ca miliardarul Barnes, care a plătit 7 milioane de franci, maréle tablou cu jucătorii de cărți ai lui Cézanne? dacă nu, cumpără reproducerile colorate și întoarce-te la București! ».

Riposta a căzut ca un trăznet, și mă dezorientă; m'am întors trist și îngândurat pe jos prin Avenue de l'Observatoire și prin grădina Luxembourg, până în Cartierul Latin unde locuiam.

De altfel erau și în țară compatrioți, cari nu mă aprobau în achiziționarea de artă modernă franceză, unii cari nici nu-și dădeau seama de sensul acestei arte, surâdeau și comentau ironic tablourile lui Cézanne, Matisse, etc., alții gravi și pretențioși, mă sfătuiau că nu avea rost această sfortare a mea, odată ce nu puteam achiziționa « Loja » lui Renoir sau un tablou vestit ca pânza « La maison du Pendu » a lui Cézanne.

Am rămas aproape toată noaptea pe gânduri. Inviorat de aerul proaspăt al dimineții, m'am recules puțin și m'am decis gândind că recomandăția unui poet ar fi putut totuși să-mi dea, cel puțin de circumstanță, un « aplomb » egal cu acela al milionarilor purtători de cekuri în aur și devize forte.

După prânz, cu un taxi ajung în câteva minute în fața Hotelului particular al lui Vollard, din Rue Martignac Nr. 28.

Prezint portarului cartea mea de vizită și sunt înștiințat că d-l Vollard mă va primi sus la etaj.

În hall, la parter, sculpturi în bronz de Renoir și Maillol, câteva cadre prin colțuri; urc scara monumentală de piatră și sunt introdus într'o mare încăpere, ce după mobilier pare să fie o sufragerie, cu toate că nicio urmă de porțelanuri și argintărie.

Dar ce desfătare pe pereți! Imi arunc ochii pe panoul din fața ferestrelor, e minunatul tablou « Baigneuses » al lui Cézanne, o pânză mare, lată de vreo doi metri, pe care-l prefer aceluia ceva mai mare din colecția Pellerin.

Ce armonie somptuoasă! prin calitățile plastice și constructiviste, această pânză poate rivaliza cu cele mai frumoase tapițerii gotice; un cer albastru cu rotogoalele albicioase ale norilor, verdele gros și profund al pădurii, trunchiuri solide de copaci în brun gălbui, prin luminiș nuduri de o carnație roze gălbuie, un singur nud bărbătesc, de o tonalitate cam portocalie, rufăria de un alb cu reflexe albastre, iar în primul plan coșuri cu fructe savuroase.

Aș fi stat încarcerat o zi întreagă în această cameră, dacă s'ar fi putut. Pe un alt perete în față, la centru, un mare tablou cu nuduri de Renoir, o variantă a celebrei pânze din fosta colecție a Doctorului Blanche; de astă dată Renoir atenuase preocupările liniare mai accentuate; freamătul naturii înconjurătoare, vibrațiile luminei blonde, dădeau pânzei un fior panteist. Un alt tablou, un frumos Degas, nud roz cu reflexe ca de scoică, ieșind din baia cu irizații de gris perle, dincolo o altă minune, un nud de Renoir, o nimfă păgână, pictată în tonalități de carnații roze sidefale. Nu o blondă din țara Rinului, ci făptura sensuală pe care lumina sudului o învăluie în reflexe argintii; în sfârșit portretele lui Vollard atât de bine cunoscute, pictate de Cézanne, Renoir și Bonnard.

Niște pași greoi, ca ale unui temnicer, mă trezesc. E Ambroise Vollard; ce figură stranie, atât de puțin parisiană, fără acel surâs, ce-i drept mieros, și de care ne-am cam săturat, un bărbat solid, înalt, spătos, ca un gigant, o figură severă

și exotica; dacă nu așa fi știut că e Vollard, l-aș fi luat drept un plantator de bumbac din Texas sau un cultivator de cacao din Caracas.

— Veniți din România? Cum e situația acolo? Imi spuneți că lucrați în textile, sunteți inginer? Ce-i cu devalorizarea monedei d-voastră?, parcă aveți o țară bogată în cereale și petrol?

Simțeam că Vollard caută să ocolească discuțiile asupra picturii, ceea ce am mai remarcat și cu alt prilej, evita conversațiile estetice, de altfel s'a și explicat într'o prefață.

Ii spun că am simțit scutul (le bouclier) pe care mi-l întinsese și că nu așa fi venit să-l inoportunez pentru conversații și curiozități estetice, dar cum doream să achiziționez o pânză de Cézanne, l-am întrebat sfios, dacă 100.000 de franci erau suficienți pentru o natură moartă în genul celeia care se găsește pictată în marele tablou al nudurilor lui Cézanne.

→ Nu-i cu puțință răspuns Vollard, și-mi scoase din cămara alăturată plină de pânze neîncadrate, două portrete mai mici de Cézanne. Unul de femeie, într'o tehnică mai largă, tușa moale ce amintea maniera lui Delacroix și altul mai sintetic și expresiv, « Le Buveur ». M'a întrebat dacă aveam în țară tablouri de pictură modernă franceză; după ce i-am dat explicațiile pânzelor aflate la noi, îi spusei că multă lume dela noi e familiarizată cu pictura modernă franceză, căci mulți Români trec des pe la Paris și apoi la noi se vorbește și se citește mult franțuzește. De altfel în lumea artelor, ultimele generații se formaseră în atelierile din Montparnasse și orice « propos » sau « butadă » din cercurile artistice parisiene, ajung cu iuțea vântului la București.

Cum îi explicam că nu văzusem la Luvru nici un Degas așa de larg pictat ca cel de pe peretele din față, cu toate că acolo o sală întreagă e plină cu opere de Degas, ce-i drept mai academice, Vollard mă pofti să-i văd colecția de opere de Degas, ce se afla expusă în marea galerie de la parter. O! Ce sărbătoare a ochilor, nuduri, nuduri în vârtejuri și spirale, mai toate pasteluri; dar Degas reușise să obțină din acest material o tușă grasă și străluciri ca de smalt persan în tonalități de bleu turquoise, roze, portocalii, verde émeraude, etc., lucruri pe care alții nu le obțin nici din ulei!

I-am exprimat mirarea mea, că la Luvru, Degas e încă incomplet reprezentat. Vollard îmi împărtășește părerea lui Renoir: «Că dacă Degas ar fi murit la 50 de ani, ar fi rămas un pictor «salonard». Apoi mă întreabă dacă îmi place pictura lui Van Gogh. I-am răspuns că arta acestuia e a unui halucinat; forma rămâne de multe ori schematică, dar tocmai pentru că se sprijină mai mult pe expresivitate cromatică, pictura sa înclină uneori spre un decorativ, care aduce pe departe cu vitraliul gotic. Cézanne și Renoir, rămân pentru mine Olimpul plastic, deoarece arta lor e mai senină.

Vollard îmi spune că nici Cézanne și nici Renoir, nu făceau caz de arta excesivă a lui Van Gogh.

Adaog că arta lui Van Gogh a avut mai multă priză în țările nordice, temperamentul acestor popoare având poate nevoie de senzații excesive de lumină și căldură.

Întrebându-mă ce pictori contemporani preferam, i-am indicat pe Matisse, și Bonnard, că îmi place Utrillo, și că nu puteam înțelege totdeauna pe Picasso în intențiile sale prea întortochiate prin abstract.

Imi place desenul lui Picasso și profit de acest prilej pentru a-i exprima admirația mea pentru editurile sale de cărți cu ilustrații de Bonnard, Picasso, Rouault, Laprade, de Segonzac, Duffy, Derain, etc.

Imi arată exemplare din « La maison Tellier » a lui Maupassant și « Mimes des Courtisanes » a lui Lucien, în traducerea lui Pierre Louys, cu ilustrații din monotypurile lui Degas; aceste cărți sunt capodopere în arta de editură.

Am cumpărat acum în urmă « Le Chef d'œuvre inconnu » a lui Balzac, cu ilustrații de Picasso, carte care va rămâne o desfătare pentru orice bibliofil, iar « Daphnis et Chloë », « Parallèlement », etc., ilustrate de Bonnard, sugerează senzații de pur rafinement.

M'a întrebat dacă îmi place Alfred Jarry și la plecare îmi dădu, cu un autograf, cartea sa: « Les Réincarnations du père Ubu ».

Incontestabil că personalitatea lui Vollard trebuia să intre în legendă încă în viață fiind, însă succesele, gloria, loviturile de milioane, nu l-au abătut din drumul său; la vârsta lui e încă setos de muncă și inițiativă, așa cum după primele succese de negoț cu stockul său de câteva sute de tablouri de Cézanne, se avânta spre descoperirea noilor talente, cumpărând ani de-a rândul, întreaga producție a unor artiști care erau încă necunoscuți, ca Matisse, Picasso, Derain, Vlaminck, Rouault, Laprade, etc., tot așa și după marele război, întregul său entuziasm merge la editura de cărți rare, așa cum nimeni nu s'a încumetat să întreprindă până în vremurile noastre și pe această cale marele animator Ambroise Vollard a făcut operă de creație.

*Paris, Ianuarie 1992.*

## CENTENARUL LUI CÉZANNE

1839 — 1939

La 19 Ianuarie 1939, s'au împlinit o sută de ani dela nașterea lui Cézanne. Un pictor genial care nu a fost înțeles de contemporani, fiind considerat ca un artist avid de noutate, dar stângaci și ratat.

Chiar prietenul său intim, cu care copilărise și studiase liceul, Emile Zola, se îndoia de Cézanne. În romanul său « L'Oeuvre » Zola descriind pe Claude Lantier, s'a gândit la Cézanne.

Și cu toate că arta lui Cézanne se sprijinea pe tradiția marilor colorişti (Tintoretto-Veronese-Rubens-Delacroix) și nu se îndepărta de spiritul de ordine al clasicilor (Poussin), totuși Cézanne a fost combătut și contestat tocmai de acei, care oficiau în numele unui clasicism și tradiționalism poncif.

Ceea ce supăra pe aceștia în pictura lui Cézanne, era noutatea și prospețimea senzațiilor pictorului, care privea natura cu alți ochi decât dâșșii: « Voir comme celui qui vient de naître » spunea el. Artă lui Cézanne este expresiunea unor preocupări de ordin pur plastic, forma și arhitectura lucrurilor fiind plămădite din contraste și raporturi tonale. Cézanne obținea forma și volumul prin culoare, urmărind armonii frumoase, printr'un cromatism bogat și intens. El spunea: « Le dessin et la couleur ne sont point distincts, au fur et à mesure, que l'on peint, on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ».

În a doua jumătate a secolului trecut, nu mai rămăsese nimic din mișcarea romantică exaltată de Delacroix, iar urmașii neoclasicului Ingres căzuseră într'un manierism rigid, căci acestora le lipsea geniul și suplețea meșterului; cei drept, câți-va artiști de talent, peisagiști mai independenți, se retrăseseră în pădurea dela Fontainebleau sau în împrejurimile sale, (Rousseau, Corot, Millet, Daubigny, etc.), acești pictori lucrând în aer liber.

Însă pictura care trona în Instituțiunile și Saloanele oficiale era o pictură convențională, lipsită de viață, făurită cu pretenție, după canoane academice și rețete pline de abilități, care ajungea să reediteze prin manieră, pictura consacrată a muzeelor, o imitație prin urmare și nu o creație.

Cézanne își da seama de aceasta și sfătuia pe tineri: « Aujourd'hui notre vue est un peu lasse, abusée du souvenir de mille images. Et ces musées, les tableaux des musées! Et les expositions! Nous ne voyons plus la nature, nous voyons des tableaux! ».

« Allez au Louvre, mais après avoir vu les maîtres, qui y reposent, il faut se hâter d'en sortir et vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous ».

Cézanne prin arta sa vie și personală, a dărâmat nu numai șandramaua impostorilor, care oficiau în numele clasicismului, dar a regenerat și o mișcare vie și independentă ca aceea a impresionismului, căreia se raliase. Cézanne a reacționat chiar împotriva impresionismului, în sensul că a restabilit o disciplină a formei, a reîntronat volumul și compoziția, căci impresioniștii fiind furați de senzație, de lumină și de aparența exterioară a lucrurilor în atmosferă, înregistrau doar vibrații colorate, din care cauză formele se estompau și se clătina consistența lucrurilor.

De aceea, după ce Cézanne își însuși calitățile impresioniste, culoarea vie și luminoasă, perspectiva de culoare, transparența colorată a umbrelor, etc., evoluiază și atinge o maturitate, printr'o meditație plastică în fața naturii. El urmărește să facă din impresionismul fugar și efemer, o artă mai solidă și mai durabilă. « J'ai voulu faire de l'impressionnisme, quelque chose de solide et durable comme l'art des musées ».

Ocolit de lume, refuzat la Saloane, contestat de critici și amatori, Cézanne se retrage definitiv prin 1880 la Aix, orașul său natal, unde urmărește ca un ascet fanatic, visul său plastic, realizând o artă de sinteză, care se impune prin măreția și gravitatea ei. Conștient de valoarea sa, totuși modest din fire, spunea el odată: « Je ne suis peut-être, que le primitif d'un art nouveau ».

Cézanne meridionalul plin de temperament fugos, era un autodidact în pictură. Debutază într'un fel de baroc, într'o tehnică largă și pastoasă, cu preocupări vădite de relief și formă. Portrete, peisaje (vezi cel din Pinacoteca Staatsgalerie München), naturi moarte, sunt tratate cu paletă care se cam înrudește cu cea romantică, iar prin vigoare și caracter are ceva comun, cu arta tuturor artiștilor născuți în Provența: Puget, Daumier, Monticelli, etc.

După războiul din 1870, Cézanne face cunoștință cu Pissarro, care îl convertește la impresionism. Cézanne își va reaminti mereu de acest prieten, « Quant au vieux Pissarro, ce fut un père pour moi. C'était un homme à consulter et quelque chose comme le Bon Dieu ».

Cézanne se stabilește la Auvers, lucrează acolo și în împrejurimi, (1873—1877), adoptă tehnica impresionistă în măsura temperamentului său; pictează o mulțime de peisaje frumoase, între care și « La maison du pendu » din Muzeul Luvru, toate opere impresioniste, totuși cu un caracter mai dens și mai grav.

El își da seama că « la Nature est en profondeur », de aceea încearcă să elimine ce e trecător și efemer, caută să facă din impresionism, o artă mai solidă și mai durabilă.

Intre 1878 și 1888, fiind în căutarea formei și a volumului, se concentrează și meditează plastic, adică controlează senzația vizuală prin spirit, urmărește să compună în natură. « Faire Poussin sur nature » spunea el. Urmărind forma, volumul și soliditatea, ajunge să dea operelor sale din această perioadă, un accent geometric, arhitectural. (Peisagii din Gardanne, Vederi de pe lacul Estaque, Priveliști din Jas de Bouffan, Peisajul muzeului din Berlin, etc.). O declarație culeasă de pictorul E. Bernard (1904): « Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône » a avut un mare răsunet pe vremuri și a fost greșit tălmăcită de aceia, cari pretindeau că arta lui Cézanne, ar fi punctul de plecare al cubismului.

Cézanne nu a abstractizat, ci a fost preocupat numai de grijă constructivistă, ceea ce nu e același lucru.

În tot timpul acesta paleta lui Cézanne nu se îndepărtează prea mult de aceea a impresionistilor: tonuri vii și luminoase, de o varietate bogată în nuanțe, o tehnică de tușe ce gradează sau degradează tonul, senzația cromatică prevalând. Cézanne declară pe atunci: « Peindre c'est enregistrer des sensations colorées », iar Renoir spunea că, dacă Cézanne pune două tonuri unul lângă altul, este imposibil să nu fie prea bine.

După această perioadă bogată în pânze luminoase și strălucitoare, urmează faza culminantă și sintetică (1888—1906). Cézanne atinge apogeul, paleta sa se reduce la tonuri mai grave dar tot atât de sonore, cu dominante de tonuri gălbui, de verde, de roșu și de bleuri diferite. Tablourile acestea: autoportretele, portretele soției, ale unui model italian care-i pozează în diverse chipuri, omul cu vesta roșie, tânărul filosof în fața unui craniu, etc., fumătorul, portretele unor țărani și fete dela țară, compozițiile celebre ale jucătorilor de cărți cu două sau mai multe personaje, etc. Apoi naturi moarte somptuoase ca ordonanță și armonie de culoare, compoziții cu nuduri, o mulțime de peisaje din împrejurimile orașului Aix, câteva minunate priveliști de pe Marna, câteva dramatice peisaje cu motivul Muntelui Saint Victoire, altele stranii în fața unui castel părăsit, Le Château Noir, portretele grădinarului său Vallier, etc., etc., sunt rodul unei lungi meditații vizuale. Cézanne se concentrează și aprofundează, caută o expresivitate cromatică prin modulațiuni în ton; o dramă interioară petrecându-se concomitent cu senzațiile vizuale, artistul se ridică uneori la frumuseți halucinante. În sfârșit Cézanne culminează prin stil, expresivitate cromatică și asceză.

Moare în 1906, lăsând o operă grandioasă, care va servi deapururi, ca îndreptar pentru a înfrâna ușurința și efemerul, conducându-ne în același timp spre o zare de spiritualitate, de reculegere și de beatitudine vizuală.

## F R A G O N A R D

Unele genii depășesc prin creație sensibilitatea și starea de spirit a contemporaneității lor, operele lor exprimă lucruri eterne, pasiunile și stările sufletești ale omului; rezonanța acestor opere nu se oprește numai la epoca în care au fost create, ecoul lor se menține veșnic, aceste opere aparținând umanității.

Scribul egiptean, un tors antic grecesc, Ziua și Noaptea a lui Michel Angelo, Școala din Atena a lui Rafael, o alegorie a lui Tițian, un cerșetor de Velasquez, un filosof dintre ai lui Rembrandt, sunt expresii eterne și caracterul lor nu se poate delimita numai în producția unui secol anumit, sensul acestor opere depășind o epocă, ele putându-se încadra în orice timp, rămânând veșnic de actualitate.

Dar arta care îmbrățișează tot ce se vede, tot ce se simte și tot ce se gândeste, se oprește uneori și la stări și motive locale, la unele momente cu caracter specific și operele inspirate în asemenea împrejurări, pot fi tot atât de frumoase și durabile, cu toate că artistul s'a îngrădit în timp și în spațiu și nu a întrevăzut țeluri îndepărtate.

De pildă când Tițian a pictat « Amorul cast și Amorul profan » a simțit eternitatea lucrului, pe când Watteau pictând o scenă galantă, s'a oprit la timpul său, la mediul în care a conviețuit, tot așa și Fragonard a pictat scene de dragoste arătându-ne cum iubeau contemporanii săi.

Cum ceea ce ne interesează pe de altă parte este arta însăși, ne vom întreba în fața acestor opere, dacă artiștii cari le-au creat au avut flacăra sfântă și ne vom mulțumi dacă au realizat cu talent.

Incepând cu sfârșitul secolului al XVII-lea și în plin secol al XVIII-lea, arta franceză, pictură, sculptură și arhitectură, domină și modelează întreaga viață artistică a lumii, geniul lui Watteau pecetluind caracterul acestui secol. Watteau, copilul nordului, al cerurilor învăluite și al luminei blonde, rămâne poetul nostalgic al iubirii și al suferinței, al grației și al scenelor galante, pictate în melancolia amurgului, pe când meridionalul Fragonard, copilul sglobiu născut la Grasse în Provence, printre flori și miresme, și-a deschis ochii la un cer senin, cu soare cald și vesel; el s'a desfătat iubind, a rămas și el un poet al iubirii, ceva mai minor veți zice, dar ca și Ovidiu, el ne-a lăsat prin opera sa, un fel de « Artă a iubirii » a timpului său.

De multe ori când ne entuziasmăm în fața unei opere de artă sau a naturii, ni se întâmplă să simțim nevoia împărtășirii senzațiilor noastre cu cineva, avem



nevoie de această descărcare, de această solidaritate în elan și emoțiune; alteori ne refugiem în scrierile unora cari ca și noi, au trecut prin aceleași comotțiuni, cărțile lor rămân pentru noi, ca și unii prieteni încercați, la cari recurgem în zile de restriște. Voi recomanda amatorilor de artă, celor cari au interes pentru secolul al XVIII-lea francez, cele trei volume ale Fraților Goncourt, « L'Art du dix huitième siècle » frumoase pagini ale unor mari scriitori și în același timp oameni de gust și amatori de artă, cari au scos la suprafață din ungherele prăfuite ale timpului, arta franceză a secolului al XVIII-lea, atât de hulită odată, pe urma prefacerilor revoluției franceze și a revirimentului pentru o artă neoclasică inspirată din antichitatea greco-romană.

Frații Goncourt ne spun că: « Fragonard, c'est le conteur libre, l'amoroso galant, païen, badin, de malice gauloise, de génie presque italien, d'esprit français; l'homme des mythologies plafonnantes et des deshabillés frippons, des ciels rosés par la chair des déesses et des alcôves éclairées d'une nudité de femme!... Le Tasse, Cervantès, Boccace, l'Arioste, l'Arioste tel qu'il l'a dessiné, inspiré par l'Amour et la Folie, la peinture de Fragonard rappelle tous ces génies de bonheur... Elle est le poème du désir, poème divin! Il suffit de l'avoir écrit comme Fragonard, pour rester ce qu'il sera toujours, Le Chérubin de la peinture érotique ».

\* \* \*

Când după niște afaceri nefericite, părinții lui Fragonard, părăsiră orașul lor de baștină Grasse și se stabiliră la Paris, Jean Honoré Fragonard, născut în 1732, împlinea 15 ani.

Ca să-i pregătească o carieră, părinții îl încredințară unui notar, dar aci Jean Honoré, nu-și căuta de treabă, hoinărea toată ziua în fața vitrinelor și a tarabelor cu desene și estampe, privea lumea, schițând și caricaturizând cu orice prilej. Intr'o bună zi meșterul notar, văzând că nu e nimic de făcut cu junele « cleric », îl concediă, sfătuind părinții, să-l lase să încerce pictura, pentru care arăta dispozițiuni.

În acest scop mama tânărului Fragonard se prezintă la Boucher, cel mai reputat pictor al vremii, dar acesta nu primăa începători, motivând că nu avea timp să predea A, B, C în pictură și recomandă pe tânăr pictorului Chardin, meșterul iscusit și cu metodă excelentă, despre care Diderot spunea că avea « le secret de la lumière qui est presque tout en peinture et personne ne parlait plus spirituellement que lui de son art ». Chardin punea dela început paleta și penelul în mâinele elevilor săi; Fragonard începu să dibuiască singur, sub supravegherea meșterului. Diderot scrie în privința acestor începători:

« On cherche, on gratte, on frotte, on glace, on repeint, et quand on a attrapé, ce je ne sais quoi qui plait tant, le tableau est fait ». « Rembrandt n'agissait pas autrement avec ses écoliers ».

Acest nu știu ce « ce je ne sais quoi », Fragonard l-a avut din pânțelele mamei, având geniu, talent sau temperament după cum doriți să-i spuneți; tânărul artist, după ce învăță un început de meșteșug în atelierul lui Chardin, evadă, căci nu se simțea la largul lui în cadrul picturii burgheze, visând orizonturi cu mai multă imaginație și poezie.

De aceea se reîntoarce la Boucher, care de astă dată îl atașă atelierului său, unde Fragonard prepara, ajută sau completa, după caz, marile compozițiuni ale meșterului, destinate Manufacturii Gobelinurilor.

În atelierul lui Boucher, Fragonard se împlini în meșteșug, paleta sa se învioră de toate tonurile nudităților roze, cu toate nuanțele frăgezimilor naturii, ce serveau de fundal tablourilor cu scene de amor și nuduri; în sfârșit Boucher încântat de progresele lui Fragonard, îl sfătuie să concureze pentru premiul Romei. Cum tânărul ezita, deoarece nu împlinea unele condiții, neavând nici atestatul frecvenței cursurilor academice, Boucher îi răspunde: « Ça ne fait rien, tu es mon élève ».

Fragonard reuși la concurs (1752), devenind pensionarul Academiei Franceze, care avea o instituție la Roma, unde se trimeteau tinerii de talent, ca să se desvolte și să se inspire din contactul capodoperilor italiene și antice, într'o țară frumoasă cu cer senin, cu soare cald și colțuri pline de poezie.

La plecare Boucher îl sfătuie: « Tu vas voir les Italiens, mon garçon! Si tu prends ces gens au sérieux, tu es perdu! ». Boucher voia ca tânărul său elev, să nu se înhame la un manierism italianizant; să vedem care au fost impresiile lui Fragonard la Roma: « L'énergie de Michel-Ange m'effrayait, j'éprouvais un sentiment que je ne pouvais rendre; en voyant les beautés de Raphael, j'étais ému jusqu'aux larmes et le crayon me tombait des mains, enfin je restais quelques mois dans un état d'indolence, que je n'étais plus maître de surmonter, lorsque je m'attachais à l'étude des peintres, qui me donnaient l'espérance de rivaliser un jour avec eux. C'est ainsi que Baroque, Pierre de Cortone, Solimène et Tiepolo fixèrent mon attention ». Fragonard ne-a lăsat din vremea aceea o mulțime de studii și desene după Rafael, Michel Angelo, Da Vinci, Tițian, Correggio, apoi după lucrările bolonezilor Carracci, Guido Reni, Domenichino, după spaniolii Ribera, Murillo, etc.. Charles Blanc scrie: « A voir le caractère de son dessin, on devine toujours que ces études ont été faites en plein XVIII-ème siècle; le terrible Ribera devient un peu français, le Dominiquin s'y maniere et Michel-Ange se met à la portée des gens du monde. L'Antique lui-même, Fragonard le traduit, que Dieu lui pardonne, dans le style de son temps, il l'a fragonarisé! ».

Boucher putea să fie mulțumit de elevul său, care nu se rătăcise și își conserva personalitatea. Fragonard și un alt coleg al său, pictor de talent și el, Hubert Robert, cutreierau grădinile și parcurile celebre din Roma, ruinile antice, cercetând și luând schițe, desenau și copiau cele mai interesante opere din palatele bogate în lucruri de artă ale familiilor Chigi, Verespi, Borghese, Medici, Colonna, Giustiniani, etc.

O întâmplare fericită, în Noemvrie 1759, fu sosirea la Roma a tânărului abate de Saint-Non, nobil, membru al Parlamentului, iubitor de artă, mecena, pe deasupra aquaforist el însuși. Nobilul diletant se împrieteni de îndată cu tinerii Fragonard și Hubert Robert. Toți trei întreprind plimbări în cele mai pitorești localități ale regiunii, se opresc doi ani la Villa d'Este la Tivoli, apoi un timp, la Neapoli, în sud, în sfârșit ei cercetează muzeele, colecțiile de artă particulară, se opresc și schițează peisaje, ruine antice. Fragonard, în felul său, mai poet, mai feeric, Hubert Robert mai pitoresc, mai evocator. Goncourt găsește pentru aceste lucrări o caracterizare interesantă « sous le badinage et la légèreté de leur étude, la ruine joue avec la verdure, la tombe antique égaye le paysage; l'archéologue ne reconnaît plus ses reliques; les monuments deviennent un décor. L'esprit des deux peintres français met à tout ce qu'ils voient, cette imagination du joli, qu'a leur temps ».

Când sosi timpul ca Fragonard să părăsească Roma, abatele de Saint Non se hotărî să-l însoțească și-i oferi o călătorie prin Florența, Bologna și Venetia (1761).

În orașul lagunelor Fragonard se simte la largul său, găsește în meșterii venețieni izvorul tuturor incantațiilor armonioase de culoare și lumină; se interesează și de artiștii contemporani, îi place mult Tiepolo « que Fragonard envie pour sa facilité exubérante et la fougue débordante de ses fresques ». Fragonard e și el un virtuos, un improvizator, un exuberant al formelor și al colorilor și pe deasupra un mare decorator.

Reîntors la Paris, Fragonard e preocupat să câștige o situație în lumea artelor, să fie primit de Academie, în sfârșit să pătrundă în cercurile înalte și oficiale, în care scop, după unele încercări în genul mai nobil și savant (Sacrifice d'Iphigénie, Renaud et Armide), realizează o compoziție importantă « Corésus se sacrifiant pour Callirohé ». Subiectul: Ciurma ivindu-se la Atena și fiind nevoie de o jertfă pentru a potoli mânia zeilor, amanții Callirohé și Agénor se oferă sacrificiului. Marele preot Corésus, care iubea în secret pe Callirhoé, preferă să se sacrifice el însuși în locul amanților și unind printr'un gest suprem pe cei doi îndrăgostiți, se ucide în fața lor.

Fragonard pictă această compoziție într'o tehnică strânsă, după toate canoanele școlii, refulând chiar pornirile sale temperamentale, ca să rămână în stilul nobil și sever al tradiției; totuși sub aparența aceasta, clocotește un pătimaș al culorii și al luminii, un pasionat, un vizionar.

Succesul lui Fragonard a fost răsunător fiind primit cu aplauze și elogiuri de Academie (1765). Diderot notează în ale sale « Essai sur la peinture » următoarele în privința tabloului de recepție, Corésus et Callirohé: « C'est une belle chose et je ne crois pas qu'il y ait en Europe un peintre capable d'en imaginer autant ».

Dar cu Salonul din 1767 entuziasmul lui Diderot scade, criticul e sever cu Fragonard, care expune un tablou « Groupe d'enfants dans le ciel »: « C'est une belle et grande omelette d'enfants... Cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction des plans. La fricassée d'anges de Fragonard est une singerie de Boucher. En général, Fragonard a l'étoffe d'un habile homme, mais il ne l'est pas. Il est fougueux, incorrect et sa couleur est volatile. Il peut aussi facilement empirer qu'amender. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il y a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher qu'il y avait portée. Mauvais symptôme, mon ami! Il a conversé avec les apôtres et il ne s'est pas converti, il a vu les miracles et il a persisté dans son endurcissement ».

Ce-i drept, pentru desenele în sanguină și pe hârtie bleu, Diderot are cuvinte de laudă.

Diderot vroia ca Fragonard să continue genul artei solemne și grave, a compozițiilor italianisante, cum a fost cazul tabloului Corésus et Callirohé pe care l-am descris; să nu uităm însă că Boucher îl sfătuia pe Fragonard în momentul plecării la Roma tocmai contrariul: « Si tu prends ces gens au sérieux... tu es perdu! » zicea el.

Un alt cronicar, Bachaumont scrie: « Pourquoi Monsieur Fragonard, sur lequel on avait fondé de si grandes espérances au Salon dernier, dont les talents s'étaient annoncés avec un fracas bien flatteur pour son amour propre, s'est-il arrêté tout à coup? Les délices de Capoue l'auraient-ils amolli?... On prétend que l'appât du gain l'a détourné d'une belle carrière et qu'au lieu de travailler

pour la gloire et la postérité, il se contente de briller dans les boudoirs et les garde-robes ».

Cine avea dreptate? Firește artistul, care și-a urmat calea temperamentului și a destinului.

Nu trebuie să uităm, că un artist cu greu poate trăi în afară de mediul înconjurător și de condițiunile în care se desfășoară gustul, mentalitatea și obiceiurile societății. Un artist care nu era atașat direct Statului sau unei Curți domnitoare, nu putea trăi din pictura murală destinată palatelor sau instituțiilor de Stat. Compoziția Corésus care îi aduse artistului mare succes, și un loc în Academie, fu oferită gratis Academiei ca lucrare de recepție; apoi Manufactura Gobelinurilor care alegea cele mai bune lucrări pentru a fi reproduse în tapițerii, ca orice instituție de Stat de pe vremea aceea, plătea greu și foarte prost. Cu toate intervențiile prietenilor, Fragonard nu putu primi plata, atât de modestă, decât după 8 ani.

Cum ar fi putut continua în această direcție un om sărac, fără slujbă la Stat sau la Curte?

Pe de altă parte nici particularii nu se interesau de aceste lucrări, deoarece arhitectura secolului al XVIII-lea redusese mărimea încăperilor la odăi mai mici și mai intime, care cereau o decorație specială. Intreaga societate de pe vremea aceea înclina spre o viață ușoară de plăceri și desfătări; se căutau în toate artele opere inspirate de acest spirit și atunci nimic mai firesc, ca un tânăr artist de temperament, abil și improvizator, dotat cu multă imaginație, meridional pe deasupra, să se complacă în această societate. Pierre de Nolhac în monografia sa explică foarte bine lucrul « il se livre à son siècle, qui est le siècle du plaisir; il va faire chanter sur la toile, tous les baisers, sourire toutes les caresses, fleurir en bouquets les charmes féminins, oser les pires audaces, peindre du désir les multiples nuances, et de l'hymne d'amour jouir toutes les notes, de la plus attendrie à la plus sensuelle ».

Succesul lui Fragonard fu mare, tablourile sale erau arvunite dinainte de oamenii din societate, de cei din lumea finanțelor și a plăcerilor.

« Il n'est pas un banquier de la Cour, pas un receveur des finances, pas un tabellion notoire, qui ne veuille posséder une toile, une esquisse, ou au moins un dessin du maître à la mode ». Pictorul e la largul lui, se complacă în această lume, tânăr meridional, răsfățat de succes, petrece și lucrează. Goncourt ne spune că nici nu se gândește la nemurire, căci abia iscălește incomplet și neglijent: Frago.

Introdus în toate cercurile societății galante, este văzut deseori în culisele Comediei și în lumea Operei; pictează portrete de artiste în costume somptuoase, scene de dans în decoruri feerice, apoi portretele personalităților epocii, ca Diderot, al miniaturistului suedez Van de Hall, al celebrei dansatoare Guimard, un alt portret, adevărată capodoperă, acela al surorii sale, în sfârșit o altă minune a genului, portretul denumit « L'Inspiration » din colecția Lacaze dela Luvru, etc., etc., lucrate într'o tehnică largă, de « fa presto », în care excela pictorul punând accentul pe viu, gravând din câteva tușe de penel caracterul personajelor, învăluind totul într'o armonie caldă, de tonuri transparente, înviorate de jocul surprinzător al luminilor. Portretistul Fragonard e un fel de Franz Hals al sudului, ceva mai spiritual și mai sensual ca marele olandez.

Dacă Fragonard se inspiră din mediul înconjurător sau improvizează, multe tablouri însă îi sunt special comandate. Cazul celebrului tablou, din Wallace

Collection, « Les Hasards heureux de l'Escarpolette », merită să fie povestit: Baronul de St. Jullien, un personaj al epocii, se adresează academicianului pictor Doyen, comandându-i un tablou cu următorul subiect: « Je désirerais que vous peignissiez Madame sur une escarpolette, qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant, si vous voulez égayer votre tableau ». Doyen refuză din motive pudice comanda, dar recomandă pe tânărul Fragonard, care nu aștepta decât prilej de lucru. Pictorul realizează un tablou plin de farmec și exuberanță într-o tonalitate blondă. Succesul tabloului fu răsunător, Fragonard se văzu obligat să facă câteva variante; urmară apoi în același spirit, Le Verrou, Le baiser à la dérobee, Le baiser dangereux, Le baiser amoureux, Le rêve d'amour, Le serment d'amour, La fontaine d'amour, La chemise enlevée, La Gimblette, La Bacchante, La Dormeuse, Léda, Les amants heureux, Les Baigneuses, etc., etc. Goncourt scrie despre operele din această perioadă: « Sur son chevalet posé en plein XVIII-ème siècle, que trouve-t-il? L'amour encore, l'amour à la mode, galant, badin, ravisseur; l'amour dans une élégance de polissonnerie ou dans un triomphe de violence... » Comentând pictura nudurilor, el exclamă: « Les couleurs ne sont des couleurs de peintre, mais des touches de poète ». « Apparences voluptueuses, à la fois confuses et rayonnantes, vagues et magiques diffusions de lumière, académies d'aurore se levant dans un étincelant hrouillard matinal, voilà ses tableaux une vision féerique, rien de plus. Avec leur sang si pâlement rosé, la vie délicate et argentée de leur peau, leurs membres rondissants dans la fluidité du contour, le dessin de leur visage mourant dans l'huile grasse, les femmes de Fragonard ne semblent vivre que d'un souffle de désir ». E locul să ne oprim mai mult în fața acestor opere și să insistăm asupra unor lucrări, care au avut o importanță capitală în istoria picturii franceze.

Când Maria de Medici, văduva lui Henri IV, după o neînțelegere cu fiul ei Ludovic al XIII-lea, se decide să se retragă în palatul Luxembourg, consultându-se cu ministrul Țărilor de Jos se adresează în 1622 lui Rubens, ca acesta să decoreze palatul cu panouri evocând fazele vieții sale. Rubens execută 24 de panouri în timp de 3 ani, imensă decorație ce este expusă astăzi într'una din marile galerii ale Muzeului Luvru.

Maria de Medicis nu era o cunoscătoare a artelor, nu era o animatoare și nici nu se gândea să joace un rol de mecenate, totuși consecințele acestei inițiative fură covârșitoare pentru pictura franceză. Fantezia acestei simple și nepretențioase femei, care nu s'a gândit la artă, cât la o amintire, aduce picturii franceze un imbold, în momentul când arta intra într'un făgaș convențional, pe urma manieristilor pretențioși, ca Le Brun, Lesueur, etc.

Nici Francisc I, care era un pasionat de artă, un cunoscător, un animator și un mecenate cu magnifice dispoziții și mijloace, nu lăsă artei franceze un asemenea tezaur, izvor de reîmprospătare a picturii pentru veacurile următoare până în preajma secolului al XX-lea.

Din lupta dintre « Poussinistes și Rubensistes » unii aparținând școalei din Versailles, care proclama domnia desenului și a compoziției și ceilalți mai independenți făcând parte din denumita « Ecole de Paris » rezultă o eliberare a artei franceze; tot secolul al XVIII-lea cu Watteau și Fragonard în frunte găsesc în Rubens, în aceste decorațiuni comandate de Maria de Medicis, cheia aspirațiilor lor spre culoare și lumină. O mulțime de artiști din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea copiază Sirenele din panoul « Débarquement de Maria de Medicis »;

putem afirma fără niciun risc, că pentru evoluția sentimentului formal și cromatic al studiului de nud, acest panou a lui Rubens al fost cel mai hotărîtor.

Fragonard este sedus de compoziția, mișcarea și culoarea plină de transparențe blonde ale lui Rubens, fluiditatea sanguină a carnațiilor marelui flamand îl obsedează; e și el un sensual, pornit din țări calde în spre regiuni mai învăluite, se delectează în voluptatea tonurilor blonde în care scaldă formele, dându-le rotunjimi mai pline.

Ca o completare a formației sale, Fragonard studiază cu interes pe Ruysdael și Hobbema, peisagiștii nordului. Fragonard studiase peisajul italian la Roma, totuși el vedea natura învăluită într'o poezie fluidă; Olandezii l-au învățat să aprofundeze natura, de aceea peisajele lui Fragonard din maturitate, au mai mult caracter și nu sunt numai un fundal decorativ ca unele pânze din tinerețe, care ne apar ca simple feerii.

Cu aceste dispoziții, încolțite încă de pe vremea când ajută pe Boucher în decorațiile destinate Manufacturei Gobelinurilor, Fragonard încearcă fericite decorațiuni în palatele și locuințele societății galante. Decorează salonul celebrei dansatoare Guimard, primește comanda decorației unui pavilion de lux a Doamnei Du Barry favorita regelui Ludovic al XV-lea. Subiectul « Progrès de l'amour dans le coeur des jeunes filles » fu realizat de Fragonard în cele cinci panouri: L'Escalade ou le rendez-vous, La Poursuite, Les Souvenirs, l'Amant couronné și al cincilea rămas în schiță de sepia cu accente adorabile în roz denumit l'Abandon.

Artistul a lucrat la această decorație cu multă pasiune și interes. Tehnica e mai îngrijită; Fragonard își stăpânește pornirile fugoase și improvizatoare, și construiește mai profund, totuși această aplicație și voință este învăluită în fluiditatea tonurilor delicate și luminoase, ce dau operei o savoare, un farmec plin de duioșie. « Il a déroulé aux yeux, une histoire d'amour attendrie, enjouée, pleine de sourires, de parfums et de fleurs ».

Favorita Du Barry certându-se cu Fragonard, pictorul se retrage, păstrându-și pânzele pe care le transportă la Grasse în timpul revoluției franceze în 1791, decorând casa unui prieten și rudă Maubert. Acestea sunt celebrele « Fragonard de Grasse » care au fost cumpărate de americani în 1899 pe prețuri fabuloase.

În 1769 Fragonard se căsătorește și o altă viață se deschide pictorului; obosit de forfoteala vieții galante, înainte ca artistul să cadă în decadență și manierism, această nouă condițiune de trai a pictorului, retras în împrejurimile rustice ale Parisului, în mijlocul naturii, în intimitatea căminului, în societatea candidă a familiei și a copiilor, dă artistului prilej de o nouă inspirație, tot atât de fecundă și valoroasă. « A 37 ans il avait tout vu, tout vécu et un peu las de sa vie d'artiste aux faciles plaisirs, il se mettait à rêver du foyer ».

Acuma pictează scene de intimități familiare: L'Education fait tout, Dites donc s'il vous plait, Fillette aux chiens noirs, Les Jalousies de l'Enfance, Les premières caresses du jour, L'Heureuse Fécondité, Visite à la nourrice, L'Heureux ménage, Le cache-cache, La leçon de musique, La rêveuse, L'enfant blond, les deux sœurs, Le baisir d'enfants, apoi o mulțime de portrete de copii, miniat-uri, etc.

În aceste picturi el pune la contribuție calitățile sale de pictor intimist, de tot ce apucase să învețe în atelierul lui Chardin ca tehnică picturală, își reaminteste de meșterii intimiști olandezi ca Vermeer, Terborch, Metsu; Fragonard e

acum mai calm, se reculege, se înduioșează, tehnica sa e mai strânsă, nu se lasă furat de fugă, de improvizație, urmărește modelul în ambianța luminii interioare, lumină ce se degradează în nuanțe, învăluind personajele într'o anvelopă argintie uncori, alteori blondă aurie.

Când iese din casă, privește împrejurimile rustice, pictează natura ca un realist olandez: peisajul nu mai e feerie sau fundal de decorație; pictează scene bucolice sau rustice, *Le retour du troupeau*, *Les laveuses*, *Abreuvoirs*, *Vaches au gué*, *Le dindon*, etc.

Dacă Fragonard e un pictor încântător, un artist prodigios ca vervă și inspirație, un colorist fin de o subtilă sensualitate, mai e și unul dintre excepționalii desenatori ai artei franceze. Desenele sale excelează nu numai prin calitățile proprii ale acestei arte, dar și prin ceea ce face valoarea lui Fragonard, *spiritul*. L-am văzut pasionat de desen pe când era « *clerc de notaire* », apoi la Roma alergând, schițând și desenând prin palate, muzee și parcurile celebre ale orașului etern, l-am urmărit la Neapoli, la Tivoli, la Villa d'Este, apoi printre ruinele antice dela Roma și din împrejurimile Neapolului. În toată cariera sa nu are odihnă nicio clipă, desenând cu creionul în laviu, sepie sau în sanguină. În sanguine se depășește, are o tușă grasă și largă, cu care cuprinde forma, degradând sau estompând, sau hașurând, după caz, pentru a obține relief, volumul sau planurile luminoase.

Fragonard era foarte apreciat și societatea sa era plăcută, se bucura de prietenii devotate. L-am văzut la Roma în compania Abatelui de Saint-Non; un alt amator, financiarul Bergeret de Grandcour « *fermier general, trésorier de l'ordre royal de Saint Louis dont il était commandeur* » căruia îi făcuse un portret și-i vânduse multe tablouri, desene și schițe, îi propune o călătorie în Italia, în țările Germanice și Olanda (1781).

Din această călătorie Fragonard aduce o mulțime de desene și studii frumoase.

Dar dela un timp, cu tot succesul avut, cu toate înaltele sale relațiuni, cu toată averea sa plasată în rente de Stat, Fragonard se simțea strâmtorat. Revoluția franceză schimbase fața lucrurilor. Fragonard își pierde clientela din societatea înaltă, deposedată de bunuri și drepturi. Rentele de stat se devalorizează simțitor și veniturile lui Fragonard scad. Arta lui Fragonard nu mai era pe placul noilor conducători ai poporului, se reclama o artă mai severă, mai gravă, inspirată din antichitatea greco-romană, artă care trebuia să insuflă cetățenilor virtuți morale și civice. Fragonard cu toate studiile sale din tinerețe, cu toate că realizase în acest gen o capodoperă, *Corésus et Callirohé*, nu se mai simțea în stare, acum la bătrânețe, să revină și să-și schimbe vizualitatea și mijloacele de realizare.

Totuși, el fu ajutat de David, care era una din personalitățile de marcă ale Revoluției Franceze. David nu uitase că în tinerețe fusese ajutat de Fragonard, care-l recomandase dansatoarei Guimard, ca să termine decorația salonului, lucrare începută de Fragonard.

David îl numește în comisia Muzeelor, cu o retribuție satisfăcătoare, și îl sprijină cu următoarele cuvinte: « *Fragonard consacra ses vieux ans à la garde des chefs d'œuvre, dont il a concouru dans sa jeunesse à augmenter le nombre* ».

Avea o locuință într'o aripă a Muzeului Luvru, dar pierdu acest avantaj în 1806, în urma unui decret al Împăratului, care dorea să ferească palatul Luvrului,

de riscurile unui incendiu provenit de pe urma acelor multe încăperi locuite de artiști.

Fragonard muri la un scurt interval după această evacuare, care-l amărise mult.

Jean Honoré Fragonard reprezintă un moment al sensibilității franceze, după cum ne spune Goncourt: « Le dernier feu de joie du dix-huitième siècle ». El a evocat starea de spirit și moravurile epocii sale printr'o artă plină de vervă, de optimism și de exuberanță cromatică, prin spiritul și inteligența desenului său, prin geniul său inventiv și prin improvizațiile sale.

Nu trebuie să ne lăsăm afectați de unele considerente ce nu țin atât de artă, cât de moravurile societății din vremea lui, ce-i drept în care s'a complăcut un timp. Dar putem exclude plăcerile și dorințele din condițiile în care se desfășoară uneori viața? Și apoi ar trebui, ca iubitori de artă, să nu ne intereseze anecdota și subiectele pânzelor, cât arta în care au fost realizate; cine nu a simțit o emoție subtilă și chiar o elevație în fața minunatelor pânze ale lui Fragonard din colecția Lacaze a Muzeului Luvru?

A fost un mare artist în toate cazurile și când a pictat subiecte grave și când s'a antrenat în societatea timpului său, pictându-i scenele galante și plăcerile.

« L'esprit plus ou moins contestable des sujets, n'a rien à voir avec le véritable esprit, qui est au bout de son pinceau » (Camille Mauclair).



## MUZEE ȘI COLECȚII BUCUREȘTENE

Când plăcerea de a contempla și a poseda opere de artă devine o necesitate ce obsedează pe amator, încât acesta le consacră întregul său entuziasm, imaginație și fond de mijloace, atunci amatorul tinde a deveni colecționar.

În afară de o firească înclinație către ceea ce se poate numi frumos, colecționarul trebuie să posede oarecari însușiri naturale de receptivitate, ce se dezvoltă treptat printr'o educație vizuală și intelectuală, ce rafinează ochiul și simțurile. Nimeni nu se naște cunoscător, fiecare trece printr'o fază mai naivă a înțelegerii, fiecare e silit să facă o ucenicie, deoarece până la pătrunderea frumuseții pur plastice, care mai ales în arta modernă nu e întotdeauna cea aparentă și directă, ochiul se rătăcește de obicei asupra unor elemente secundare și accidentale, pe care neofitul le transpune greșit în scara valorilor plastice.

De multe ori în arta contemporană artistul nu ni se adresează franc și direct, ci se mulțumește să ne sugereze unele frumuseți provocând între creator și amator o stare de « corespondență », o intimitate, un fel de invitație la înțelegere, artistul cerând dela amator, într'o măsură oarecare, participare în promovarea crezului său artistic, iar pentru o cât mai completă înțelegere, amatorul trebuie să se transpună în starea sufletească și în condițiunile ambiante ce au provocat opera de artă. În plastica contemporană artistul nu se mai explică contemplatorului ci pretinde acestuia să scruteze originea creației. Artă contemporană nu se adresează maselor, unei societăți sau unor corporații, ci unei elite; valoarea creației artistice contemporane e în funcție de individualitate, de personalitate; arta nu mai are scopuri anecdotice și didactice și nici morale sau religioase, ea rămâne o rafinată plăcere, ce se împărtășește în majoritatea cazurilor într'un cadru de intimism: un nud, o natură moartă, un peisaj, o schiță, un portret, iată câmpul exclusiv al creației contemporane.

Atât timp cât a servit cultului religios la Egipteni, sau unui ideal estetic la Greci, sau a fost manifestarea conștiinței de putere a unui burg sau a unei corporații ca în Evul Mediu, sau a fost expresia prestigiului credinței și a puterii Papalității ca în Renaștere, arta s'a impus și a fost printre preocupările de frunte ale popoarelor.

Piramidele și templele egiptene, Acropolis, cu întreaga antichitate elenă, catedralele și primăriile gotice ale Evului Mediu, basilicile și palatele Renașterii, nu sunt numai opere mărețe de arhitectură, ci un larg prilej de înflorire și a celorlalte arte surori ca pictura, sculptura și artele decorative.

Mai târziu Regalitatea a restrâns orbita de acțiune a artelor, însușindu-și toată creațiunea artistică pentru fastul și plăcerile exclusive ale familiilor domnitoare.

Escorialul, Luvrul, Versailles, Sans-Souci, Schönbrunn, etc., castele cu parcuri închise, cu sculpturi așezate prin alee și boschete, cu interioare luxoase dar de intimitate, cu bibelouri și decorațiuni baroce, portrete de regi, infanți și favorite, cu picturi de scene galante, cu tot freamătul unei vieți de fast, risipă și plăceri, au redus câmpul mării picturi la cea de chevalet.

Revoluția franceză care a detronat regalitatea, a creiat o burghezie puternică, iar în țările unde totuși au mai rămas capete încoronate, prerogativele regale au fost cu mult reduse.

Burghezia a fărâmițat puterea suverană, fiecare ins a ajuns la conștiința drepturilor și a egalității în fața legii. Cetățeanul e convins că deține o părțică din suveranitatea națională, individul cetățean promovează valoarea personalității și toată literatura, arta și gândirea secolului al XIX-lea, sunt modelate de această nouă formă socială.

Burghezia a susținut și întreținut întreaga mișcare artistică și culturală a secolului al XIX-lea, colecțiuni particulare au înflorit și toată dezvoltarea muzeelor de stat se datorește inițiativei și donațiilor particulare.

Luvrul a fost constituit la început cu o mare parte a colecțiilor regale, însă, fără donațiunea Lacaze pentru arta secolului al XVIII-lea, Thomy Thiery, Moreau Nelaton pentru secolul al XIX-lea și fără legatele Cammondo și Caillebotte pentru epoca contemporană, acest muzeu național francez nu ar fi avut reprezentată onorabil arta propriei țări.

În Franța ca și aiurea inițiativa oficială nu merge paralel cu timpul, iar angrenajul greoi al aparatului de Stat pe de o parte și mentalitatea așa zis academică pe de altă parte, compromit inițiativele oficiale.

La noi, oficialitatea asigură în primul rând cadrul bugetar funcționăresc, iar contribuția Ministerului la încurajarea creației, a fost fără însemnătate.

În țările cu transformațiuni sociale mai radicale, artele recapătă importanță ca funcție socială, iar consecințele acestui fapt nu pot rămâne fără folos pentru creație.

Deocamdată muzeele noastre de pictură sunt un prilej de curiozitate pentru public, fără un rezultat educativ plastic, deoarece la constituirea lor nu a domnit niciun criteriu și nici o disciplină. Muzeele noastre fondate de particulari ne impun respectul datorit frumoaselor sentimente, ce se pot încadra între hotarele generozității și ale vanității inocente.

Cetățeanul, intrând în Muzeul Simu, cu siguranță că va fi mult mai impresionat de suprafața și forfoteala pânzei lui Gourdault «L'An mil» decât de schița lui Monet, pentru portretul intitulat «Camille». Sau nimeni nu va împiedica pe același vizitator să fie atras de ștrengarul vagabond al lui Kimon Loghi sau de portretul bituminos al lui Krețulescu, ce înăbușesc panoul acelor câteva bune și modeste opere ale lui Luchian și Petrașcu. După moartea donatorului, Pictorul Marius Bunescu, conservatorul Muzeului Simu, a întrunit în Casa Simu un grup de opere selecționate, între care sunt câteva capodopere străine și românești, prezentându-ni-le frumos și reabilitând ținuta plastică a instituției.

Printr'o generoasă dispoziție testamentară a lui Toma Stelian, locuința particulară a defunctului a fost destinată pentru o instituție culturală. Fără ca dona-

torul să fi lăsat un început de colecție de artă, Ministerul a decis să întemeieze un muzeu care să-i poarte numele.

Și în această situație pirandelliană ne-am trezit într-o bună zi cu șapte membri într'un comitet, în căutarea operei de artă.

Același minister însă a pierdut fără nicio remușcare colecția Kogălniceanu, bogată în artă veche și colecția Bogdan-Pitești, expresie vie a ultimei decade plastice din ajunul războiului; din lipsa unei pinacotece multe intenții frumoase nu se realizează și colecțiile se risipesc.

Totuși la Muzeul Toma Stelian sânguința d-lui Profesor Oprescu a reușit să întrunească un mănuchiu de picturi de Andreescu, Grigorescu, Luchian la care se adaugă valoroasele donațiuni ale d-nei Dr. Stânculeanu, a prof. Dr. I. Cantacuzino, etc., iar din venitul fondului Leon Pallade se cumpără lucrări de ale artiștilor contemporani, expuse la Salonul Oficial, scop pe cât de frumos, pe atât de folositor.

Trebuie să aducem omagiu memofiei d-rului N. Kalinderu, fratele fondatorului Muzeului Ion Kalinderu, care a înțeles la timp să încurajeze arta și să colecționeze operele lui Grigorescu și Andreescu.

Remarcabilele lucrări de odinioară ale Muzeului Ion Kalinderu, precum și cele dela Clubul Tinerimii, se datoresc achizițiilor d-rului Kalinderu care se pricepea în artă.

Unele dintre cele mai frumoase opere ale marilor înaintași Grigorescu și Andreescu de la Muzeul Simu, au fost achiziționate dela magistratul Nicolae Predescu, care ne-a lăsat pagini interesante de consultat pentru felul cum se înțelegea pe vremuri pictura la noi.

Răposatul Vasile G. Morțun era un colecționar pasionat și eclectic, care cumpăra dintr'o largă generozitate dela toți artiștii și se mângâia cu speranța, că unele dintre operele artiștilor vor atinge gloria, despăgubindu-l de cumpărăturile făcute și de la cei ce ar fi ratat.

Dintre colecțiile actuale bogate în opere de ale meșterilor Grigorescu, Andreescu și Luchian menționăm pe acele ale d-lor: prof. Dr. Angelescu, Lazăr Munteanu și Dr. Dona adăogând că Doctorul Dona și Lazăr Munteanu au arătat înțelegere și interes pentru unii contemporani ca Petrașcu, Pallady, Tonitza etc.

După războiul mondial pasiunea de artă s'a răspândit în straturile și mai largi ale societății; nouile generații arată un viu interes pentru artă; nu e intelectual să nu se bucure în intimitatea sa de câteva modeste pânze; criteriul de judecată al amatorului a evoluat spre un nivel mai ridicat. Nu putem în destul atrage atenția amatorului, că valoarea unei colecții e în raport cu gradul de înțelegere ce-l manifestă acesta pentru artiștii generației sale și dacă achiziționarea operelor catalogate și clasate ale artiștilor din trecut, poate oferi o siguranță și un bun plasament, în niciun caz nu poate face pe un colecționar mai interesant.

Elita colecționarilor o vor constitui acei ce vor participa alături de creatori la promovarea crezului, aspirațiilor și sensibilității plastice ale epocii în care trăiesc. Iar pentru acei ce rămân sceptici și nehotărâți la încercările mai îndrăznețe ale tinerilor, le răspundem cu reflecția lui Degas: « Un classique est un révolutionnaire qui est arrivé ».

EXPOZIȚIA ȘIRATO, TONITZA, HAN  
(FUNDAȚIA DALLES, 1934)

Degas spunea că mai ușor se găsesc promisiuni geniale la artiștii de 20 de ani decât talente la cei de 50.

Pornesc la drum unii și strălucesc un timp, alții străbat ca meteorii firmanentul plastic, dar foarte puțini rămân.

În afară de predispoziție, plastica reclamă multă trudă, perseverență și mai presus de toate o credință.

Abilitatea, virtuozitatea, succesele efemere, au secerat legiuni de artiști și au rămas numai cei ce au căutat să pătrundă adevărul, realizând frumosul plastic, care nu e întotdeauna cel formal și aparent.

Forma amplă, stilul, armonia și lumina se cuceresc cu timpul în pictură și nu sunt apanajul improvizațiilor și al efectelor ușoare. Delacroix spunea tinerilor că: « Le temps n'épargne pas, ce que l'on fait sans lui ».

Dacă creațiunea reclamă atâta încordare, bineînțeles că și contemplațiunea își are exigențele ei, de aceea artiștii care onorează generația lor, nu se pot adresa pentru o vreme, decât unui număr restrâns de credincioși, căci recunoștința publică și succesul vin de obicei cam târziu.

*Francisc Șirato.*

Francisc Șirato trece prin viață, modest și tăcut, pe când societatea, care a răsfățat atâtea mediocrități, nu i-a putut oferi măcar stimulentele morale, că de cel material nici n'a fost vorbă, pictorul sacrificând pentru pictură și slabele mijloace pe care o modestă slujbă i le procurau.

Și ce admirabilă i-a fost credința, de a putut rezista tuturor tentațiilor unui compromis cu arta de succes imediat!

Pentru tineret, Șirato rămâne un exemplu reconfortant.

Față de expozițiile precedente, la care dominantă se manifesta în lumina învăluitoare, anul acesta pictorul împinge cercetarea mai departe și reușește să capteze lumina, care rămâne tema picturii sale.

Teme variate de inspirație, scene de interior și naturi moarte, toate se desfășoară pe simeză, într'o armonie nobilă și unitară.

Însă aportul excepțional al expoziției, îl formează viziunea cu totul personală a peisajului din Balcic.

S'a ferit artistul de motivele obișnuite cu caracter ilustrativ atât de vulgarizate, cum ar fi moara roșie din golful portului, cișmeaua cu cadâne, cimitirul turcesc, remorcherul părăsit, sau bărcile și mahoanele de pe țărm, etc., etc.

Șirato știe să înlătore stridențele în care albul cețos se împletește cu pete pământii pentru a reda solul, iar verdele crud al vegetației se sprijină pe planuri de sineală mânjite cu cobalt și care reprezintă pentru unii marca.

Viziunea lui Șirato în pictură, oferă câmp larg de cromatism, ce provoacă delectarea ochilor și reculegerea spiritului.

### *T o n i t z a.*

Tonitza, nume ce sună așa de armonios, o figură de boem îndărătnic și un suflet capricios.

Cine-l cunoaște bine, îi înțelege arta și nu-i poate cere altceva, decât ceea ce ne prezintă, căci altminteri artistul ar fi nesincer și cu noi și cu dânsul.

Coloarea lui Tonitza e clară, veselă și strălucitoare ca a cerului de primăvară, iar dacă motivul îl întristează, paleta sa totuși nu se întunecă, nu se mohorăște ca plumburiul de toamnă, tristețea lui păstrând o duioșie străvezie.

Un tablou de Tonitza nu trebuie privit sub prisma tuturor exigențelor plastice, artistul te descumpănește, te dezarmează. Pictura lui provoacă un fluid de ți se oprește judecata și îți lasă doar ochii să se îmbete.

În pictura lui Tonitza, nudul inspiră anumită sensualitate, un apel tactil și o mângâiere; figurile sale nu sugerează expresie și caracter, ci morbideță; florile pictate de artist nu se recunosc prin forme, ci prin joc de culoare, peisajul lui Tonitza să nu-l cauți pe pământ, căci nu-l găsești și nici în vis, ci în retină.

Dela decorativul din primii ani de după război, trecând printr'o perioadă de disciplină plastică, Tonitza transpune astăzi stări sufletești.

Pictorul este un ciudat fenomen al plasticei românești.

### *S c u l p t o r u l H a n.*

Sculptorul Han are marele merit de a se fi putut stăpâni. A trecut rece pe lângă vuietul unei arte expresioniste excesive, nu s'a lăsat prins de valul arhaismelor superficiale, nu a căutat seducțiuni de suprafață, nu a fost preocupat decât de forma care pornește din interior — n'a căzut în eclectic.

Sentimentul său se subordonează legilor logice și ale echilibrului; niciun pitoresc, niciun detaliu sau accident ce s'ar putea specula în detrimentul ansamblului; sculptorul Han vede numai prin prisma volumelor și al fluidului planurilor, căci urmărește prin instinct, voință și talent, măreția.

Goana după frumos, voluptatea formelor și a colorilor, sensualitatea plastică care este o supremă beție, ne pun uneori pe noi colecționarii în situații stranii, din care uneori sufletul iese afectat și raporturile sociale știrbite; chestie de temperament, bineînțeles, dar totuși pasiunea nu cunoaște lege și omul e făcut să simtă, să respingă sau să se entuziasmeze.

De aceea pe lângă cortegiul de plăceri și sacrificii, de satisfacții și neajunsuri, în toate timpurile le-a fost dat câtorva amatori, privilegiul de a prinde momentul fericit de zămislire al artistului.

Ingăduit să ne fie entuziasmul cu care salutăm lucrările lui Han. Sculptorul ne dă în afară de câteva frumoase realizări, o mare și desăvârșită lucrare « Elegia », mărturia unei admirabile dispozițiuni de înaltă și senină creație.

Această operă întrece prin importanță nivelul manifestărilor curente și e locul să întrebuițăm măcar odată, în sensul vechiu și decent cuvântul « magistrală » și să-l acordăm lucrării lui Han.

## T H. P A L L A D Y

(CU PRILEJUL EXPOZIȚIEI SALE DELA ATENEUL ROMÂN, 1942)

Pallady nu descrie, nu evocă, Pallady sugerează.

În arta sa motivul tabloului rămâne un punct de plecare și acest motiv în sine nu-l preocupă pe artist, decât în măsura în care ar putea întreține senzații, ce depășesc realismul, de aceea pictorul se complace pe planul spiritual.

Artistul păstrează la orice pas cultul Formei; deși gândește în stilist, pictează în armonist; linia sa nu e tăioasă și expresivă, ci melodică.

Arta lui Pallady nu ne mișcă pe cât ne încântă și după ce amintirea pânzelor sale se pierde, parfumul lor dăinuiește.

În afară de înrudirile inerente cu artiștii generației sale, Matisse, Marquet, etc., colegii săi din atelierul lui Gustave Moreau, găsim în pictura lui Pallady o doză de rafinament și de subtilități, care aparțin fondui său răsăritean; răsună uneori în pânzele sale ecourile unui ascetism îndepărtat, care ne explică de ce nudul în pictura sa rămâne mai mult un pretext de arabesc, decât un prilej de sensualism sanguin și cărnos.

Pallady care ne apare superb și semeț în viață, e în fond un timid; arta vremurilor pe care a pătruns-o ca nimeni altul la noi, îi impune o probitate și foarte puțini sunt atât de severi cu ei însuși ca el.

L-am găsit într'o zi desamăgit spunându-mi: « A quoi bon de vivre, encore un nu, encore une nature morte ». Se gândea la acele timpuri, când artiștii erau preocupați de probleme mai vaste, decorația palatelor și a catedralelor; condițiunile societății moderne au redus câmpul artei la pictura de șevalet și oricum arta este astăzi îngrădită în cadrul unui intimism; totuși și în această direcție s'au realizat de contemporani opere pline de farmec și neprevăzut.

Într'o baie de nuanțe străbătute de fiori de morbideță, linia lui Pallady înscrie forme armonioase, arta aceasta ce pare că răsare ușor din capriciile sau « spleen-ul » unui aristocrat, ascunde o măiestrie, pe care aproape o jumătate de secol de șlefuire o menține atât de diafană.

Arta lui Pallady ne îndreaptă spre reculegeri baudelairiene: « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ».

## BALTAZAR, PICTOR ȘI CRITIC DE ARTĂ

La 27 Septemvrie 1909 se stinge din viață Abgar Baltazar, în vârstă de 29 de ani.

Născut în București, Baltazar învață la Școala Comunală Caimata, urmează cursul secundar la Gimnaziul Cantemir Vodă, trece apoi la Școala superioară de Arte-frumoase, pe care o termină făcând studii foarte serioase. Nu neglijează studiile liceale, pe care le urmează în particular, apoi pasionându-se de arta veche bisericească, își dezvoltă cultura în această direcție, dând dovezi de vădită erudiție în operele și scrierile sale.

O frumoasă cultură generală împodobește talentul înnăscut al acestui valoros artist. Viața sa se scurge în muncă, și în ambianța intelectuală a Capitalei; e una din figurile proeminente ale tineretului. Cercetează serios arta trecutului, studiază pe modernii din apus și în afară de încercările sale originale în meșteșugul pictoricesc, contribuie cu eseuri și cronici la promovarea vieții artistice.

Opera sa picturală este cantitativ mică, deoarece moare tânăr după prima sa expoziție. În afară de muzeele Simu și Toma Stelian, se pot vedea câteva picturi interesante în colecțiile particulare (Dr. Severeanu, Lazăr Munteanu, Al. Rîșcanu, Onic Zambaccian, Paucker, Finkels, la fratele pictorului, etc.).

Lucrări de ale lui Baltazar au ajuns și la Paris unde se găsesc câteva panouri decorative în colecția d-lui Dr. Dieulafoy.

Acele modeste pânze din Muzeul Simu, ne dau măsura calităților acestui artist. Armonie sobră și nobilă, calitate grasă și transparentă a materiei picturale, vigoare în tușă, care ia largi forme închegate și în tot ce pictează tânărul artist răsună caracterul unei arte probe și distinse.

Dar ceea ce e excepțional la acest artist și rămâne până astăzi unic în plastica noastră, este talentul său specific pentru arta decorativă. Aci vorbește și rasa. În arta lui Baltazar, are ecou tradiția meșterilor anonimi, care ne-au lăsat acele minunate frize decorative ale bisericilor din Armenia; din compozițiile decorative ale lui Baltazar se desprinde sentimentul și ingeniozitatea grafică pe care o aveau artiștii de altă dată din rasa sa, cari au lucrat acele frumoase inscripțiuni și anluminuri; sentimentul de culoare, subtilitățile arabescurilor, suavitatea nuanțelor le avea în sânge, că doar de secole Armenii se îndeletniceau cu arta aplicată la covoare, scoarțe și țesături.



Dar Baltazar nu s'a mulțumit cu acele daruri înnăscute și cu acele aptitudini ce în public se califică drept « talent »; pictorul nostru conștient de menirea artei, a perseverat în studiu și și-a cultivat aplicația, spre o artă de creație cultă.

În decorativ deci posibilitățile lui Baltazar au fost mari și cu ce ne-a rămas, deși încercări de tinerețe, Baltazar rămâne un precursor în arta noastră decorativă modernă.

Să ne gândim numai la ce era în 1907 la noi și aiurea.

De abia în preajma războiului european, teatrul și baletul rus, au stârnit în toată lumea acea efervescență de artă decorativă; numai după marele război expresionismul și cubismul au determinat acel impuls decorativ în toate domeniile artei pure ca și în cea aplicată, așa că încercările lui Baltazar capătă o valoare mai mare, privite în prisma condițiilor de pe vremuri.

Astăzi ca și ieri, ca și în toate timpurile de altfel, mediocritățile reușesc mai ușor și se bucură de favoare și protecție. Artistul adevărat, conștient și demn, e îngădit de preocupările sale, apare desarmat și stângaci în societate, nu circulă și nu poate răspunde exigențelor mondene.

Fratele pictorului mi-a povestit neplăcerile ce le-a întâmpinat Baltazar; mi-a explicat cum a pierdut prilejul unui concurs la o catedră de artă decorativă la Belle Arte, cum invidioșii au îndepărtat în noaptea de ajun a concursului lucrările prezentate de Baltazar, care au dispărut și nu s'au putut găsi, decât abia după concurs, etc., etc.

\* \* \*

Abgar Baltazar a fost unul din primii și cei mai de seamă cronicari de artă plastică, care au ridicat nivelul scrierilor de artă, păstrând terenul obiectiv al condițiilor și calităților de creație, împărtășind cetitorului păreri susținute întotdeauna cu argumente tehnice și estetice.

În *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, Baltazar publică în anul 1908: *Frescurile dela Horezu*, apoi *Paraclisul Metropolitan din București*, *Frescurile dela Colțea*, toate contribuțiuni însemnate la arta bisericească.

Profesorul Nicolae Iorga scrie în anul 1908 în *Neamul Românesc*: « Pictorul Baltazar dă atenție cuvenită minunatelor frescuri dela Colțea, pe care de sigur că nici zece bucureșteni nu le-au privit cum trebuie. Pictorul Baltazar scrie bine ».

Prin 1908 și 1909, colaborează des la revista ieșeană *Viața Românească*, publicând studii originale și foarte interesante: « Stilul Românesc », « Arta populară în decorația bisericească », « Bizantinii în decorativ », etc.

Colaborează la *Convorbiri Literare* unde publică: « Influențe străine în Decorația Națională », « Note iconologice », « Decorația pridvoarelor din vechile Biserică Bucureștene », etc.

Valoarea acestor lucrări este evidentă și formează cu foarte puținele eseuri din acele vremuri începuturile unei critici culte în arta noastră plastică.

Tot în *Viața Românească* publică sub pseudonim, cronici asupra expozițiilor de artă bucureștene. Acele cronici rămân ca niște profeții, căci dacă astăzi Luchian, Petrașcu, s'au impus în considerația amatorilor de artă, pe vremuri acești artiști, deși nu erau cu totul înlăturați erau totuși adumbriți de unele mediocrități ce se bucurau de favoarea generală.

Sunt pagini foarte obiectiv scrise asupra pictorilor Voinescu, Aricescu, Strâmbu, Alexandru Satmari, etc., favoriții de altă dată, astăzi apuși.

În *Viața Românească* din 1908, iată ce scrie Baltazar sub pseudonimul Spiridon Antonescu despre unii din artiștii noștri:

*Luchian.* « Multă simțire în toate acele « Flori » din panoul d-lui Luchian. Am admirat « Garoafele » de admirabilă frăgezime și de viu colorit încântător. Nu știu cum, când privești opera lui Luchian, ai perfect aceeași senzație ca dinaintea pânzelor lui Grigorescu. Simți că ești în fața unui artist, care nu te minte cu idei împrumutate, cu colori întâlnite și la alții și mai cu seamă cu subiecte pentru care vezi bine, că nu i-a tresărit o clipă firea. E numai natura, în simplitatea și măreția ei, pe care o prinde un artist ce o înțelege și mai cu seamă o iubește ».

Suntem în epoca în care Luchian nu vinde nimic și neputând plăti chiria pentru sala de expoziție dela Ateneu, lasă amanet tablourile sale.

*Petrașcu.* « E un artist cum puțini sunt la noi... E un adevărat artist, care nu prea se sinchisește de ceea ce-i place publicului... îmi place acest artist mai ales că, printre pușinii cari se îngrijesc ca ceea ce fac să fie făcut dintr'o convingere proprie, iar nu din ceea ce vezi că face altul ».

*Iser.* « Să reținem numele lui Iser ca unul ce reprezintă o lature nouă a picturii noastre, cu totul necunoscută publicului nostru... ca un epigramist cu duh, Iser redă în câteva linii și tonuri unele tipuri, etc... ». Era în 1908, Iser tocmai debutase ca desenator și caricaturist.

Aprecieri juste asupra lui *Steriady*, o recenzie asupra lui *Ștefan Popescu*, explicând maniera acestui pictor, influențele parisiene primite dela Cottet și Lucien Simion prin care și-a stabilit o paletă.

Iar despre *Aricescu* scrie: « Nu m'am împăcat niciodată cu pânzele acestui amator, căci e operă de amator ceea ce face d-l Aricescu care n'a înțeles sensul adevăratei arte ».

Despre *Al. Satmari* are caracterizări juste; extragem din cronică: « Pare că se distrează, pare că ține ca ceea ce face, ceea ce reprezintă în opera sa, să nu-l coste prea multă energie sufletească, de unde și lipsa unui interes superior în arta sa ».

Observațiunile făcute lui *Strâmbu*, pot fi un îndreptar pentru toți meșteșugarii abili din toate timpurile; iată ce scrie Baltazar: « D-l Strâmbulescu e un pictor în cel mai complet înțeles al cuvântului, încă unul conștiincios, poate cel mai conștiincios dintre toți pictorii noștri, etc. Mă tem însă că abuzul ce-l face d-sa urmărind cât mai scrupulos aceste însușiri, fără să observe caracterul lucrurilor, îl va conduce cu vremea la un manierism academic..., etc. ».

Astăzi orice neofit în ale plasticeii va înțelege mai ușor cele scrise de Baltazar și-i va da dreptate.

Calea spre înțelegere a adevăratei arte a fost netezită de unii artiști de valoare și de câțiva cronicari pregătiți, printre care se prenumără în primul rând Abgar Baltazar.

\* \* \*

Ca încheiere reproducem din studiul « Stilul Românesc » următoarele rânduri: « Stilurile trăiesc din elemente împrumutate alipite însă la forme din nou create... ».

« Pe un fond național să se așeze o compozițiune decorativă nouă, care să corespundă principiilor stricte de artă, o artă așa cum o înțeleg artiștii timpurilor noastre, adică o artă cu proporții, cu armonii și mai presus de toate, cu originalitate ».

## RÂNDURI DESPRE PICTORII DISPĂRUȚI

*Tonitza* (1886—1940) ne încânta prin farmecul candid al viziunii sale. Pictura sa păstrează o duioșie, o melancolie transparentă.

Tablourile sale vii și luminoase când nu înclină spre un decorativ, ne fascinează prin armonia lor, prin surpriza compoziției, printr'o punere în cadru cu totul spirituală, căci pictorul avea un simț înnăscut al modernismului, dar ca viziune plastică rămânând totuși în orbita lui Luchian.

Tonitza format la Iași, nu cunoscuse pictura lui Luchian până după marele război, când se stabilește la București, și până atunci păstrează o factură muncheneză, cu toate că trecuse prin 1908 pe la Paris, unde ar fi putut găsi prilej de reînoire.

Tonitza nu evoluiază până în 1920 când ia contact la București cu artiștii noștri mai independenți, care formaseră la Iași, pe la sfârșitul războiului, gruparea de avangardă « Arta Română ».

Cu prima lor expoziție la București (Sala Liedertafel) ei aduceau un omagiu lui Luchian din a cărui artă și spiritualitate făceau un imbold al mișcării lor.

În această expoziție, precum și în colecția Bogdan-Pitești, împrăștiată mai târziu, Tonitza avu revelația lui Luchian.

Împreună cu prietenul său, regretatul pictor Ștefan Dumitrescu, găsește în Luchian, izvor de împlinire și ideal.

Ei considerau tabloul cu femeia care spală copilul, denumit « Lăutul » ca o culme a picturii românești, pentru lumina și simfonia ei de culoare: Ștefan Dumitrescu afirma cu orice prilej « că Luchian în această pânză se înalță până la Venețieni ».

Tonitza pleacă dela acest Luchian; adevărat că și Toulouse-Lautrec, Modigliani și uneori chiar Poulbot, artistul francez al figurilor de copii cu ochi de vis, nu i-au fost indiferenți.

Cu prima sa expoziție personală importantă din 1925, în sala din str. Corăbiei, Tonitza se impune în lumea amatorilor de artă și cu toate rezervele unor pictori care ne preveneau asupra laturei efemere a unei arte înclinate spre decorativ, entuziasmul nostru pentru Tonitza nu a șovăit, ceea ce de altfel artistul a recunoscut într'una din cronicile sale fanteziste.

Timp de zece ani după această expoziție, Tonitza ne-a fermecat cu acele tablouri luminoase pe care le trimetea la expozițiile anuale ale « grupului celor patru » (Ștefan Dumitrescu, Șirato, Tonitza și Han).

Dela o vreme, se pare din cauza boalei, arta lui Tonitza pãli, dar cu ce ne-a dat pãnã atunci cu atãta voioșie și generozitate, picturã și desen, plastica româneascã s'a îmbogãțit și artistul va rămãne cel mai de vazã artist al generației sale.

Pe *Teodorescu Sion* (1882—1939) l-am cunoscut în 1915 la Constanța, unde venea pentru a trata comanda unor mari decorațiuni murale pentru Sala de Consiliu a Primãriei, recomandat fiind de Ministrul de Interne de atunci Vasile G. Morțun, care era iubitor de artã.

E de regretat cã din cauza rãzboiului, Teodorescu Sion n'a putut executa aceastã importantã decorație, cãci din studiile și schițele ei, care se gãsesc în colecția d-lui Victor Eftimiu, ne-am dat seama de buna dispoziție în care se afla artistul pentru îndeplinirea acestei lucrãri.

Teodorescu Sion era un meșter abil. Tehnica nu avea taine pentru el, și pe acele vremuri artistul era pe deasupra tânãr, foarte entuziast și rãvnea la un ideal.

Dar, foarte nehotãrît din fire, influențabil, avid al nouilor curente de artã oricãt ar fi fost ele de contradictorii, Sion s'a împrãștiat în încercãri de tot genul, oscilând între naturalism și expresionism, trecând fãrã justificare prin impresionism, realism, divisionism, cochetând un timp și cu arta mai abstractã a lui Bracque, lucru atãt de transparent în ultimele sale naturi moarte.

Era foarte preocupat de compoziții pe care nu parvenea sã le echilibreze, și sã le închege, mulțumindu-se cu descriptivul, cu ilustrația, rămânând convențional. Totuși aceste încercãri au fãcut o vãlvã pe vremuri, provocând o întregã literaturã criticã, și Sion, care se complãcea în situații oficiale, cãci a fost inspector general al artelor, a știut sã întreținã în jurul sãu un cerc de admiratori și tineri artiști, erijându-se în șef de școalã.

Dela aceste compoziții pe care le intitula cu emfazã: la Fântãna lui Manole, la Izvorul Troiței, la Șipotul din Pãdure, Plãeșii, Fata lui Moș Pãtru, etc., etc., trece dupã o cãlãtorie la Florența, sub influența frescelor lui Fra Angelico, la un gen cu veleități de primitiv, adoptând în acest scop o paletã mai clarã.

Fiind bine înțeles un bun meștesugar, reușea sã se strecoare prin aceste încercãri, ceea ce cred cã nu i-a fost prea folositor; numai cãnd se reculegea și rămãnea sincer în fața naturii, reușea într'o picturã mai limpede și mai sugestivã, dându-ne frumoase tablouri, Flori și naturi moarte, colecția Em. Bucuța, Malaxa, etc., tabloul cu vioara, apoi profilul soției sale, portretul d-rei Crainic, câteva peisagii cum ar fi cel din Muzeul Toma Stelian, un peisaj de iarnã în posesia poetului Gregorian, alte lucrãri din colecția Em. Ciuceanu, etc., sunt opere care așează pe Teodorescu Sion printre artiștii cei mai interesanți ai epocii de dupã rãzboi.

*Petre Iorgulescu-Yor* (1890—1939) era modest și sincer, îndrãgostit de picturã, convins de greutățile ei și ocolea abilitatea.

Pãșea încet dar solid, nu era un improvizator ci un scotocitor, tablourile sale fiind expresive prin însușiri plastice.

Timpul îl va așeza deasupra multor alți artiști, care astãzi se bucurã de o faimã mai mare.

*Pantelimon Constantin* (1911—1940) moare așa de tânãr, nici n'apucã sã se înfiripeze și e secerat.

Era modest și foarte sever cu el însuși. Pe când colegii săi se grăbeau să facă expoziții, el râvnea la o artă mai încheată, mai personală și de aceea se mărginea foarte sfios să-și arate tablourile într'un cerc intim, unde am avut prilejul să-i văd câteva pânze.

Din ele se desprinde un talent înclinat spre o artă mai cuprinzătoare, în care culoarea tinde la simfonie reușind să armonizeze în mase frumos distribuite, roșuri, griuri și tonalități albastre; cu siguranță că ar fi ajuns.

## SCULPTORUL PACIUREA <sup>1)</sup>

Cerem genii și talente, dar cu ce ne justificăm? Ce facem pentru dezvoltarea lor? Cu ce asigurăm posibilitățile lor de creație?

Placheta D-lui O. Han, fost elev și în urmă coleg al lui Paciurea la catedra de sculptură a Academiei de Arte Frumoase, este un studiu obiectiv al personalității sculptorului dispărut, o icoană a mediului plastic în care a viețuit și un potrivit răspuns ce s'ar putea da capriciilor estetice ale societății noastre.

De ce ne-am ascunde și n'am mărturisi că, dacă Grigorescu n'ar fi părăsit piscul aspirațiilor sale și nu s'ar fi coborât la nivelul de înțelegere al mediului în care trăia, făcând vădite concesiuni, printr'un lirism excesiv în dauna exigențelor plastice, cu siguranță că marele nostru pictor, s'ar fi resemnat, ca și Paciurea, la o lume fantastică a « Himerelor ».

« În trecutul istoric al poporului român nu găsim sculptură », scrie O. Han; sculptura a apărut mai târziu, când poporul român a fost deșteptat la viața de Stat modern; de aceea greu va fi sculptorului Georgescu să impună contemporanilor statuia lui Lazăr, cu atât mai greu va găsi înțelegere și încurajare Paciurea, care la vârsta de 30 de ani, apare ca un meteor, creând « Gigantul ».

Și dacă tineretul în frunte cu Han, nu ar fi afirmat cu stăruință că Bourdelle, care sculptase bustul unui mecenat român, era un mare și excepțional artist, sculptorul francez ar fi riscat să-și vadă lucrarea refuzată, deoarece amatorul nostru avea o afecțiune particulară pentru un bust de marmoră confecționat în țară, ce-l reprezenta rotund la față, fără sbâncituri și cu mustăcioară răsucită.

Han scrie despre Paciurea omul, « cu sentimentul stânjenit pe care-l ai, când scrii unui prieten și cineva te privește peste unăr », arată piedicile și dificultățile ce le-a întâlnit Paciurea la concursul pentru catedra dela Școala de Belle Arte, descrie împrejurările și atmosfera în care i s'a decernat marele premiu național de sculptură, evocă viața artistului, lipsa de orice îndem și încurajare care face ca artistul să ajungă « un suflet care nu-și mai află niciun reazem în jurul său ».

« Izolarea și nedreptățile vieții îi creaseră în artă sentimentul, din care au ieșit himerele, iar în viață convingerea că nimic n'are importanță ».

În capitolul privitor la arta lui Paciurea, d-l O. Han descrie starea de dezorientare în care se găsea sculptura la apariția artistului, prin 1905, cum execu-

---

<sup>1)</sup> O. Han, *Paciurea*. Editura Fundației pentru Literatură și Artă « Regele Carol II ». Biblioteca artistică, București, 1935.

tarea monumentelor și busturilor de cimitir limita cercul preocupărilor artiștilor sculptori, când « ceea ce călăuzea pe artist ca sentiment plastic, era respectarea sentimentelor de duiosie domestică a moștenitorilor față de mortul lor ».

« Paciurea deschide drumul sensibilităților plastice la noi, iar cu primele sale lucrări se plasează în idealul sever al sculpturii ».

Și pentru o lărgire a idealului sculptural, O. Han face o frumoasă evocare a trecutului, începând cu arta poporului grec, la care sculptura era o perfecțiune de formă și de seninătate sufletească, ideal ce străbate și arta creștină și care ni se impune și nouă astăzi.

În renaștere, Donatello și Michel Angelo nu se depărtează dela imperiul artei elene și cu tot temperamentul romantic al lui Michel Angelo, « Lorenzo de Medici este parcă statuia unui zeu olimpic ce, coborât într'o biserică creștină, se așează sprijinindu-și capul în mână spre a medita ».

Gigantul lui Paciurea din Parcul Carol « este o operă de viziune în care concepția este realizată unitar. Respirația largă a formei o face să se ofere dintr'odată și să te prindă prin întregul ei, în ritmul sentimentului plastic în care e realizat cu simplitatea formelor definitive ».

Este cea mai frumoasă și mai inspirată creație ce s'a zămislit pe aceste meleaguri. Marchează o maturitate artistică, fiind o operă susținută și realizată cu severe mijloace tehnice și cu mari resurse de creator ».

Dacă rândurile de mai sus sunt un frumos omagiu pe care fostul elev și coleg, îl aduce sculptorului Paciurea, ele întrunesc în același timp și elementele unui înalt crez plastic, din care s'au împărtășit împreună, și astfel omagiul ia proporția unei solidarități, pe care cel rămas în viață o susține mai departe, justificând-o prin propriile sale creații.

## NOTE DESPRE SCULPTORII BRÂNCUȘI ȘI MEDREA

*Brâncuși* a trecut și el prin inevitabilul impresionism sculptural, ca orice artist al generației sale, a plătit și el tributul tinereții în admirația lui Rodin.

Bustul pictorului Dărăscu și câteva portrete de copii, se impun prin sentimentul lor formal și prin subtilități de modelaj.

Urmărind evoluția sculptorului spre un sintetism, care în ultima sa fază devine schematic, constatăm că artistul alunecă într'un simplism uneori ovoid, alteori liniar, ce sugerează senzația unui primitiv în geneza formelor.

Ne întrebăm dacă sintetismul nu l-ar fi putut servi pe artist, mai fecund și mai inteligibil, pe calea unei arte umane, căci ultima ipostază a lui Brâncuși n'are ecou, decât într'o lume lipsită de tradiția unei arte plastice, sau în cercuri supraréaliste averse de senzații desagregate, cari au putut imagina că muzeele trebuiesc incendiate și monumentele de artă distruse, pentru a reîncepe tot avatarul artei, bătăind ca omul cavernelor.

Noi credem că în momentele sale de reculegere, Brâncuși se îndoește de valabilitatea tezei zelatorilor săi, că fără contemplația artei egiptene și elene nu s'ar fi putut purifica și înălța viziunea artistului, care ne-a dat acele frumoase capete de copii în piatră, Coapsa (marmoră), Rugăciune (piatra funerară din Buzău), Cumințenia pământului (piatră), Muza adormită (bronz), Pasărea Phœnix (bronz), etc.

Lucrările ultimei sale perioade: Portretul Principesei X, Pasărea măiastră Portretul D-rei Pogany, etc. vor trece drept curiozități ale unei epoci sguduite de șovăitoare abstracțiuni.

Brâncuși rămâne un mare talent, un intuitiv cu scipiri de inițiat.

Sculptura lui *Medrea* e senină. Un simț înăscut al volumelor mai mult decât al planurilor, dă artei sale o culoare blondă sensuală.

Un admirabil simț tactil îl ajută în modelajul suprafețelor, cari păstrează căldura vieții și captează lumini.

*Medrea* e cu preferință un *modeleur*, decât un vizionar și un panteism seducător șerpuește în opera sa. Torsul (bronz din colecția Z), Nudul (1943), Maternitate, câteva basoreliefuli, sunt opere pline de un farmec, ce rezultă din succesiunea temperată a planurilor și rotunjimea formelor.

Bustul lui Teodorescu-Sion (bronz), cel în marmoră al D-nei Serova, chipul în bronz al lui Marius Bunescu, sunt remarcabile lucrări, iar figura în piatră a lui Delavrancea nu e lipsită de un dinamism expresiv.

Proiectul monumentului aviatorilor, monumentul Lucaci, proiectul pentru un monument al Infanteriei, rămân frumoase zămisliri în arta noastră statuară.



## ARTELE PE VREMEA LUI NAPOLEON

Napoleon nu a fost un cunoscător și animator de artă în genul lui Lorenzo de Medici, nu a fost nici ca Francisc I, un curios și avid colecționar de artă, în schimb, având un simț înăscut al măreției, a modelat prin autoritatea sa complexul energiilor creatoare ale nației, fără a neglija bine înțeles și artele.

Nu artă pentru artă cerea el, ci artă pentru a insufla frumoase sentimente civice, artă pentru a preamări fapte eroice, artă pentru a immortaliza momente epice, în sfârșit artă pentru a ridica prestigiul autorității imperiale și a-i da o mare strălucire.

Și după cum trimetea armatei acele celebre ordine de zi pe câmpul de bătaie, tot așa se adresa artiștilor: « Sa Majesté a droit d'attendre, que le génie français enfantera des chefs d'œuvre ».

Că Napoleon nu a fost un iubitor de artă, până în gradul de a fi dominat de această pasiune, și că nu se prevala de argumente estetice, diferite împrejurări din viața sa ne lămuresc. Oferindu-se un minunat Rembrandt pentru Muzeul Luvrului, cu toată insistența Intendentului general al Artelor, Vivant Denon, împăratul nu aprobă cumpărătura spunând, că preferă să consacre fondurile disponibile pentru canoniere și fregate, spre a pregăti revanșa dezastrului dela Trafalgar. Cu prilejul căsătoriei sale cu Arhiducesa Maria Luiza, Napoleon ordonă ca ceremonia religioasă să aibă loc în marele salon al Muzeului, denumit Salon Carré, unde trebuiau construite capela și două ranguri de tribune; la obiecțiunile conservatorilor Muzeului în privința dificultăților și riscurilor inerente demonstării și dislocării celebrelor pânze de pe pereți, între care numai Nunta din Cana a lui Veronese măsoară peste 9 metri lungime și 6 înălțime, în afară de celelalte minuni de Tițian, Tintoretto, Rafael, Correggio, totuși Napoleon fără nicio grije de soarta tablourilor, porunci: « Eh bien! il n'y a qu'à les brûler! ». Napoleon avusese de altfel și ideea nefericită de a ridica coloanele de granit roz ale mormântului lui Carol cel Mare dela Aix-la-Chapelle, coloane care au rămas uitate în beciurile Luvrului până în 1815 când au fost reluate de Prusieni.

Din contra, Francisc I, iubitor de artă, avea mai mult respect și sollicitudine pentru operele de artă, amenajând sălile castelului din Fontainebleau pentru o cât mai bună prezentare a colecțiilor sale.

Savantul Chaptal, fostul ministru al lui Napoleon și Senator al Imperiului, spunea că Impăratul n'avea pricepere în artă și nici gust « il était si borné à cet

égard, qu'il ne concevait pas, qu'on pût s'enthousiasmer d'un tableau ou d'une statue, que tous étaient des copies de la nature et qu'il n'y avait pas grand mérite à copier ou à imiter ». Totuși Napoleon, care se înconjura de oameni de calitate, se informa și de aceea nicio mediocritate nu s'a bucurat de favoarea imperială.

David, Gros, Prudhon, pictorii săi preferați, au rămas și astăzi cei mai străluciți artiști ai epocii.

Și după cum ofițerii căpătau titluri de noblețe pe câmpul de bătălie, tot așa și personalitățile din lumea artelor, primeau distincțiuni și erau înobilate, astfel David, Gros, Gérard, Vivant Denon, arhitecții Fontaine, Percier, etc., au fost Cavaleri sau Baroni ai Imperiului.

Napoleon înclina pentru o artă mai severă și mai solemnă; de altfel această tendință se imprimase încă din primele zile ale Revoluției franceze, când se cerea o artă care să rupă cu trecutul, apanaj al claselor privilegiate. Acum arta trebuia să fie a tuturor și nu a unora și mai cu seamă trebuia să aibe de scop să instruiască Națiunea, să-i formeze gustul, să-i înobileze moravurile și să-i amintească înaltele virtuți, etc.

Sub regimul vechi al regalității, în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, epocă de viață ușuratecă, lux și galanterie, cu tot talentul unor Boucher și Fragonard, pictura alunecase într'o direcție de preocupări mai puțin plastice, mărginindu-se mai mult în cadrul morbid al intimităților de alcov; și artele nu puteau să nu se resimtă de reacțiunea generală ce se produsese în toată națiunea franceză, care părea obosită. Diderot scria în 1765: « La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs ».

Un reviriment pentru un nou clasicism, pentru antici, a fost favorizat pe urma descoperirilor dela Pompei și Herculaneum. Săpăturile de acolo, desvăluind civilizația unei epoci în amănuntele ei, au provocat o curiozitate și un entuziasm pentru arta greco-romană, artă de o disciplină mai severă și de un înalt stil; nici Renașterea Italiană, nu putuse pătrunde până într'atâta în intimitățile vieții antice, nicăieri nu se descoperise așa de bine imaginea vieții curente, întrerupte doar de stratul de lavă al Vezuviului. Intervenind și revoluția franceză, cu prefacerile ei, arta se eliberează cu totul de preocupările societății caduce și îmbrățișează credința nouă regeneratoare.

Intervenția pictorului Louis David fu hotărâtoare. Pe de o parte puternica personalitate a acestui artist, format în centrul tradițiilor de artă antică dela Roma, pe de altă parte republicanismul pictorului, impun pe David, care devine o personalitate oficială cu puteri discreționare în artă.

Bine înțeles că David înlătură tot ce amintește arta galantă, arta pictorilor așa ziși: « polissons », respinge orice gen din care nu rezultă un idealism și artă probă, desființează vechile corporații de artiști cu privilegiile lor, suprimă Academia de artă, despre care spunea că: « L'Académie est comme la boutique d'un peruquier, on ne peut en sortir sans avoir du blanc à son habit », de aceea dușmanii l-au și poreclit « Le Raphael des sans culotte ».

Preferințele lui David merg la subiecte antice: Le Serment des Horaces, Brutus, Les Sabines, în care preocupările de formă și compoziție prevalează: « Qu'importe la vérité si les attitudes sont nobles »; pictorul ocolește orice ar putea sugera un sentiment de farmec și gingășie, e sobru și sever, scrupulul artistului merge așa departe, încât pentru a ajunge la forme desăvârșite și ritmuri mai nobile,

face multe studii cari ajung uneori la analiticul scheletului și al sistemului muscular pentru ca apoi să picteze personajul îmbrăcat.

Aceeași grijă și în portrete: analiza merge dela scrutarea psihologică a modelului până la gășirea expresiei adevărate care să sugereze cutele intime ale personajului.

Henri Focillon găsește într'una din capodoperile acestea, Portretul Papei Piu al VII-lea « sa finesse de prêtre, ses beaux yeux, son air étonné d'être là, lui, le pape, posant devant un régicide ». Se știe că pictorul David, convenționalul, votase decapitarea lui Ludovic al XVI-lea; pe de altă parte acest portret servea lui David drept studiu pentru marea compoziție, « Le Sacre de Napoléon », încoronare la care Papa fusese adus mai mult cu sila.

De altfel toate portretele lui David sunt sobre, puternice și expresive; Portretele soților Sériziat, Convenționalul Milhaud, O femeie din popor, (La Marai-chère al Muzeului din Lyon), Familia Convenționalului Gérard, Marat asasinat, Marchiza d'Orvilliers, sunt capodoperile genului. Iar portretul Doamnei Récamier, șezând lungită pe chaise-longue, deși rămas în stare de schiță, totuși e definitiv, prin noblețea compoziției, prin suplețea formelor, prin fluiditatea colorii și prin grija pe care o avea David de a construi esențialul din primele accente.

Reputația republicanului David impune și lui Bonaparte. Napoleon îl stimează foarte mult, îl consultă și uneori îl ia din atelier cu trăsura pentru a examina la fața locului, proiectele de transformare ale Capitalei.

David ne-a lăsat și câteva portrete ale lui Napoleon. După tratatul dela Campio Formio, pictorul încearcă o compoziție mare în care trebuia să figureze Generalul Bonaparte pe câmpul dela Rivoli. David obține o ședință de 3 ore, dar cum Bonaparte nu mai are răbdare să pozeze tabloul rămâne neterminat și pictorul e obligat să taie pânza, mulțumindu-se numai cu chipul tânărului General; Napoleon nu poza, după cum se va vedea și cu alt prilej, gășind justificare că nici Alexandru cel Mare nu pozase pictorului Apelle, ci credea că: « *Personne ne s'informe si les portraits des grands hommes sont ressemblants. Il suffit que leur génie y vive* ».

După a doua campanie din Italia, David fu chemat de Bonaparte să-i facă portretul și cum pictorul proiecta să-l prezinte pe General în atacul unei bătălii cu sabia afară, a fost împiedecat de Bonaparte care-i explică: « *Non, mon cher David, ce n'est pas avec l'épée qu'on gagne les batailles. Je veux être peint, calme, sur un cheval fougueux* ». Într'astfel David pictă acel tablou intitulat « Bonaparte trecând Alpii pe muntele St. Bernard », tablou ce se găsește la Versailles și din care există câteva variante, între care unul la Muzeul Belvedere din Viena.

Toate evenimentele mari din vremea lui Napoleon, fură prilej de comenzi pentru artiști și David primi cele mai importante dintre acestea: Incoronarea, Impărțirea Drapelului, Sosirea la Primărie, Intronarea.

David execută însă numai Incoronarea și Impărțirea Drapelului, vaste lucrări, în care erau grupate sute de personaje și în care scop pictorul a făcut studii și portrete câțiva ani în șir.

Aceste comenzi îl fac pe David mai realist; artistul fiind mereu în contact cu modele vii și având grijă să dea viață acestor scene contemporane, pictura sa capătă o căldură și un patetic, care lipseau din compozițiile anterioare inspirate din antichitate și ținute în acea seninătate rece a marmorelor greco-romane.

Incoronarea sau *Le Sacre* e cea mai frumoasă pictură istorică franceză. Napoleon încântat de tablou salută pe David cu următoarele cuvinte: « C'est bien David, vous avez deviné toute ma pensée, vous m'avez fait chevalier français ». Opera « *Incoronarea* » e un moment de solemnitate statică, pe când « *La Distribution des Aigles* » e un moment de exaltare, în acest din urmă tablou, totul fiind dinamic. « Une allégresse sacrée porte tous ces soldats qui montent vers leur chef comme on monte à l'autel d'un dieu » scrie Focillon.

Aceste două compoziții se ridică la înălțimi de unde arta și viața nu se mai pot despărți.

După cum David rămâne pictorul solemnităților imperiale, elevul său Gros devine pictorul bătăliilor.

În sufletul lui Gros se ascund germeii romantismului și cu toată educația sa clasică, cu toată sânguința de a se îngrădi în disciplina davidiană, tablourile inspirate de epopeea napoleoniană, sunt prilej de neastâmpăr, de clocot al unui temperament care nu se poate îndigui și se eliberează.

Gros se găsea pe la 1796 în Italia la Genova; frumos și elegant adolescent, ajunsese acolo răsfățatul aristocrației italiene; prezentat Josefinei, soția Generalului Bonaparte, a fost imediat atașat suitei și plecă împreună la Milano unde cantonase Comandantul Armatei din Italia. Gros entuziasmat de isprăvile tânărului General, obține o ședință de poză, dar nerăbdarea modelului, preocupările sale vecinice, neastâmpărul, întrerup ședința și pictorul descurajat, scrie o scrisoare mamei sale, unde povestește aceste peripeții. Gros intervine din nou pe lângă Josefine care de astă dată apucă în brațe pe general și-l ține strâns pe genunchii ei, până ce pictorul reușește să-i fixeze chipul și atitudinea așa cum ne apare în acel fugos tablou « *Bonaparte la Arcole* ».

E un elan juvenil în această pânză, culoarea și ritmul se împletesc prin temperamentul artistului; pictorul uitând învățăturile profesorului său David, propovăduitor al predilecțiilor statuare antice, e acum sub vraja lui Michelangelo, a lui Rubens și a venețienilor pe care-i admiră prin muzeele italiene, unde e însărcinat de Generalul Bonaparte, să întocmească liste de capodopere ce urmează a fi trimise la Paris.

În timpul asediului dela Genova, Gros e acolo lângă Massena, și ia parte la toate întâmplările, trăiește în apropierea luptei, împărțind fiorul morții prin baia de sânge și foc și mai târziu când pictorul execută comenzile tablourilor: *Pestiférés de Jaffa*, sau ale bătăliilor din Egipt, Siria și de pretutindeni: *Combat de Nazareth*, *La Bataille d'Aboukir*, *Bonaparte haranguant les troupes avant la bataille des Pyramides*, *Napoleon à Eylau*, etc. Gros își scormonește amintirile și găsește accentul viu.

În « *Pestiférés de Jaffa* », pictat în anul 1804, artistul ne redă acel climat de desnădejde și resemnare prin pateticul culoarei, printr'o fericită dispoziție a planurilor de lumină și umbre, printr'o savantă înlănțuire a formelor. Pictorul reprezintă scena în curtea unor clădiri arabe, prin ale căror arcade înalte se desfășoară peisajul magic al Orientului. Într'un plan luminos apare Bonaparte îndreptându-se compătimitor în spre un grup de bolnavi, ce se sprijină pentru a se ridica în picioare la apropierea Generalului, pe când într'o altă zonă mai umbră muribunzii întregesc misterul dintre viață și moarte.

La apariția tabloului, Vivant Denon, intendentul superior al Artelor, raportează lui Napoleon: « Il y a pompe au milieu de la misère, vérité des costumes,

toute l'ardeur et la transparence de l'air, du climat et une magie dans le clair obscur, qui met Gros a côté de Tintoret et de Paul Véronèse ».

Tabloul prezentat la Salon a stârnit entuziasmul tinerilor; putem considera acest moment ca început al romantismului, iar când în 1824 Delacroix trimite la Salon tabloul « Les Massacres de Scio » sunt unii cari relevează înrăurirea. Se povestește că romancierul Alex. Dumas père, prietenul lui Delacroix, întâlnind pe artist la expoziție îi șopti: « Je ne sache pas qu'il y ait eu la peste à Scio ». « Chut! răspunse pictorul, vous avez frappé sur le clou, tandis que tous les autres ont frappé à côté. C'est devant les Pestiférés de Jaffa, que m'est venue la première idée de mon Massacre. J'ai mal lavé la palette de Gros; seulement il ne faut pas le dire... ».

Apoi Gros, ne dă în 1808 capodopera genului de pictură a bătăliilor « Napoleon visitant le Champ de bataille d'Eylau ».

Pictorul sugerează dezolarea pe care frigul și moartea o desăvârșesc, iar Napoleon ne e înfățișat în prada unei fatalități. « C'est peut-être la plus belle conception de l'artiste et aussi le portrait le plus magnifique et assurément le plus exact qu'on ait fait de Napoléon », notează Delacroix.

Gros e în culmea gloriei, primește toate onorurile, e făcut Baron al Imperiului, e solicitat să facă portretele marilor demnitari ai armatei și ne dă câteva reușite exemplare, dintre care cel mai frumos, e portretul chipeșului cavalerist, Colonelul de Cavalerie Baron Fournier de Sarlovèze, figură celebră a epocii, gentilom, aventurier și spadasin.

După căderea lui Napoleon, David retrăgându-se la Bruxelles, Gros rămâne la Paris și ia direcția atelierului profesorului său, unde se căsnește să mențină disciplina estetică a neoclasicismului, în pofida temperamentului său; în acest impas între suflet și disciplină, se întunecă ultimii ani ai lui Gros, iar tineretul se îndreaptă spre alte orizonturi, deoarece romantismul învinsese.

În noua societate a Restaurației, pictorul se simțea din zi în zi mai izolat. Desorientat, părăsit și de tineret, Gros își pune capăt zilelor aruncându-se în Sena.

Un alt elev al lui David, Ingres care obținuse Prix de Rome în 1801, întârzie plecarea spre Cetatea eternă și în interval primește comanda unui portret al Primului Consul cerut de orașul Liège.

Ca de obicei Napoleon nu pozează, dar autoriză pe tânărul artist să pândescă un moment favorabil în timpul trecerii sale prin culuarele palatului din St. Cloud, și în asemenea condițiuni Ingres reușește totuși să deseneze o largă schiță care a servit la pictura aceluși tablou reprezentând pe Consulul Bonaparte în picioare și a unui alt portret al lui Napoleon în costum imperial ce se găsește la Invalizi. În 1806 Ingres pleacă la Roma, de unde se reîntoarce în 1824 și cu mulți ani mai târziu, prin 1853, primește o comandă: Apoteoza lui Napoleon, pentru Plafonul Primăriei Parisului. Prin urmare Ingres nu se poate considera pictor al epocii napoleoniene deoarece a stat tot timpul izolat la Roma.

Un alt pictor, Prud'hon, nu s'a inspirat din epopeea napoleoniană și a stat la o parte prin arta sa, de toate evenimentele pe care ceilalți artiști le-au comentat în pictură, totuși Prud'hon, rămâne în primul plan al artei de pe vremea lui Napoleon.

Cu toate manile prefaceri sociale, cu toată disgrația unor nobili privilegiați ai vechiului regim, cu toată emigrația, se găseau încă în Paris, un important număr de aristocrați, dintre cari unii fură chemați la Curtea lui Napoleon și obținură înalte demnități.

Împăratul care dorea o Curte cât de strălucitoare se înconjura de acești nobili, ca să mai indigniască într'astfel unele porniri ale acelor parveniți de pe câmpul sgomotos al bătăliilor.

În lumea rafinaților și a intelectualilor, Prud'hon era foarte apreciat; Vivant Denon, Directorul superior al Artelor și consilier intim al Împăratului și Frochot Prefectul Senei, prezentară pe Prud'hon la Curte și cu toată obligațiunea în care se găsea Napoleon de a da preferință artei solemne ce ilustra marile evenimente ale imperiului, era pătruns și de farmecul acestei arte mai intime.

În portretul Josefinei la Malmaison, artistul nu vede împărăteasa cât femeia, pe când alți pictori ai epocii, Gérard, Regnault, Isabey, etc., erau preocupați de funcția suverană a modelului și nu de latura ei umană.

În compoziția «Napoleon și Pacea», împăratul aproape că dispăre în cortegiul gloriilor și al îngerilor, deoarece Prud'hon e preocupat mai mult de latura plastică a lucrării.

Prud'hon a fost ales ca profesor de desen al Împărătesei Maria Luiza și tot el a desenat modelul, după care s'a cizelat leagănul Regelui Romei.

În opera sa, Prud'hon urmărește să exprime prin formă și valori, adică prin raporturi de lumină și umbră, viziunea nostalgică a senzațiilor sale interioare.

Toată arta sa e învăluită în poezia nuanțelor, totul se petrece în zona luminei potolite și în misterul penumbrelor străvezii, între care ondulează culoarea, niciodată trâmbițată.

Cu toate că pictorul nu respinge arta antică, pictura sa nu e dominată de ea. Compozițiile sale: « La justice et la Vengeance poursuivant le Crime », « Psyché », « La Réveil de Psyché » și alte multe panouri decorative răspândite prin palatele aristocraților, nu se pot încadra în genul unei școale determinate, ele reflectând o umanitate și seninul vârstei de aur, ceva cam între vis și viață.

Dacă epoca napoleoniană se poate mândri cu acești trei mari pictori, David, Gros și Prud'hon, nu putem găsi niciun sculptor din vremea aceea, la înălțimea acestor artiști. Chaudet ne lasă un bust al lui Napoleon și tot el sculptează pe Împărat în Cezar roman pentru Coloana Vendôme.

Chinard modelează busturile Doamnei Récamier și ale altor personaje; Canova, care era în mare faimă la Roma, chemat de Napoleon, face un bust și o statuie mare a Împăratului, în care Napoleon e prezentat nud, ca eroii antici; lucrarea fu refuzată căci nu plăcu Împăratului și Canova părăsi Parisul.

Prefacerile liberale ale Republicei, victoriile armatelor, gloria tânărului erou Generalul Bonaparte, au stârnit admirație și entuziasm peste hotare prin țările vecine. Beethoven, apoi pictorul spaniol Goya, au manifestat un timp sentimente entuziaste, dar absolutismul imperial care a urmat și invaziile armatelor napoleoniene, au provocat o reacțiune. Beethoven își exprimă desamăgirea în Eroica și își îngroapă clipa de entuziasm în accentele unui marș funebru, iar Goya în acele tablouri și gravuri « Les Désastres de la Guerre » ne lasă cea mai vie mărturie a sentimentelor de groază prin care au trecut Spaniolii pe vremea ocupației armatelor napoleoniene.

Nu numai artele plastice, dar și artele grafice, artele decorative și arhitectura au primit influența evenimentelor; un stil Directoire și apoi Empire în artele decorative, se caracterizează printr'o simplificare a liniilor și printr'o ornamentație aplicată în bronz sau în aur.

În timpul Revoluției, meșterii se inspiră dela Greci și Romani, motivele decorative sunt placate sau încrustate, altele fac corp din mobilier, astfel cariatide, glorii,

capete de sfinx, centauri, etc., înlocuiesc picioarele unor mese, sau susțin în loc de coloane, console sau marele mobilier, fascia cu vergelele lictorilor, securea, se văd placate prin birouri. După Campania din Egipt, motive orientale, egiptene și asiatică, sunt împrumutate de decoratori, iar cu proclamarea Imperiului, arta decorativă se inspiră din vremea Cezarilor romani; laurii de aur, vulturul, albinele, cifrul lui Napoleon sunt elementele, ce se brodează pe stofe, pe tapițerii, sau se încrustează pe mobilier. Arta Imperiului e mai greoaie; se mai păstrează și astăzi interioare de pe vremea Directoratului și a Imperiului la Malmaison, la St. Cloud, la Fontainebleau, la Compiègne sau în acel palat al Prințului Eugène de Beauharnais, astăzi Ambasada Germaniei din Paris.

În arhitectură sugestiile lui Napoleon fură urmate. Împăratul gândea că numai simetria, regularitatea liniilor și a maselor sunt atributele frumuseții, credea că măreția și noblețea se găsesc numai la antici și cerea arhitecților construcții: « *tels qu'on peut en trouver à Athènes* ». « *Tout ce qui est grand est beau* » spunea Împăratul; Bursa e concepută ca un măreț palat antic, înconjurat de colonade și un peristil impunător, Biserica Madeleine e módificată, arhitectul Vignon transformă Biserica într'un grandios templu antic; Arhitecții Fontaine și Percier, favoriții împăratului, modifică, construiesc, trasează cele mai multe din lucrările oficiale. Se înalță Arcul de Triumf din piața zisă Carrousel, mai târziu altul în Place de l'Etoile, apoi Coloana Vendôme, toate lucrări ce au un model antic la Roma, cum ar fi Arcul lui Titus, al lui Constantin, Coloana lui Traian.

Și arhitectura particulară urmează curentul, se suprimă tot ce reamintește stilul rococo și baroc, se preferă suprafețe simple fără ornamentații și balcoane, doar niște nișe în care se așează statui. Vitrinele magazinelor capătă o înfățișare mai cubistă, sculptura ornamentală în lemn cedează loc câtorva elemente liniare, pe care se suprapune un fronton cu basorelief sau câte odată unele reliefuri laterale îngrădesc fațada.

Sub Revoluție, Palatul Luvrului devine Muzeu Național, Convențiunea decide ca acolo să se strângă capodoperile artei și într'astfel Versailles și alte palate se golesc. Fondul colecțiilor Luvrului provine din tot ce a adunat pe vremuri Francisc I: capodopere de Tițian, Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Primatice, Russo, Benvenuto Cellini, etc., la care se adaogă colecția Mazarin (1661) apoi colecția bancherului Iabach din Colonia, cumpărată de Stat sub Ludovic al XIV-lea în 1671.

În 1794 când armatele revoluționare pătrund în Belgia și țările renane, se rechiziționează și opere de artă, manuscrise, piese științifice, etc., astfel capodoperile lui Rubens din Anvers, Coborîrea de pe Cruce, Răstignirea, Cristos pe Cruce între cei doi tâlhari, precum și lucrări de Van Dyck, Crayer și de alți flamanzi, sunt aduse la Paris.

Deși sistemul acestor ridicări de opere de artă continuă și în campaniile de mai târziu, Bonaparte are însă grija să le dea și o formă juridică, menționându-le cu proces-verbal în tratatele de pace și defalcând contravaloarea lor din tributul impus țărilor și localităților ocupate.

Pe de altă parte Generalul organizează în Italia, comisii speciale, compuse din artiști, savanți, arheologi, care caută, raportează și inventariază operele și piesele ce trebuiesc ridicate.

Intr'astfel Veneția a predat 20 de celebre pânze de Tițian, Veronese, Tintoretto iar cei 4 cai de bronz ai bisericii San Marco sunt socotiți în contul picturilor.

Ducatul de Modena, Ducatul de Parma, Florența, Milano, etc., au fost impuse să dea fiecare câte 20 de tablouri alese de comisiunile respective; Statele papale au predat peste 100 de lucrări de mare valoare între care sculpturi antice celebre: Laocoon, Apollo din Belvedere, Gladiatorul murind, Venus din Capitoliu.

De asemenea în cursul războaielor napoleoniene, în țările germane, Prusia, Westfalia, Bavaria, ducatul Brunsvick, orașul Cassel, au predat sute de capodopere, între care o mulțime de pânze de Rembrandt, Cranach, Dürer, Holbein, Rubens, Potter, primitivi olandezi și flamanzi, afară de sculpturi, vase, desene și camee. Acest rapt sistematic nu e lipsit și de abuzuri, exemplul venind chiar din anturajul Împăratului. Josefina își însușea fără jenă o parte din operele rechiziționate, unii generali procedau la fel. Verosul Mareșal Soult, și-a strâns o colecție importantă de tablouri, pe care apoi le-a traficat; dintr'una din vânzările dela Londra, provin câteva pânze care au trecut mai târziu în colecția Regelui Carol I al României.

La început însă, pe vremea Directoratului, aceste ridicări de operă de artă din Italia, au provocat unele proteste, s'a pronunțat chiar cuvântul vandalism; un grup de artiști, săvanți, arheologi, au redactat memoriu și istoricul Quatremère de Quincy, publică: « Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie », în care se invocă interesul culturii, care cere ca aceste opere să rămână acolo în Italia, în climatul lor, unde pot fi mai bine studiate și înțelese ambianța în care au fost create și dacă unele sculpturi se ridică, nu se pot muta însă Panteonul, Coliseul, coloana lui Traian și a lui Antonin, Capitolul, Forul roman și în sfârșit dacă se vor deplasa câteva tablouri și fragmente de frescă, nu se pot urni Vaticanul, Capela Sixtină, Farnesina, etc.

Cu toată rațiunea acestei teze, se găsiră și unii de părere contrarie; polemica a fost vie, s'a redactat un memoriu contradictoriu din care extragem:

« Plus notre climat paraît défavorable aux arts, plus nous avons besoin de modèles pour vaincre les obstacles qui pourraient s'opposer chez nous à leur progrès: c'est par une longue habitude du vrai et du beau que nous formos notre goût; les Romains, jadis grossiers sont parvenus à civiliser leur Nation en transplantant chez eux ces productions de la Grèce vaincue. A leur exemple, profitons de nos conquêtes et faisons passer de l'Italie en France tout ce qui peut agrandir l'imagination », etc.

În acest interval patricienii italieni încep a trata cu Englezii, cu Spaniolii; Colecțiunile Justiniani, Barberini, sunt lichidate în străinătate; Regele Neapolului, Ducele din Florența și alți, ascund sau împrăștiie comorile palatelor, în sfârșit toate aceste traficuri sunt descrise în memoriu: « Hâtons nous donc de faire arriver en France ce qui, six mois plus tard, n'existera plus à Rome et que, la cupidité romaine vendra d'autant plus vite à nos ennemis, qu'elle aura été plus voisine de s'en voir privée ».

« La République Française, par sa force, la supériorité de ses lumières et de ses artistes, est le seul pays au monde qui puisse donner un asile inviolable à ces chefs d'œuvre ».

Bine înțeles că Directoriul nu se formaliză de această polemică și nu opri rechizițiile, care intraseră de altfel în obiceiul armatelor; din contra, cercurile științifice din Paris cerând unele piese și documente din Imprimeriile Vaticanului, se trimite Generalului Bonaparte adresa următoare:



« Vos succès chaque jour plus rapides en Italie, Général, fixent tous les regards de la politique et ouvrent une nouvelle carrière à la philosophie. Les arts et les sciences réclament une foule d'objets précieux qu'ils ont créés et qui, longtemps détournés de leur véritable destination, doivent rentrer aujourd'hui dans le Domaine de la Liberté, etc., pour mettre entre les mains du gouvernement de puissants moyens de propager les principes de la philosophie, la création des sciences, les découvertes du génie et d'accélérer le développement de tous les genres de raison et de bonheur qu'appartiennent à l'humanité... ».

Intr'unul din rapoartele sale, Bonaparte scrie (1797, Martie):

« Citoyens Directeurs,

« La commission des savants a fait une bonne récolte à Ravenne, Rimini, Pesaro, Ancône, Lorette et Pérugia; cela sera incessamment expédié à Paris. Cela joint à ce qui sera envoyé de Rome, nous aurons tout ce qu'il y a de beau en Italie, excepté un petit nombre d'objets qui se trouvent à Turin et à Naples ».

Toată această pradă odată la Paris, se organizează timp de două zile o sărbătoare în cursul lunii Iulie 1798. Intrarea triumfală a capodoperelor în Paris se face printr'un lung cortegiu de care, precedat de delegații autorităților, reprezentanții școlii politehnice, a Colegiului Franței, a comisarilor Armatei din Italia, a invalizilor, a trupei, pancarde cu fel de fel de inscripții sunt purtate, între care: « Les arts cherchent la terre où croissent les lauriers » sau « La Grèce les céda, Rome les a perdus », « Leur sort changea deux fois, il ne changera plus ». Entuziasmul e la culme când apar acele 27 care superbe, carul cu cei 4 cai de bronz din San Marco, carul cu tablouri de Tițian, alt car cu Nunta din Cana a lui Veronese, carul cu Minunea lui St. Marcu a lui Tintoretto și așa mai departe, care cu sculpturile: Venera din Capitol, Mercur din Belvedere, Gladiatorul, Laokoon, Apollon, etc., apoi care cu manuscrise, cărți, obiecte științifice, colecții de botanică, de geologie, în sfârșit animale, urși, lei, cămile, etc., etc.

În timpul Imperiului, Muzeul Național se numește Musée Napoleon și se îmbogățește în afară de imensa pradă de război strânsă de pretutindeni și cu unele masive cumpărături, cum au fost cele 800 desene din colecția Ducelui de Modena și Colecția Prințului Borghese, cumnatul Împăratului; colecțiunea cumnatului n'a fost plătită ci lichidată prin compensație, Împăratul împrumutând vânzătorii cu moșii și păduri expropriate în Piemont și mine în Silesia, așa că după căderea lui Napoleon, vânzătorii nu s'au ales cu nimic, Regii Sardiniei și Prusiei revendicând proprietățile expropriate.

Pentru a ne da seama de colosala pradă ridicată de armatele franceze, vom cita pe țări, ceea ce s'a înapoiat după dezastrul dela Waterloo, numai de Muzeul Luvrului, în afară de operele împrăștiate prin muzeele provinciale și reședințele imperiale:

*Prusia*: 119 tablouri, 37 sculpturi, 70 basoreliefuri, 268 bronzuri, etc.

*Cassel*: 428 tablouri, 11 statui, 6 bronzuri, 19 vase, etc.

*Brunswick*: 230 tablouri, 54 vase, 243 desene, 1.154 emaiuri, etc.

*Schwerin*: 190 tablouri.

*Austria*: 323 tablouri.

*Spania* : 284 tablouri.

*Țările de jos* : 284 tablouri.

*Statele papale* : 60 tablouri, 44 statui antice, etc.

În sfârșit, *Veneția, Florența, Milano, Parma*, etc., zeci și zeci de capodopere de Tițian, Rafael, Veronese, Tintoretto, Correggio, etc., un total de peste 2.000 de tablouri, 130 statui, 150 basoreliefe, 289 bronzuri, 200 vase, etc., etc.

Directorul General al Luvrului, Baron Vivant Denon și secretarul Lavallée au luptat să salveze aceste colecțiuni, au întrebuițat toate mijloacele dar delegații armatelor dușmane, în special Intendentul General al armatei prusace, Generalul von Ribbentrop, a recurs la forță; pe de altă parte intrigile Englezilor cari nu aveau totuși nimic de revendicat, a desăvârșit capitularea; într'un raport al lui Vivant Denon către Talleyrand citim: « Il reste donc l'Angleterre qui, à la vérité, n'a rien à prétendre mais qui, parcequ'el le vient d'acheter les bas reliefs dont lord Elgin a depouillé le temple d'Athènes, croit déjà pouvoir entrer en rivalité avec le Musée Royal et voudrait voir disperser celui-ci, afin d'en pouvoir rassembler chez elle les débris ».

Nu e lipsit de haz nici incidentul lui Canova, care de răzbunare împotriva lui Napoleon pentru că-i refuzase statuia, obține delegația Statului papal, ca să ridice operele provenite din Roma și anunțându-se la Talleyrand drept ambasador, acesta răspunde: « Ambassadeur? C'est sans doute Mr. l'Emballeur qu'on a voulu dire ».

În sfârșit iscusința lui Vivant Denon și a secretarului Lavallée avură totuși un rezultat; s'au salvat o serie de tablouri ale primitivilor florentini, între care pânze de: Giotto, Fra Angelico, Botticelli, etc. și deoarece ambalarea și transportarea marelui tablou « Nunta din Cana » a lui Veronese, era grea și riscantă, s'a făcut un schimb cu Austria, cedându-se o pânză de Lebrun, schimb foarte fericit pentru Franța.

Vivant Denon creiase o secție compusă din specialiști, care au restaurat o mulțime din tablourile străine aduse și care se găseau într'o stare rea, căci în țările de origină, multe din aceste opere erau prost conservate prin încăperile umede ale mănăstirilor, reședințelor și ale bisericilor.

De aceea Vivant Denon scrie cu prilejul înapoierii lor: « Qu'ils les emportent ! Mais il leur manque des yeux pour les voir et la France prouvera toujours, par sa supériorité dans les arts, que ces chefs d'œuvre étaient mieux ici qu'ailleurs ».

Grija lui Napoleon pentru Muzeu a fost mare, deoarece considera această instituție ca podoaba Capitalei, ca mărturie a culturii și a bogăției, iar poporul denumia această comoară de opere de artă « le bouquet de Napoléon ».

În timpul domniei sale, Împăratul dispune mărirea acestui palat, amenajarea sălilor, iar arhitecții Fontaine și Percier măresc clădirile zise Tuilleries și leagă cele două aripi cu o clădire transversală. În sfârșit secția nouă « des monuments français » instalată pe Quai des Augustins în fața Luvrului, e pusă sub conducerea lui Alexandre Lenoir, iar Ennius Visconti, arheolog roman, fiul unui colaborator al istoricului și arheologului german, Winckelmann, ia direcția Secțiunii Anticilor dela Luvru.

### *C o n c l u z i e .*

Sub Napoleon artele au căpătat, după cum am văzut, directive neo-clasice, care pe de o parte completau reacțiunea începută sub revoluție împotriva spiri-

tului superficial de pe vremea ultimilor regi, pe de altă parte se urmărea înălțarea prestigiului autorității imperiale, printr'o artă mai solemnă, care reamintind epoca cezarilor romani, să dea curții o înfățișare mai impunătoare.

Totuși dacă aceasta fu disciplina cerută de nevoia de guvernământ, Napoleon, prin temperament, prin felul său de a gândi și simți, prin proclamațiile sale improvizate, prin acea aventuroasă epopee militară, prin lirismul său ascuns, trădează un fond romantic.

Cultura sa e eclectică, totuși are predilecție pentru Jean Jacques Rousseau, Goethe, Ossian; tânăr general, Bonaparte pleacă în Egipt cu literatură romantică în bagajele sale, iar acolo găsește în mirajul Orientului, câmp larg al unei imaginațiuni, care așteaptă doar prilej de deslănțuire.

Autoritar, prin felul său de a governa, a imprimat o disciplină și o formă de artă, dar nu a putut comprima sufletele; călătoriile, campaniile armatelor prin țări îndepărtate, reîntoarcerea emigranților, toată emoția și neliniștea evenimentelor ce se succedau surprinzător, au creat o stare de spirit din care a germinat acel « mal du siècle ».

« Les Pestiférés de Jaffa », « Napoleon à Eylau », pânze principale ale Baroului Gros, apoi « Officier de Cuirassiers chargeant » a tânărului pictor Géricault, care expune la Salonul din 1812, sunt mărturiile ale începuturilor romantismului; până și severul și recele David e prins de vârtejul emotiv al « Impărțirii stindardelor ». Napoleon a stimulat, fără să-și dea seama, prefacerea romantică.

« Pe urma deselor războaie, mamele îl blestemă, dar în clipa în care-l zăresc, pântecele lor tresaltă și tot ce va fi mare în Franța, ca artă în acel secol, Corot, Vigny, Delacroix, Michelet, Balzac, Hugo, Berlioz, Daumier, naște și crește între Iliada italiană din 1796 și clipa când se stinge apogeul lui Napoleon ». (Elie Faure).

## CATALOGUL ILUSTRĂȚIILOR

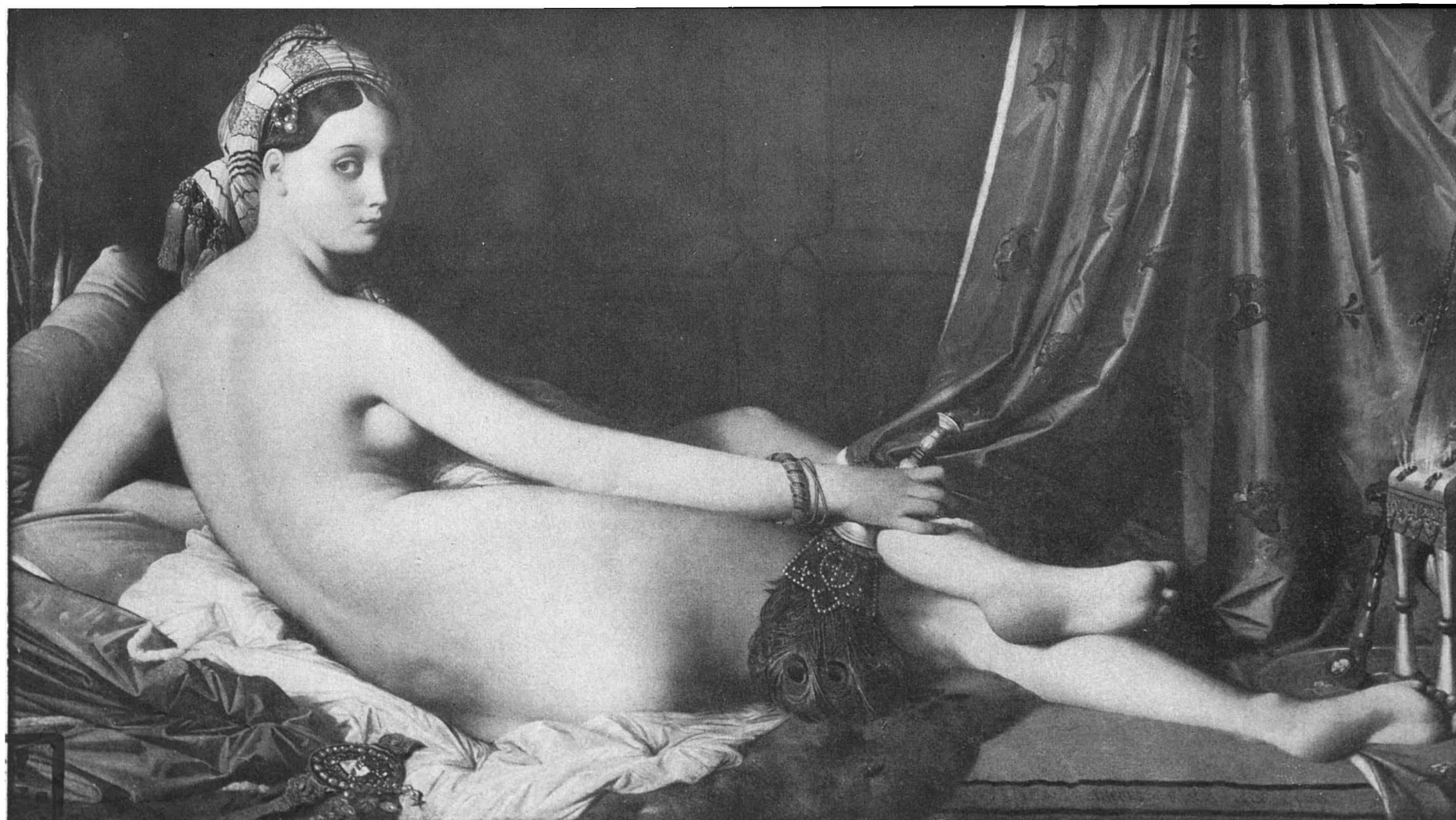
- I. I. A. D. INGRES. *Marea Odaliscă* (1814). Pictură (înălțime 91 cm, lățime 162 cm), aparține Muzeului Luvru Paris. Théophile Gautier vede în această Odaliscă: «un type où l'individualité de l'Orient se mêle à l'idéal de la Grèce».
- II. I. A. D. INGRES. Desen. Studiu pentru le *Bain turc*. Aparține Muzeului Bonnat din Bayonne.
- III. EUG. DELACROIX. *Odaliscă* (1849). Pictură pe pânză (22 × 32½ cm). Aparține Colecției Z. Este o variantă a tabloului (32 × 40) care a fost expus la Salonul anului 1847. În Jurnalul lui Delacroix găsim următoarea însemnare, în legătură cu acest tablou: «Monsieur Baudelaire venu comme je me mettais à reprendre ma petite figure de femme à l'Orientale couchée sur un sofa, entreprise pour Thomas de la Rue de Bac». Bibliografie: Louis Hourticq. *Delacroix* (Classiques de l'Art), p. 120.
- IV. EUG. DELACROIX. *Conversation mauresque*. Desen aparținând Baronului Vitta-Lyon.
- V. I. B. C. COROT, *Nymphe couchée dans la campagne* (1840—1845). Pictură pe pânză 18 × 32 cm. Colecția Z. Bibliografie: Catalogul lui Robaut vol. II p. 195. C. Bernheim de Villers. Corot peintre de figures. No. 89. Almanach des Arts, Paris 1938, pag. 168.
- VI. GUSTAVE COURBET. *La clairière avec fileuse bretonne* (1865). Pictură pe pânză 46 × 65 cm, fostă în colecția Hoschedé, aparține colecției Z.
- VII. PAUL CÉZANNE. *Autoportret* (1885). Pictură pe pânză 41 × 34 cm. Colecția Gaston Bernheim de Villers, Paris.
- VIII. PAUL CÉZANNE. *La Montagne Sainte Victoire* (1885). Pictură 73 × 92 cm, aparține Fundației Barnes din Méryon (Statele Unite). Tabloul este o lucrare reprezentativă a perioadei constructiviste și sintetice.
- IX. PAUL CÉZANNE. *Portretul unei fetițe* (1895). Pictură pe pânză 55 × 46 cm, fost în colecția Ambroise Vollard, aparține Colecției Z. Bibliografie: Lionello Venturi-Cézanne (sub nr. 676), Maurice Raynal — Cézanne — Ediția Cluny. Reproducere în color. Acest portret e o lucrare de apogeu; caracterul sintetic și expresiv e vădit.
- X. AUGUSTE RENOIR. *Nud* (1880), pictură 80 × 65 cm, a aparținut colecției sculptorului Rodin, astăzi Musée Rodin, Paris.
- XI. AUGUSTE RENOIR. *Femeie la izvor* (1912). Pictură 92 × 73 cm, a aparținut Colecției Familiei Renoir.
- XII. AUGUSTE RENOIR. *Deux Baigneuses dans la verdure* (1915). Pictură pe pânză 44 × 50 cm. Bibliografie: *L'Atelier de Renoir*, vol. II, p. 531. Elie Fautre, *Histoire de l'Art*, Ed. Crès, 1924. Vol. IV, p. 440. Aparține Colecției Z.
- XIII. HENRI MATISSE. *Femeie pe gânduri*. Pictură 92 × 73 cm, aparține Colecției J. Bernheim Jeune, Paris.
- XIV. HENRI MATISSE. *Nud și interior*. Pictură 92 × 73 cm. Colecția Z, provine din colecția Paul Guillaume, Paris.
- XV. HENRI MATISSE. *Nud*. Desen în peniță, 45 × 57 cm, aparține Colecției Z. Publicat în Jean Cassou *Matisse*. Ed. Braun et Co. Paris.
- XVI. PIERRE BONNARD. *Natura Moartă, Fereastră și Peisaj*. Pictură 75 × 58 cm. Colecția Z. Reprodus în *L'Art Vivant* (Sept. 1933).
- XVII. ALBERT MARQUET. *Portul Boulogne*. Pictură 65 × 81 cm. Colecția Z.
- XVIII. ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC. *Peisaj din Ile de France*. Desen în peniță și laviu, 55 × 75 cm, a figurat la Expoziția pictorului dela Bibliothèque Nationale, Paris, 1937. Aparține Colecției Z.
- XIX. ANDRÉ DUNOYER DE SEGONZAC. *Natură moartă*. Acuarelă 50 × 61 cm, din Colecția Z.
- XX. ARISTIDE MAILLOL. *Mediterranee*. Baigneuse accroupie. Marmoră în Grădina Tuilleries, Paris.
- XXI. NICOLAE GRIGORESCU. *Autoportret*. Pictură 28,5 × 22 cm. Colecția Z. Bibliografie: Em. Bucuța, colecția de Artă Zambaccian, «Boabe de grâu», August 1933.
- XXII. NICOLAE GRIGORESCU. *Peisaj la Fontainebleau* (1865). Pictură 53 × 38 cm, din Colecția Z. Bibliografie: V. Cioflec, Grigorescu. Cultura Națională. Catalogul Exp. Uniunii Interparlamentare (1931). Em. Bucuța, Colecția de Artă Zambaccian. («Boabe de grâu» August 1933). G. Oprescu, Pictura românească în secolul al XIX-lea. A figurat la Exp. retrospectivă Grigorescu 1938 (reproduș în catalog).
- XXIII. NICOLAE GRIGORESCU. *Portret*. Pictură 58 × 44 cm din colecția Z. a figurat la Expoziția de Artă Română din Paris, 1925. Musée du Luxembourg (Jeu de Paume), la Expoziția retrospectivă Grigorescu, Fundația

- Dalles 1938 (reprodus în Catalog). Publicat în Grigorescu de V. Cioflec.
- XXIV. NICOLAE GRIGORESCU. *Maternitate* (interior țărănesc). Pictură 35×31 cm, din Colecția Z. Bibliografie: G. Oprescu, *Pictura românească în secolul XIX*. Reprodus în culori în *Arta Românească*. (Caiet special 4—5 al Buletinului Imprimeriilor Statului, «Arta și Tehnica Grafică», 1938). Reproducere în culori, în catalogul Expoziției de Artă Română Modernă București, 1940.
- XXV. NICOLAE GRIGORESCU. *Evreu Galilian*. Pictură 46 ½—27 ½ cm, aparține Muzeului Simu.
- XXVI. NICOLAE GRIGORESCU. *Țărancă torcând*. Pictură 29×18 cm. Colecția Z. Publicat în Grigorescu de V. Cioflec.
- XXVII. NICOLAE GRIGORESCU. *Marchiză*. Desen în cărbune 32×17 cm, aparține Colecției Z. Publicat în Grigorescu de V. Cioflec.
- XXVIII. NICOLAE GRIGORESCU. *Portret*. Desen în cărbune, 33×30 cm, din colecția Z. Reprodus în «Gândirea» nr. 6—8 (1926).
- XXIX. NICOLAE GRIGORESCU. *Desen* 30×21 cm, din Colecția Gr. Trancu-Iași.
- XXX. ANDREESCU ION. *Iarna la Barbizon* (1881). Pictură 54×65 cm din Colecția Z. A figurat la Salonul din Paris, 1881, menționat în Bénézit: Dictionnaire des Artistes. A figurat la: Expoziția de Artă Română Paris, Jeu de Paume 1925. Expozițiile de Artă Română din Bruxelles-Haga și Amsterdam 1930. Expoziția Retrospectivă Andreescu, București, Fundația Dalles 1932. Expoziția Universală, Bruxelles 1935. Expoziția de Artă Română modernă, București 1940. Bibliografie: Artă și literatură română. Al. Busuioceanu, Andreescu (Ediția Fundațiilor Regale). G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea* (Ediția Fundațiilor Regale). Catalogul Expoziției retrospective Andreescu, 1932 (Academia Română). G. Oprescu, *L'Art Roumain depuis 1800 à nos jours*. Em. Bucuța, Colecția Zambaccian, «Boabe de grâu», August 1933. Reprodus în culori în «Arta și Tehnica Grafică», nr. 1. Reprodus în Almanach des Arts, Paris 1938.
- XXXI. ANDREESCU ION. *Peisaj*. Pictură pe carton 20 ½—34 ½ cm. A figurat la Expoziția retrospectivă Andreescu, Fundația Dalles, 1932, publicat în catalog. Bibliografie: Andreescu de Al. Busuioceanu, Ediția Fundațiilor Regale. Em. Bucuța, Colecția de Artă Zambaccian, («Boabe de grâu», August 1933), aparține Colecției Z.
- XXXII. ANDREESCU ION. *Modelul costumat*. Pictură 64×55 cm, aparține colecției Z. Publicat în Andreescu de Al. Busuioceanu.
- XXXIII. ANDREESCU ION. *Margine de sat*. Pictură 49×67 cm, din colecția Z. A figurat la Expoziția de Artă Română modernă. București. 1940. Reprodus în catalog.
- XXXIV. ȘTEFAN LUCHIAN. *Autoportret*. Pictură 44×38 cm, aparține Colecției Z. A figurat la Expozițiile de Artă Română din Bruxelles, Amsterdam și Haga 1930, la Expoziția Uniunii Interparlamentare, București 1932, Expoziția retrospectivă Luchian, Fundația Dalles 1939, Expoziția Artă Română modernă 1940, publicat în «Boabe de grâu» August 1933.
- XXXV. ȘTEFAN LUCHIAN. *Lăutul sau Baia copilului* (1912). Pictură 110×70 cm, aparține Colecției Z. Publicat în monografia Luchian de V. Cioflec, Ed. Cultura Națională. Em. Bucuța, «Boabe de grâu», August 1933, a figurat la Expozițiile din Haga-Amsterdam și Bruxelles 1930. Expoziția retrospectivă Luchian 1939. Expoziția Uniunii Interparlamentare 1932.
- XXXVI. ȘTEFAN LUCHIAN. *Tufănele în ulciacă* (1905). Pictură 32 ½×48 cm, aparține colecției Z. A figurat la Expoziția din München 1905 și Hamburg 1906, la Expoziția de Artă Română dela Paris 1925 (Jeu de Paume) la Expoziția retrospectivă Luchian 1939.
- XXXVII. ȘTEFAN LUCHIAN. *Moș Nicolae*. Pictură 43×42 cm, aparține Muzeului Simu. Publicat în Luchian de V. Cioflec. Reprodus în culori în «Arta și Tehnica Grafică». Publicat în Catalogul Expoziției Luchian 1939.
- XXXVIII. ȘTEFAN LUCHIAN. *Vara*. Pictură 75×50 cm, aparține d-lui Poenaru Iatan. A figurat la Expoziția de Artă română dela Paris 1925 (Jeu de Paume). Publicat în Luchian de V. Cioflec.
- XXXIX. ȘTEFAN LUCHIAN. *Moara* (1908). Pictură 51×71 cm, aparține Colecției Z. A figurat la Expoziția de Artă română dela Paris 1925 (Jeu de Paume), la Expoziția Universală Bruxelles 1935. Expoziția retrospectivă Luchian 1939. Publicat în Luchian de V. Cioflec.
- XL. ȘTEFAN LUCHIAN. *Anemone*. Pictură pe carton 43×42 cm, aparține Muzeului Toma Stelian, donat de d-na Dr. Stănculeanu. Reprodus în culori în «Arta și Tehnica Grafică» 1938. A figurat la Expoziția retrospectivă Luchian 1939. O variantă a acestei tablou pictură pe carton (36 ½×41 cm) aparține Colecției Z.
- XLI. G. PETRAȘCU. *Autoportret* (1923). Pictură 60×46 cm, aparține Colecției Z. Reprodus în culori în «Boabe de grâu», August 1933. A figurat la Retrospectiva Petrașcu 1933. Expoziția Universală Paris 1937. Expoziția de Artă română modernă 1940.
- XLII. G. PETRAȘCU. *Natura moartă* (1930). Pictură 31×42 cm, aparține Colecției Z. Reprodus în Petrașcu de G. Oprescu. Ediția Academiei Române 1940. A figurat la Expoziția retrospectivă Petrașcu 1933.
- XLIII. G. PETRAȘCU. *Natura moartă* (1921). Pictură 46×65 cm, aparține Colecției Onic. Zambaccian. A figurat la Expoziția de Artă română dela Paris 1925, (Jeu de Paume), la expoziția retrospectivă Petrașcu 1933.
- XLIV. G. PETRAȘCU. *Mariana*. Pictură 81×60 cm, aparține Colecției Z. A figurat la Bienala din Veneția 1942, a fost expus la Expoziția de Artă română contemporană din Bratislava, Zürich, Berna 1943. Reprodus în Revista italiană «Tempo», nr. 25 din 1942.
- XLV. G. PETRAȘCU. *Nud*. Pictură pe lemn, 36×27 cm, aparține colecției Z. A figurat la Expoziția retrospectivă Petrașcu 1933.
- XLVI. G. PETRAȘCU. *Interior*. Pictură, 38×35 cm, aparține Colecției Z.
- XLVII. G. PETRAȘCU. *Podul dela Alcantala*. Pictură 38×46 cm. Colecția Dr. Dona.
- XLVIII. G. PETRAȘCU. *Autoportret*. Desen 32×23 cm, aparține Colecției Z.
- XLIX. TH. PALLADY. *Le Pont Neuf* (1922). Pictură pe carton 73×60 cm, aparține Colecției Z. Publicat în «Boabe de grâu», August 1933. A figurat la Expoziția de Artă română modernă 1940, București.

- L. TH. PALLADY. *Kimionoul galben* (1925). Pictură pe carton 55×46 cm, aparține colecției Z. Publicat în «Boabe de grâu» August 1933. Reprodus în colorii în Almanachul Universului 1941. A figurat la Expoziția de Artă modernă română 1940, publicat și în catalog.
- LI. TH. PALLADY. *Femeie cetind*. Pictură pe carton 70×55 cm, aparține pictorului.
- LII. TH. PALLADY. *Autoportret* (1942). Pictură pe pânză 60×51 cm aparține Colecției Z.
- LIII. TH. PALLADY. *Studiu de Nud*. Ulei 60×50 cm aparține pictorului.
- LIV. TH. PALLADY. *Desen*. Portretul d-rei sculptor Irina Codreanu, 40×25 cm, aparține pictorului.
- LV. E. STOENESCU. *Portretul d-nei Gibory Delavrancea*. Pictură aparținând Muzeului Toma Stelian. A figurat la Bienala din Veneția 1938.
- LVI. TH. PALLADY. *Natură moartă* (1943). Pictură pe pânză 42×31 cm, aparține Colecției Z.
- LVII. E. STOENESCU. *Portretul Baronului L. V.* Paris. A figurat la Expoziția din Paris 1937 și la Bienala din Veneția, 1938.
- LVIII. N. N. TONITZA. *Femeie în interior*. Pictură pe carton 61×50 cm, aparține Colecției Z.
- LIX. N. N. TONITZA. *Pe gânduri*. Desen acquarelat 29×14 cm, aparține Colecției Z.
- LX. N. N. TONITZA. *Copil*. Desen în peniță, 26×18 cm, Colecția Z.
- LXI. N. N. TONITZA. *Katiușca Lipovanca* (1925). Pictură pe carton 56×44 cm, aparține Colecției Z.
- LXII. I. THEODORESCU SION. *Portret*. Pictură 46×38 cm, din Colecția Z. A figurat la Expoziția din Haga-Amsterdam și Bruxelles 1930.
- LXIII. CAMIL RESSU. *Portretul pictorului Luchian*. Pictură 120×75 cm, aparține Colecției Z. A figurat la Expoziția de Artă română din Paris 1925 (Jeu de Paume).
- LXIV. CAMIL RESSU. *Portretul d-lui H. Z.* Pictură 100×81 cm, aparține Colecției Z. A figurat la Expoziția Universală Bruxelles 1933, la Expoziția Artă română modernă 1940. Publicat în L'Art roumain de 1800 — à nos jours, de G. Oprescu. Publicat în «Boabe de grâu» August 1933.
- LXV. CAMIL RESSU. *Nud* (studiu). Desen în creion 62×48 cm, Colecția Z. Publicat în Ressu de G. Oprescu.
- LXVI. CAMIL RESSU. *Nud*. Desen în creion 62×48 cm, aparține Colecției Z.
- LXVII. CAMIL RESSU. *Portretul d-nei B. P.* Desen în creion 33×24 cm, aparține Colecției Z. Publicat în Ressu de G. Oprescu.
- LXVIII. JEAN AL. STERIADI. *Casa Moruzi*. Pictură 55×75 cm, aparține Colecției Prof. G. Mironescu.
- LXIX. JEAN AL. STERIADI. *Peisaj*. Pictură 55×75 cm, aparține Colecției Inginer Nazarie.
- LXX. JEAN AL. STERIADI. *Desen* în peniță, 21×15 cm, aparține Colecției Z.
- LXXI. N. N. DĂRĂSCU. *Cimitirul din Balci*. Pictură 162×130 cm, Colecția Z. A figurat la Expoziția Bienală dela Veneția 1940 (reprodus în Catalogul Expoziției).
- LXXII. N. N. DĂRĂSCU. *Compoziție*. Pictură 162×130 cm, în proprietatea pictorului.
- LXXIII. N. N. DĂRĂSCU. *Nud*. Desen în cărbune și sanguină. 90×76 cm, Colecția Z.
- LXXIV. D. PACIUREA. *Gigantul* (1906). Monument în Parcul Carol, București.
- LXXV. D. PACIUREA. *Portretul d-nei B. P.* Bronz. Colecția Z. A figurat la Expoziția de Artă română, Paris 1925 (Jeu de Paume), la Expozițiile din Bruxelles, Haga și Amsterdam 1932. Publicat în L'Art roumain de 1800, à nos jours de G. Oprescu. Publicat în sculptorul Paciurea de O. Han. Ediția Fundațiilor Regale.
- LXXVI. O. HAN. *Elegie* (Bronz), aparține Colecției Z. A figurat la Expoziția din Paris 1937, la Expoziția Bienală din Veneția 1938, la Expoziția de Artă Română modernă, 1940.
- LXXVII. O. HAN. *Elegie* (Bronz), aparține Colecției Z.
- LXXVIII. O. HAN. *Portretul scriitorului I. T.* Bronz, aparține Colecției Z. A figurat la Bienala din Veneția 1942, la Expozițiile de Artă română contemporană dela Bratislava, Berna și Zürich 1943.
- LXXIX. ION JALEA. *Studiu după antic*. Bronz. Colecția Z. A figurat la Expoziția de Artă română 1940, București.
- LXXX. C. MEDREA. *Tors*. Bronz. Colecția Z. A figurat la Expozițiile din Haga, Amsterdam și Bruxelles 1930. A figurat la Bienala din Veneția 1942, la Expozițiile de Artă română contemporană dela Bratislava, Berna și Zürich 1943.
- LXXXI. C. MEDREA. *Bustul pictorului Teodorescu Sion*, Bronz. Colecția Z. A figurat la Expozițiile de Artă română din Haga, Amsterdam, Bruxelles 1930. A figurat la Expoziția din Paris 1937.
- LXXXII. MILIȚA PĂTRAȘCU. *Nud*. Bronz, aparține Colecției Z. A figurat la Expozițiile de Artă Română dela Haga, Amsterdam și Bruxelles 1930.
- LXXXIII. MILIȚA PĂTRAȘCU. *Leda*. Basorelief marmoră. Colecția Z. A figurat la Expoziția de Artă română modernă, București, 1940.

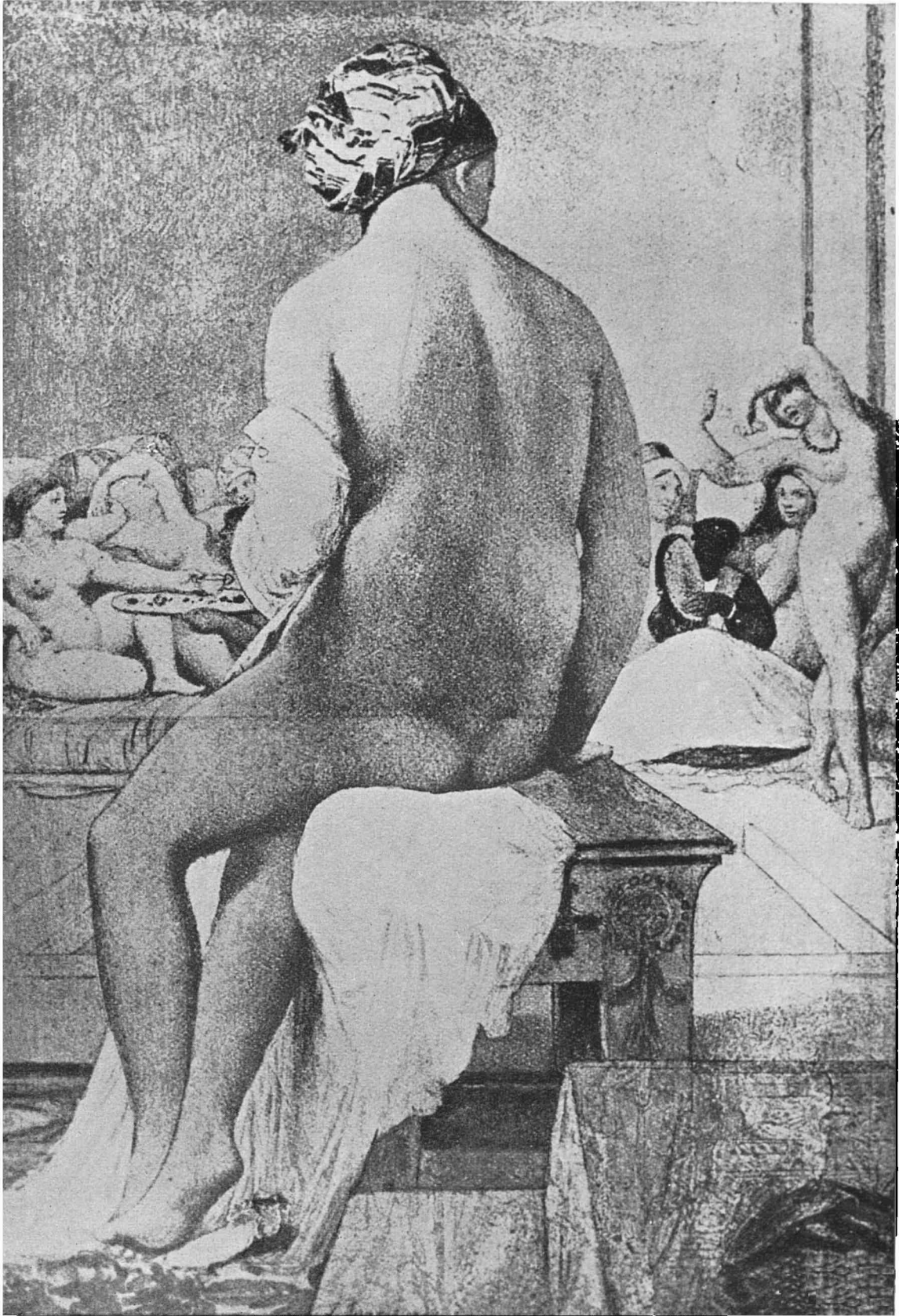
## TABLA DE MATERII

	PAG.
Forma . . . . .	5
Considerații asupra culorii . . . . .	9
În atelierul lui Tițian . . . . .	13
Mostra di Tiziano . . . . .	17
Ingres . . . . .	21
Delacroix . . . . .	25
Cum îl înțeleg pe Cézanne . . . . .	37
Auguste Renoir . . . . .	41
Inrăurirea Franceză în formația Picturei Moderne Române . . . . .	51
Peisajul în Pictura Română Contemporană . . . . .	57
Nicolae Grigorescu . . . . .	59
Reflecții asupra picturei lui Ion Andreescu . . . . .	67
Ștefan Luchian, Iluminatul . . . . .	71
Meșterul Petrașcu . . . . .	77
Pallady . . . . .	95
O vizită la Matisse . . . . .	97
La sculptorul Maillol . . . . .	101
Cu pictorul André Dunoyer de Segonzac . . . . .	105
În atelierul lui Marquet . . . . .	109
De vorbă cu Henri Matisse . . . . .	111
Cu Ambroise Vollard . . . . .	115
Centenarul lui Cézanne . . . . .	121
Fragonard . . . . .	125
Muzee și Colecții Bucureștene . . . . .	135
Expoziția Șirato, Tonitza, Han, (1934) . . . . .	139
Th. Pallady (Expoziția din 1942) . . . . .	143
A. Baltazar pictor și critic de artă . . . . .	145
Rânduri despre pictorii dispăruți (Tonitza, Teodorescu Sion, Iorgulescu-Yor, Pantelimon) . . . . .	149
Sculptorul Paciurea . . . . .	153
Note despre sculptorii Brâncuși și Medrea . . . . .	155
Artele pe vremea lui Napoleon . . . . .	157
Catalogul ilustrațiilor . . . . .	169



↑

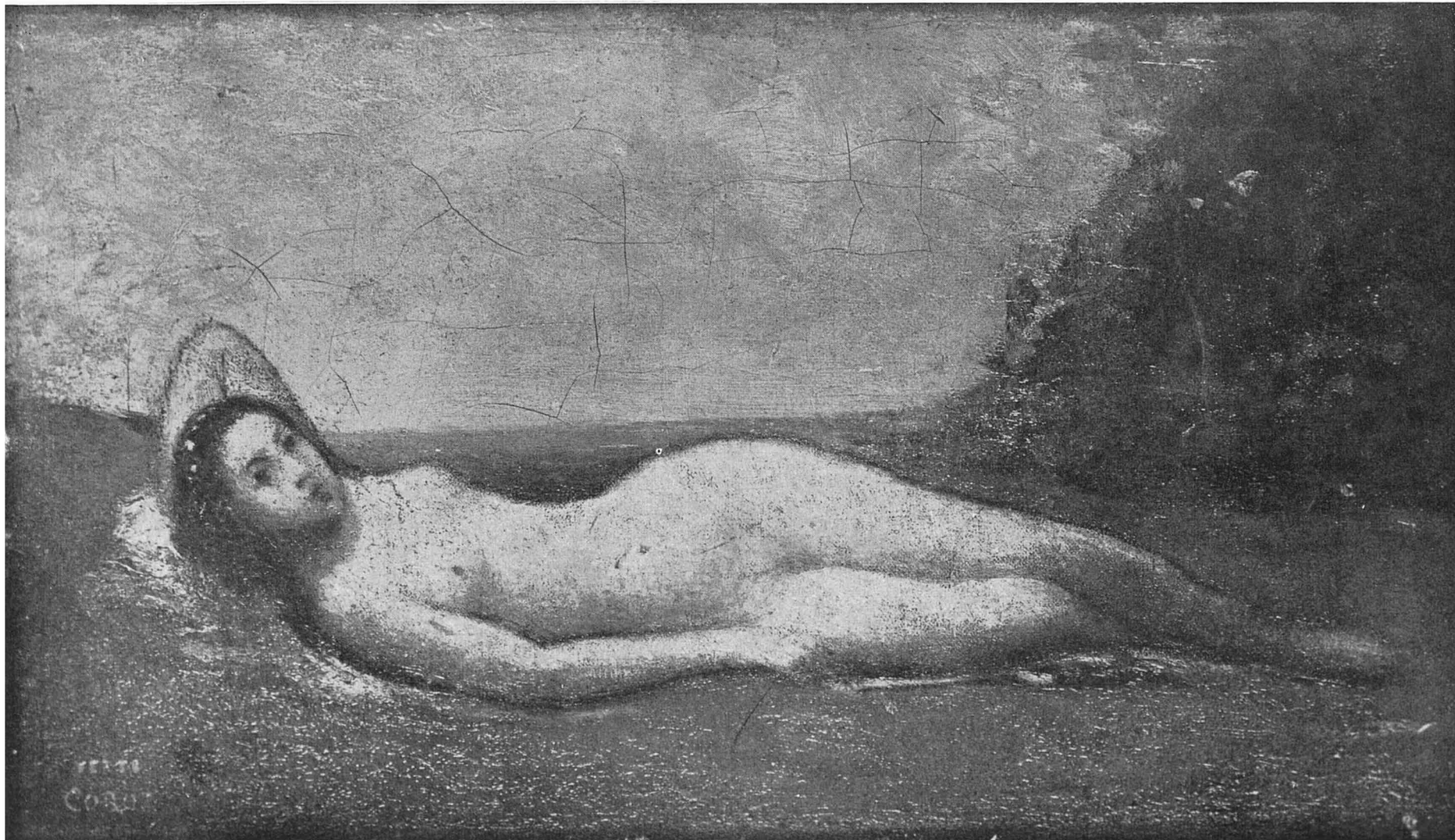








Λ

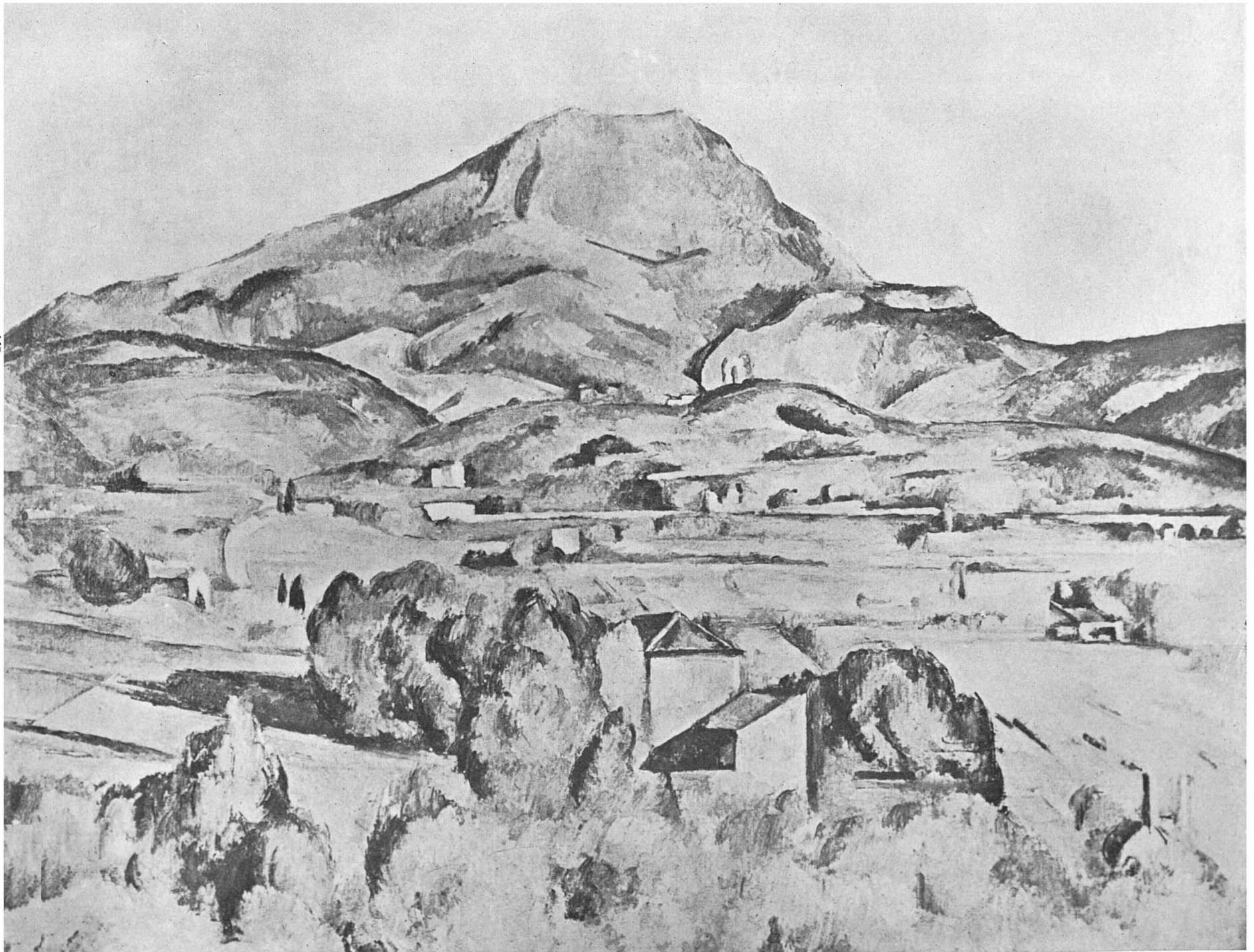






VII

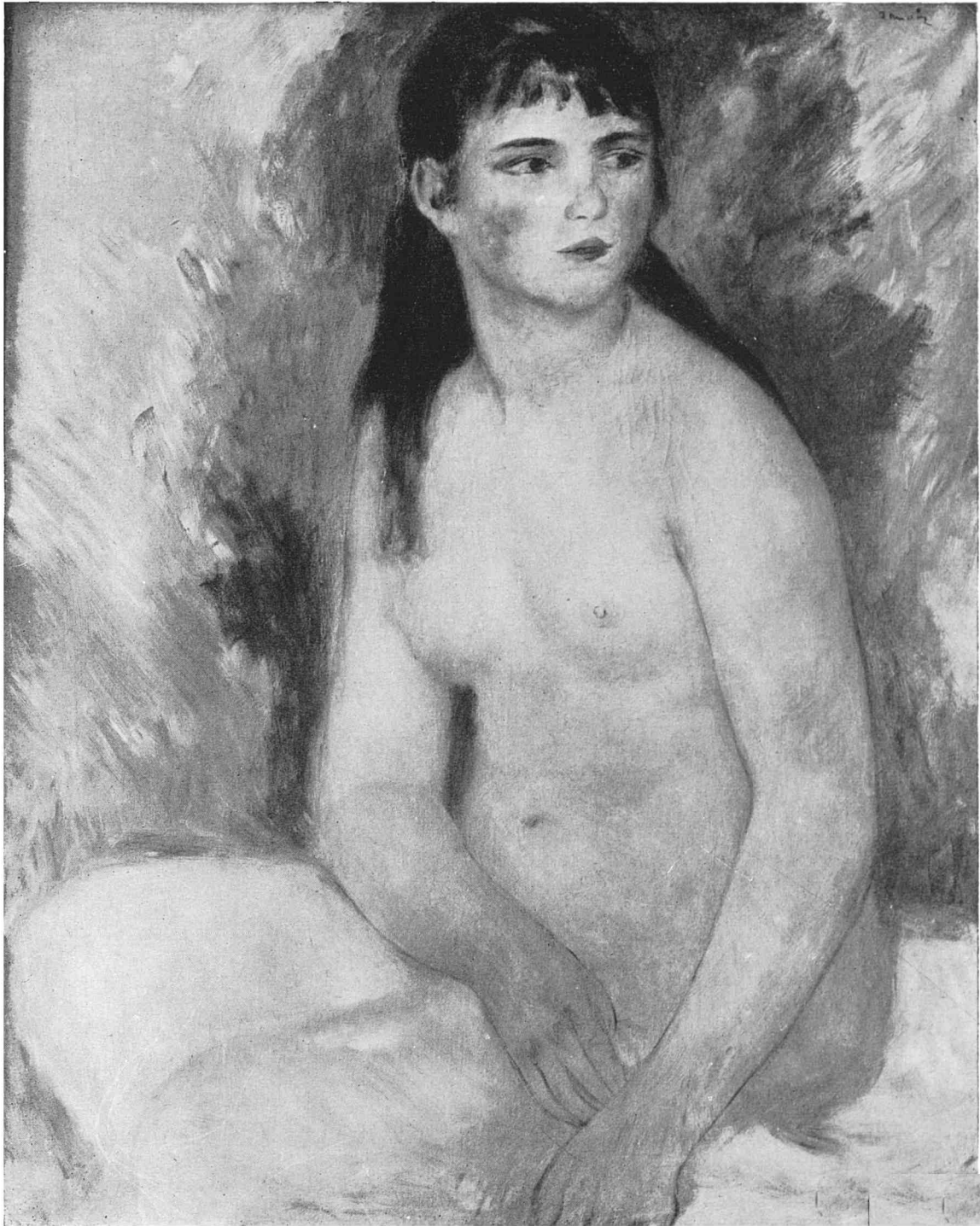
VIII





IX





X

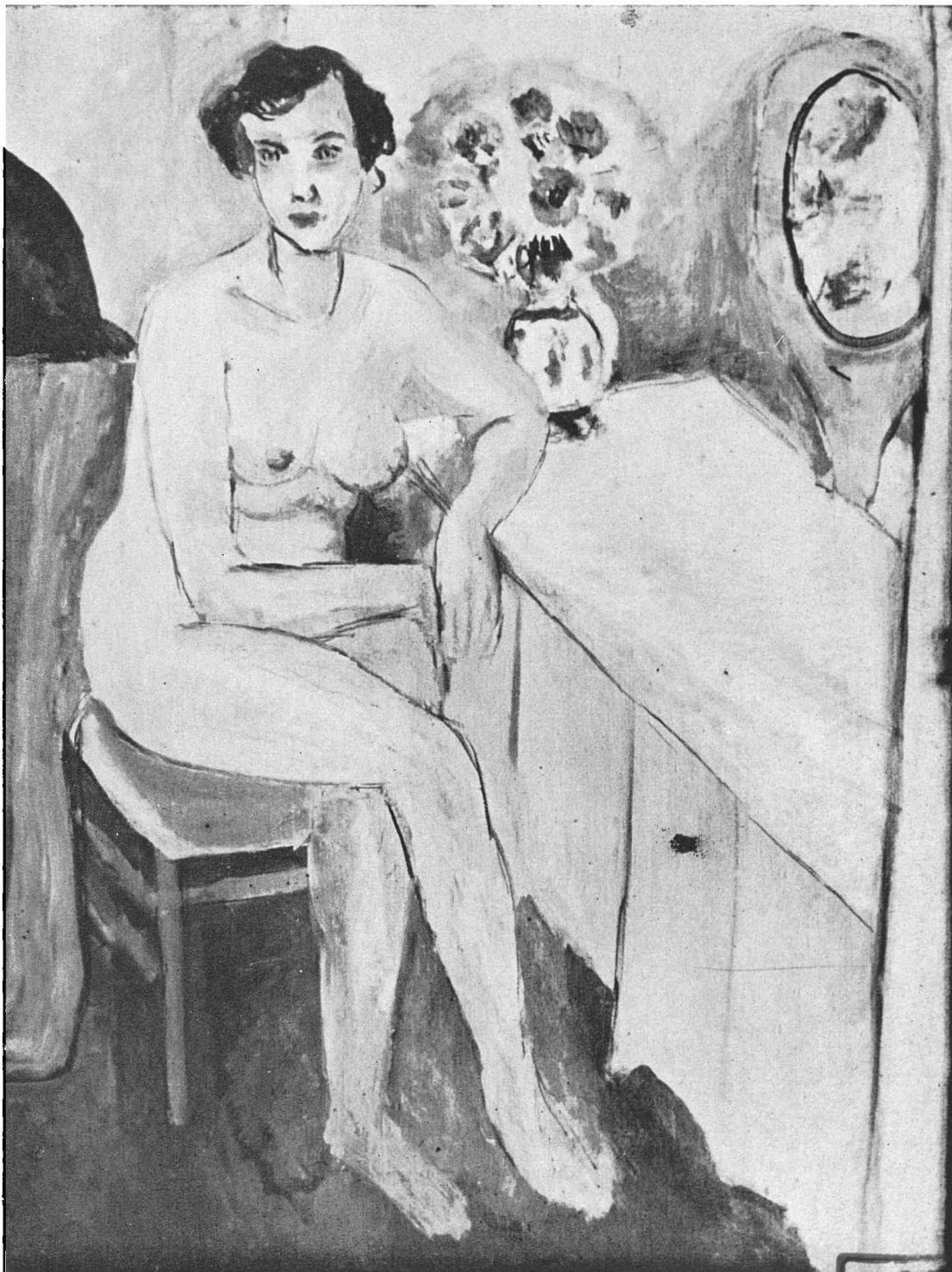


XI





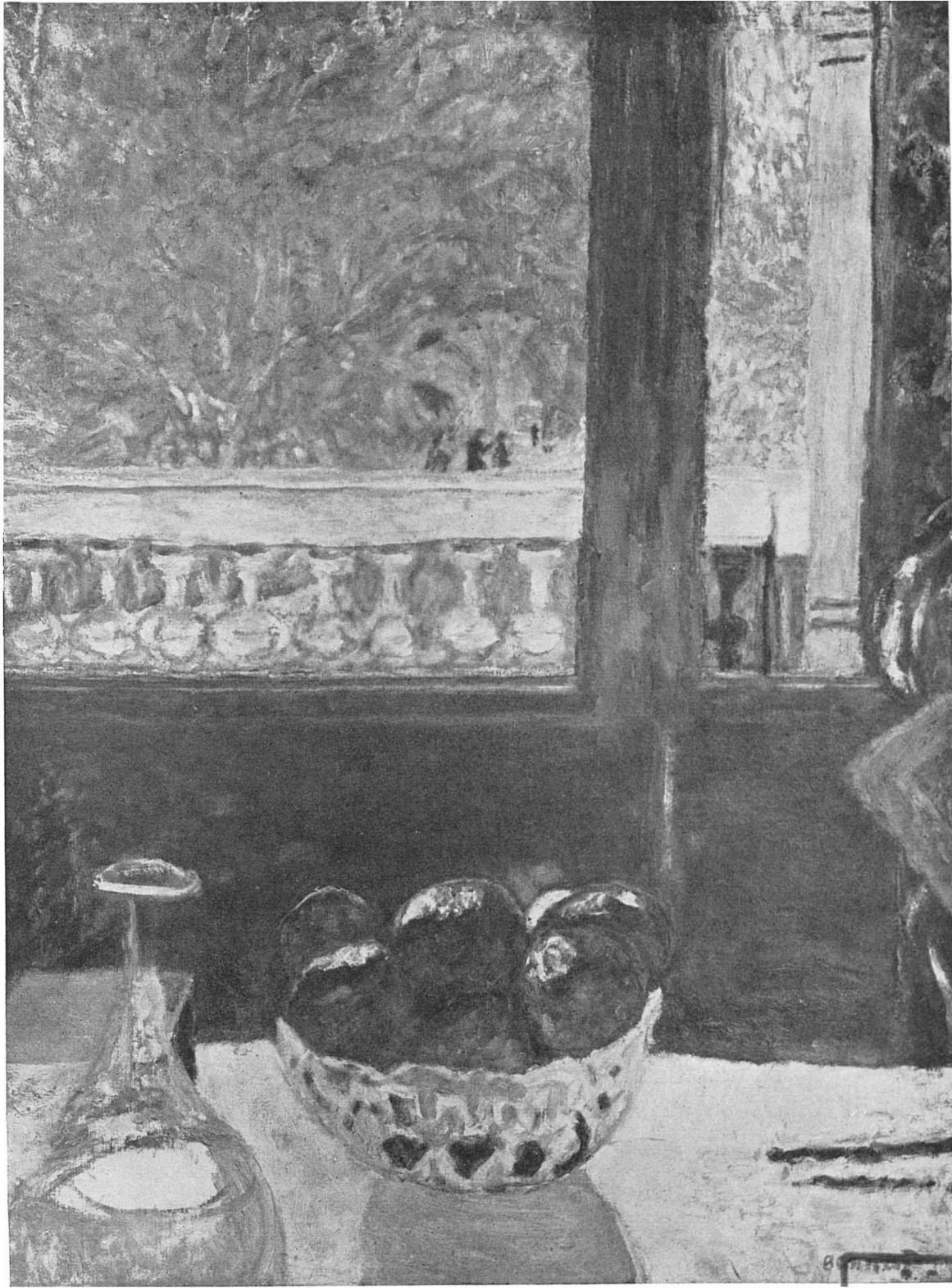
XIII



XIV



XV



XVI

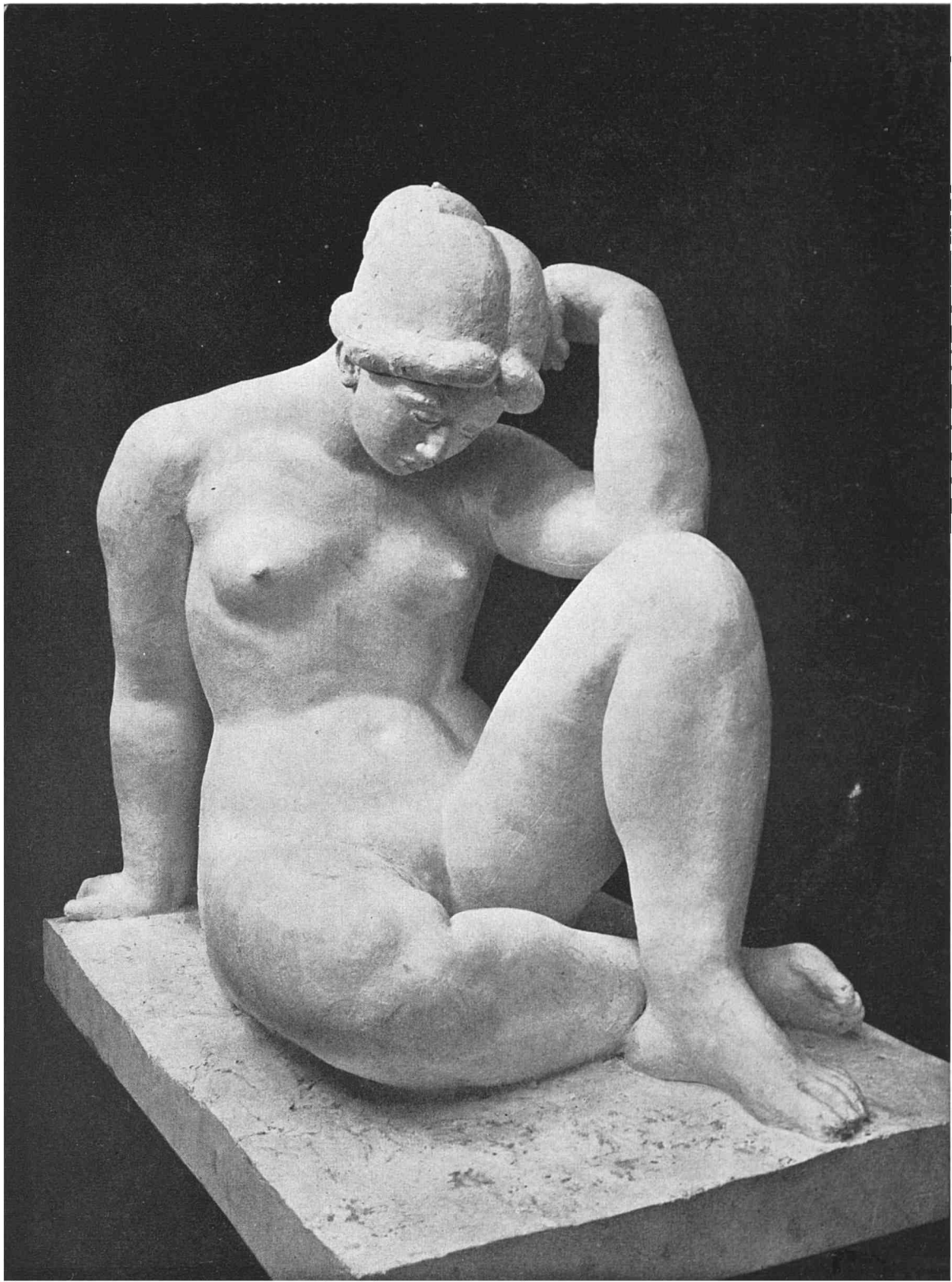








de Brâncuși din 1907



XX



XXI

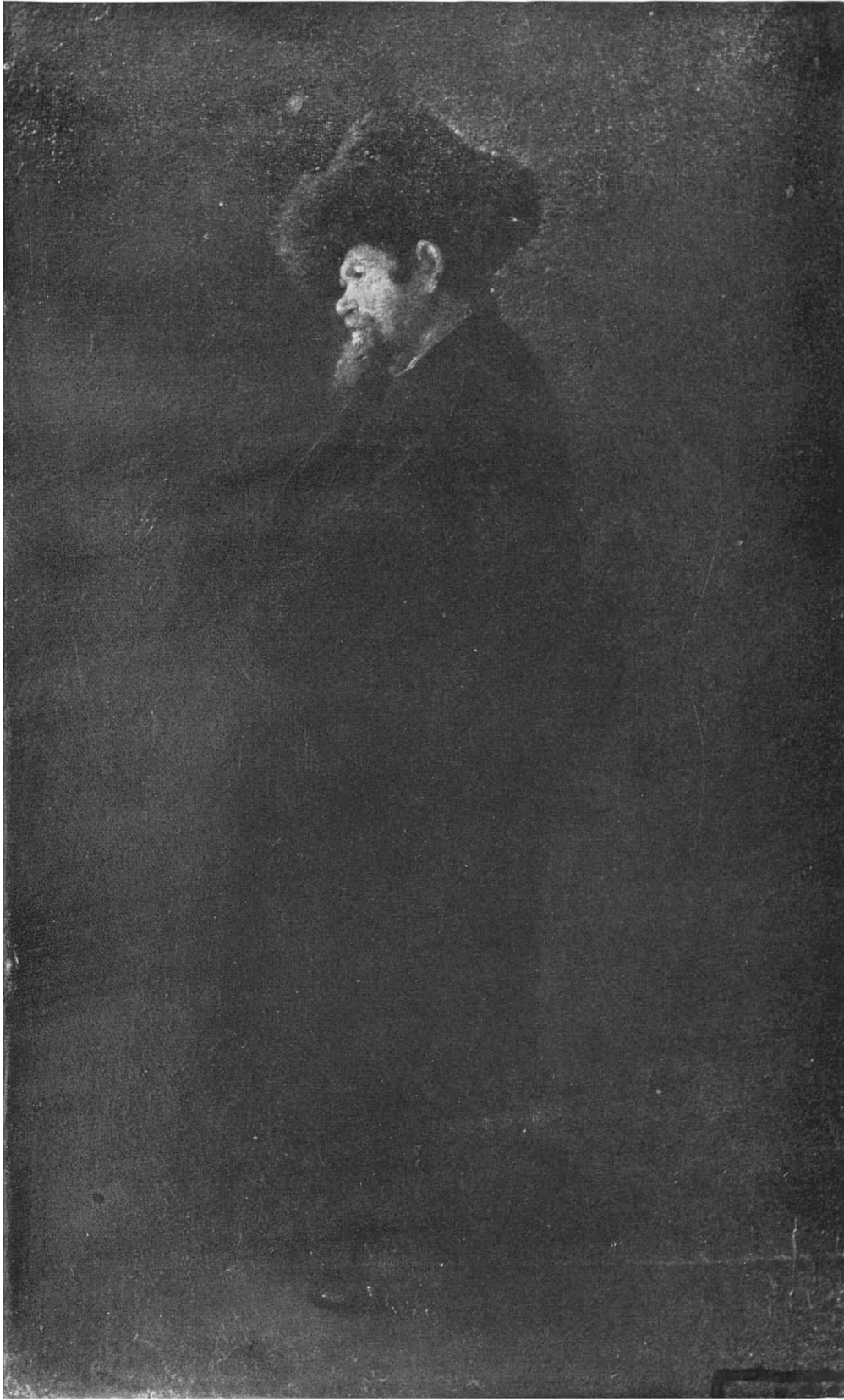


XXII



XXIII





XXV





XXVI



XXVII



XXVIII



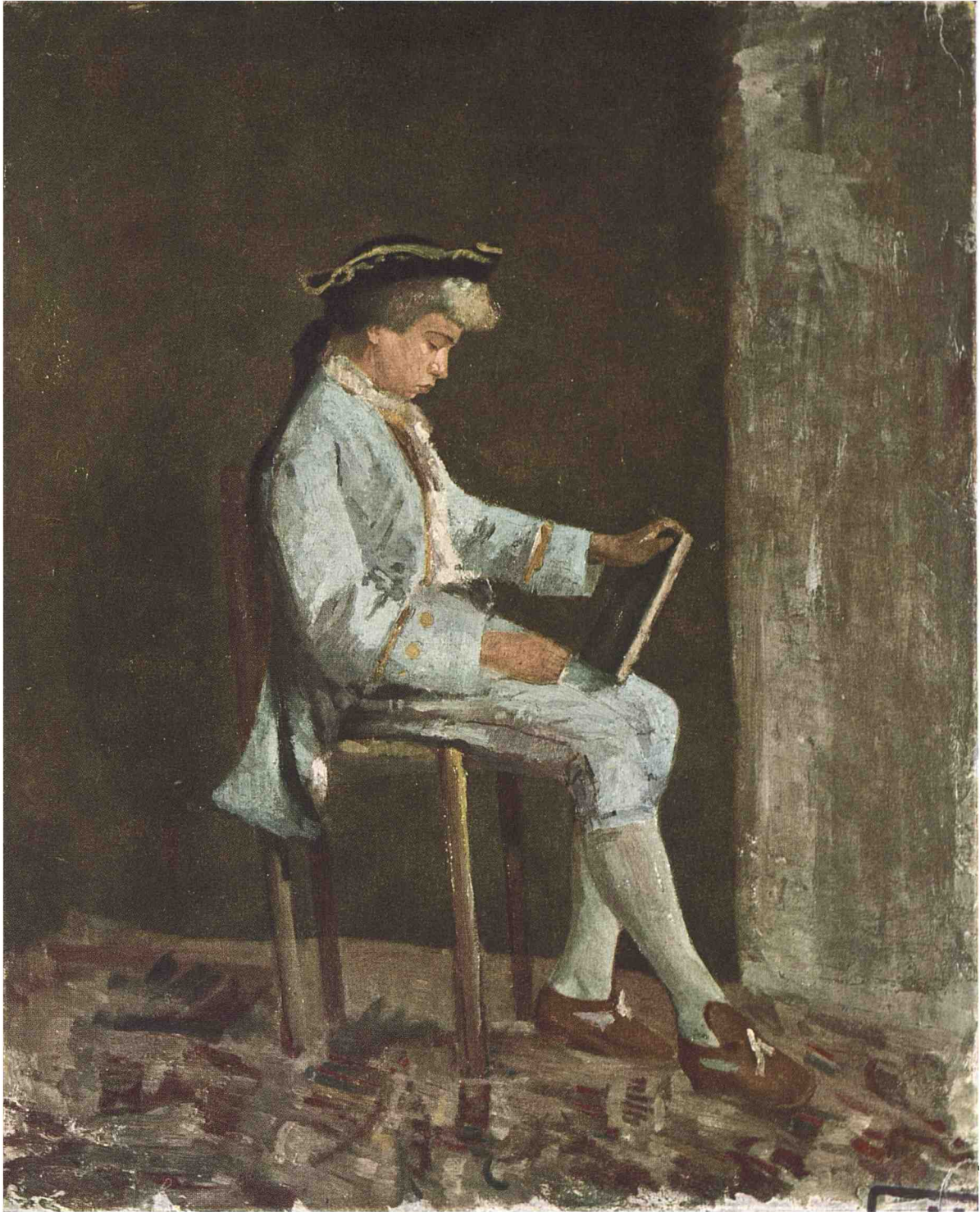
XXIX

XXX





**XXXI**

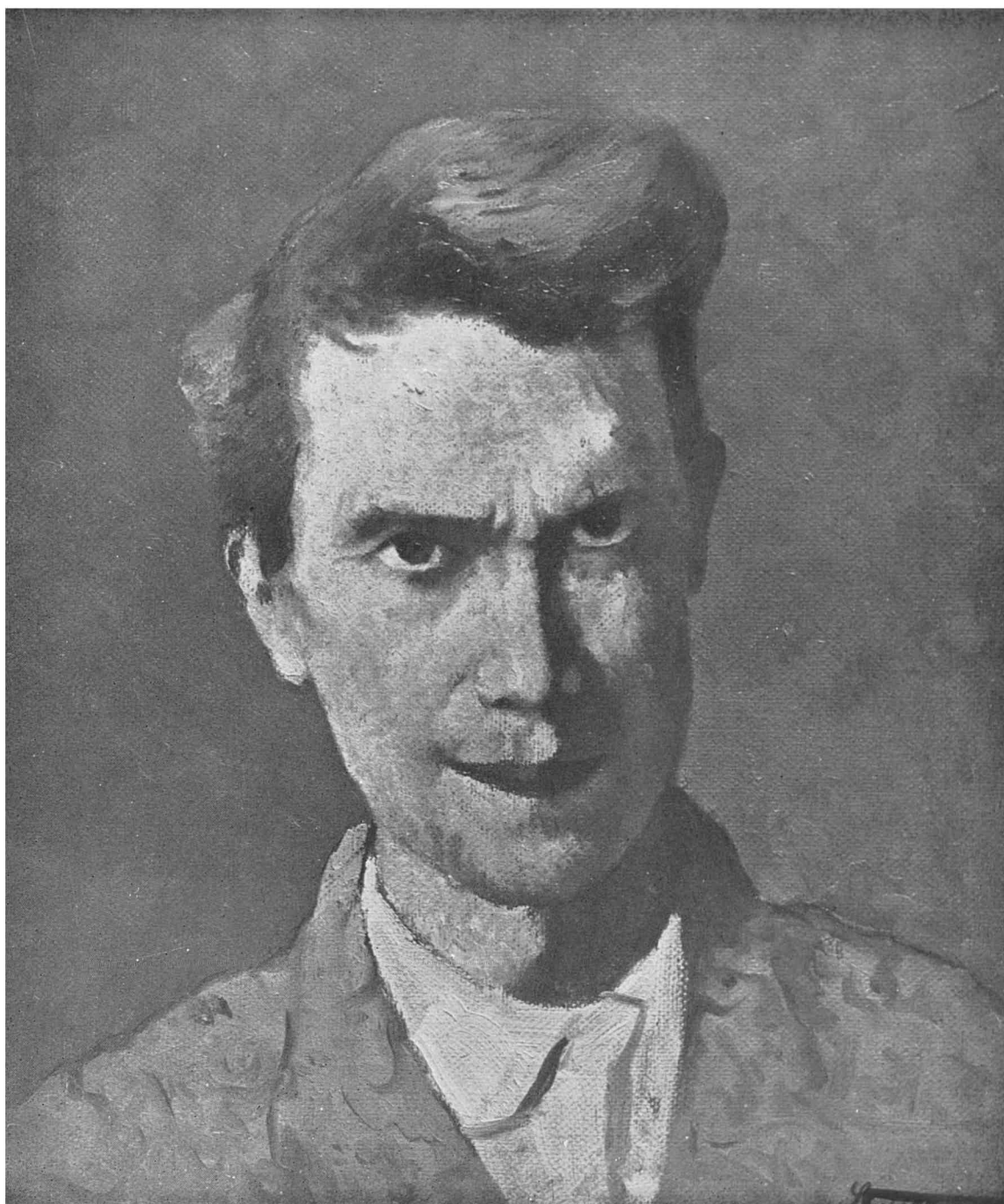


XXXII

XXXX







XXXIV



XXXV



XXXVI



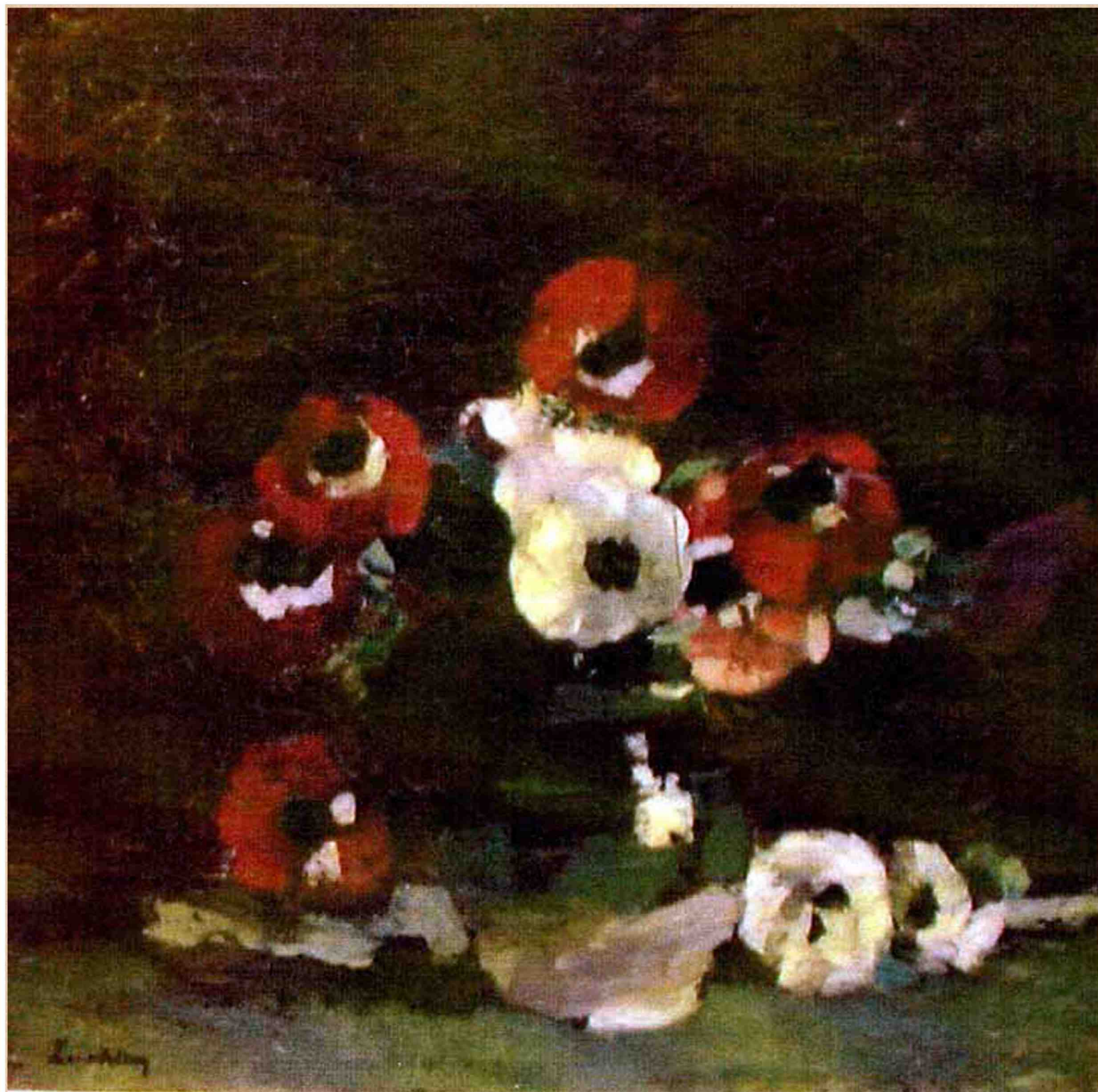
XXXVII



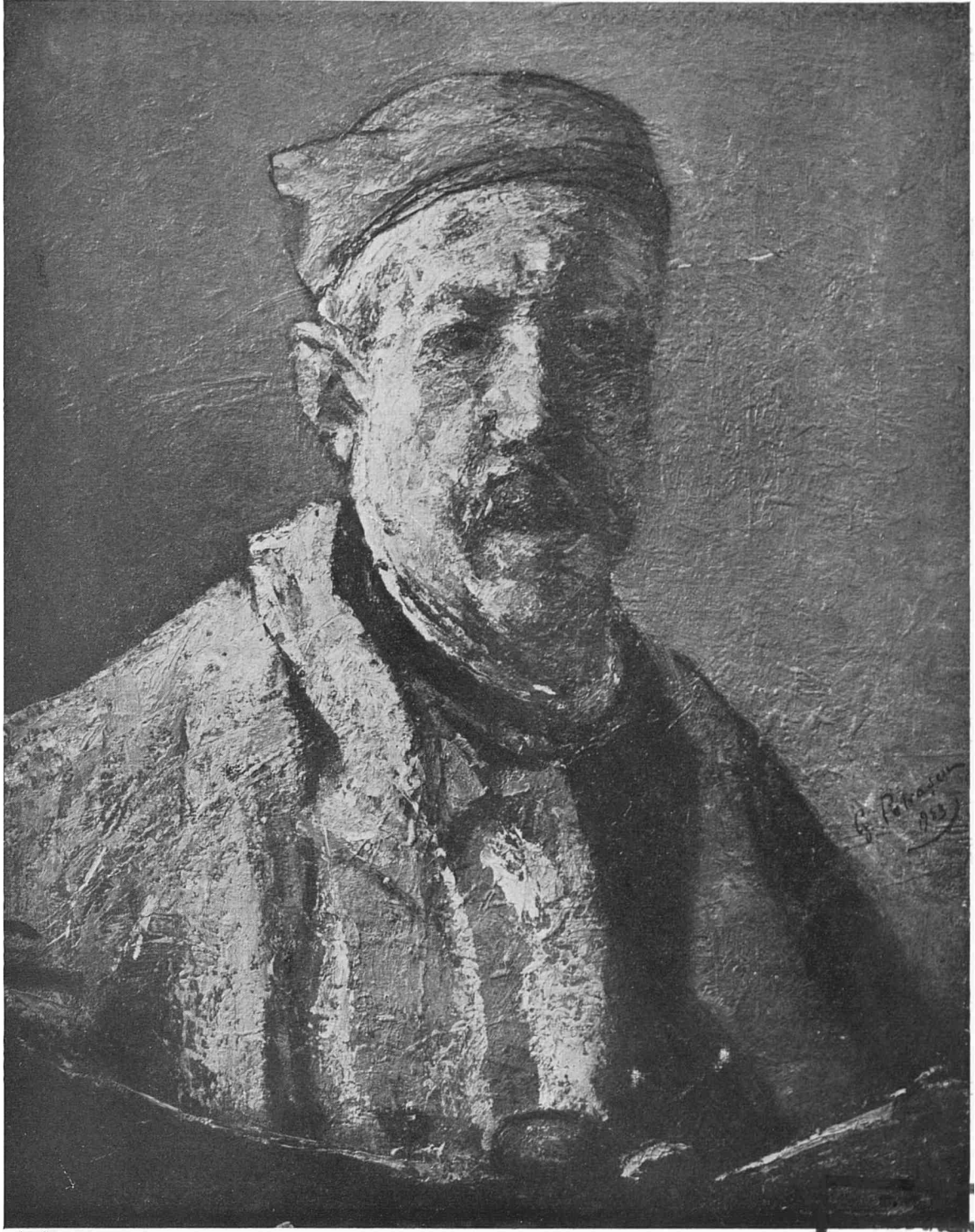
XXXVIII

XXXX



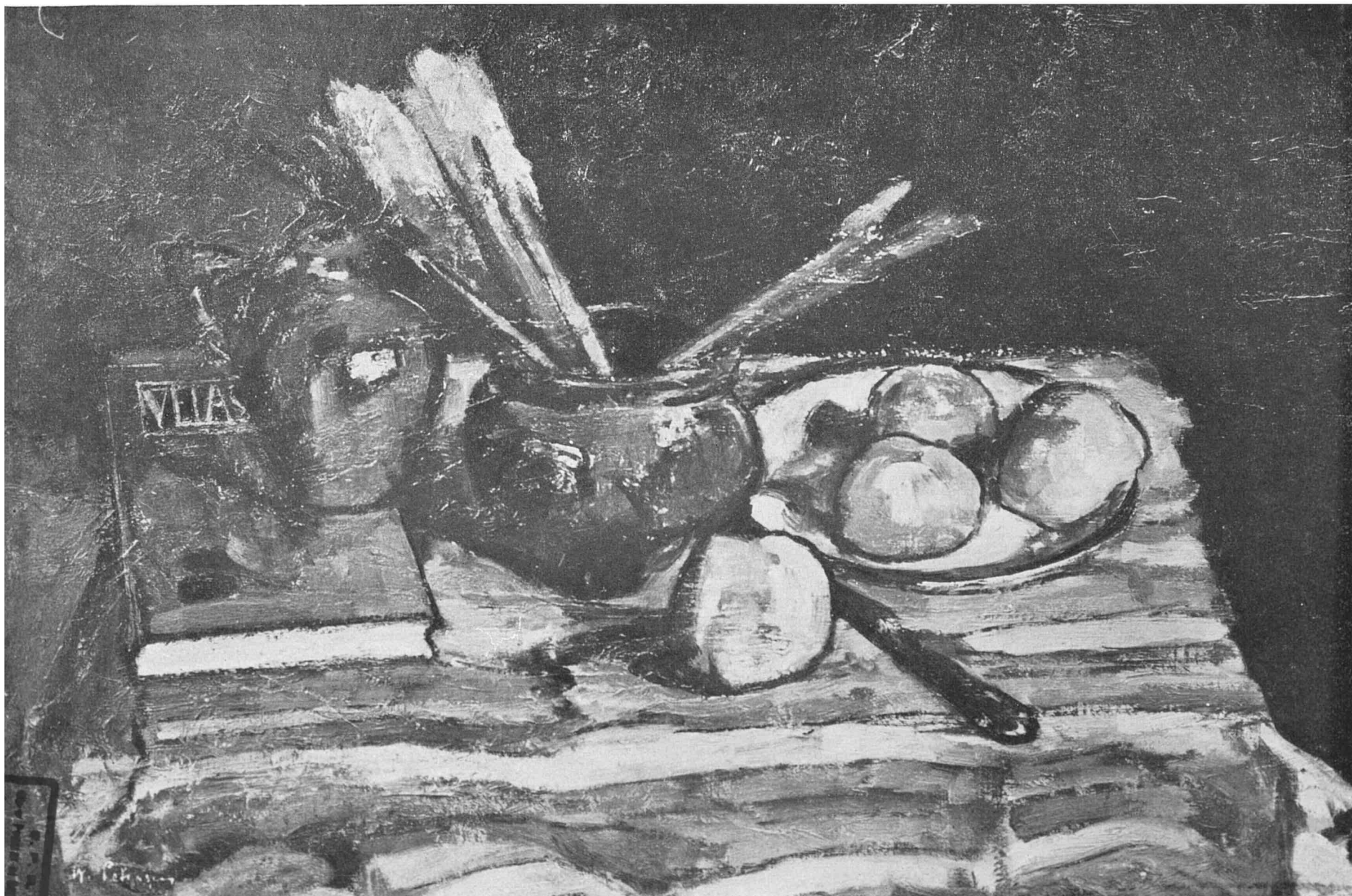


XL



XLI







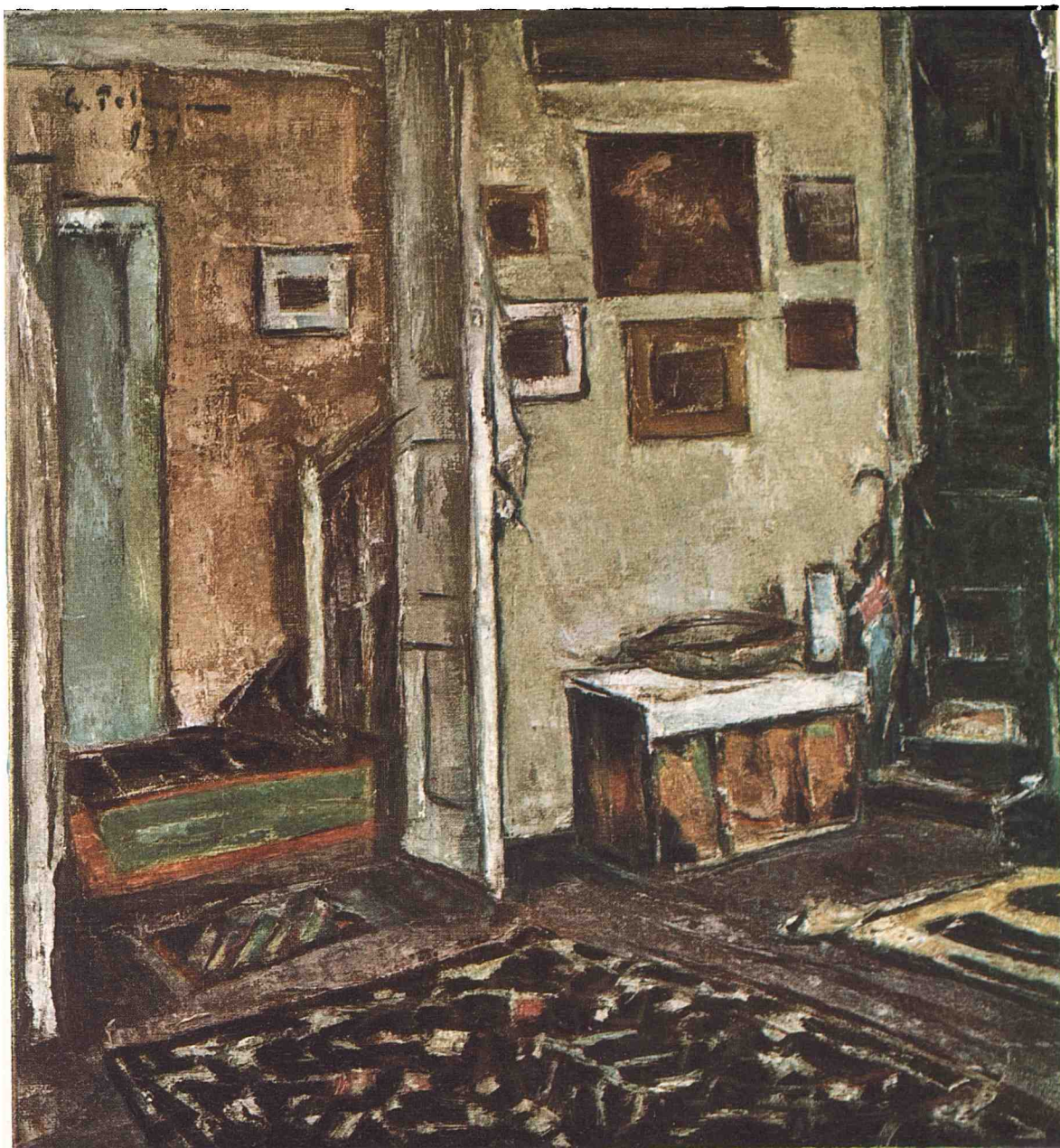
XLIII



XLIV



XLV



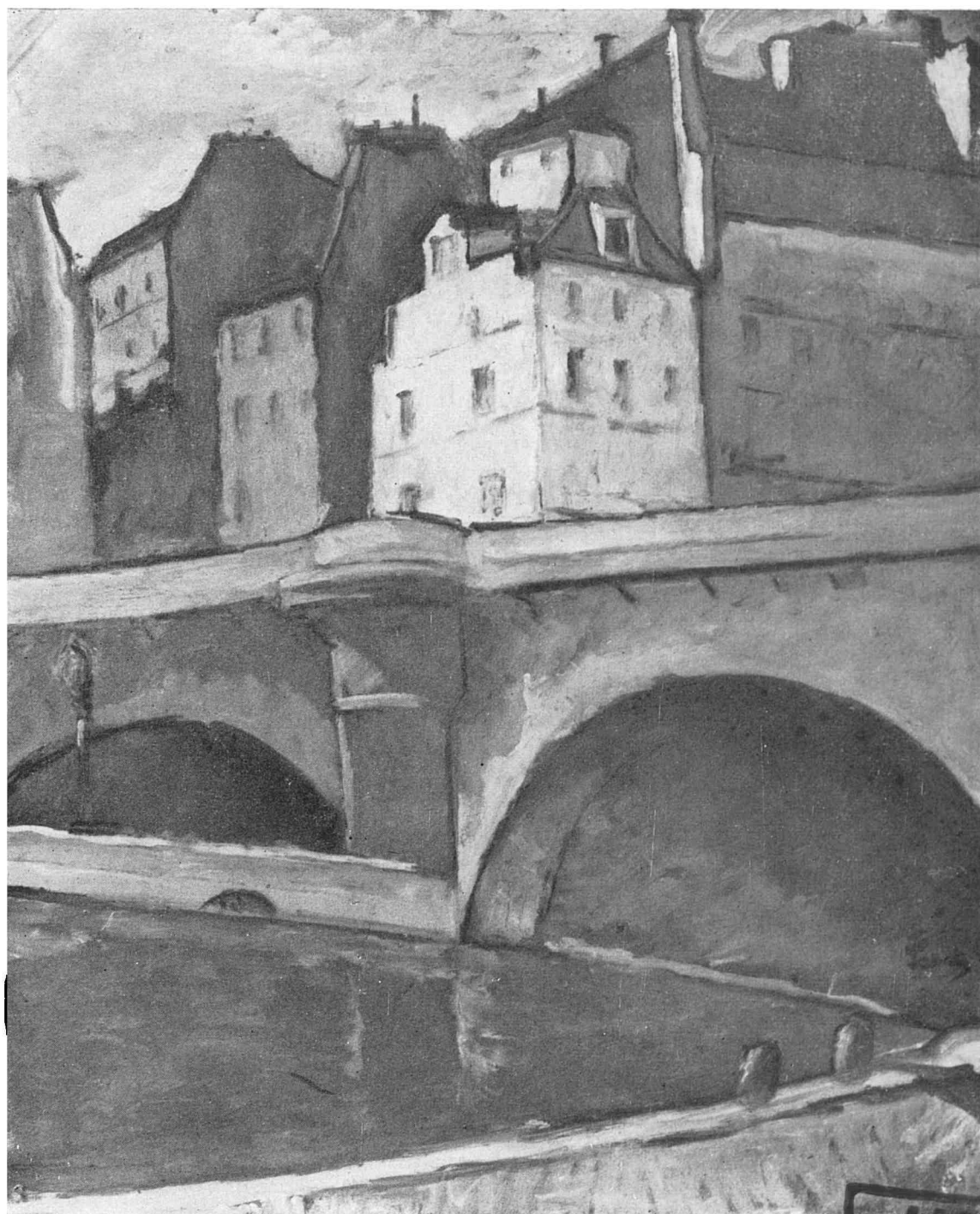
XLVI

IIATX





XLVIII



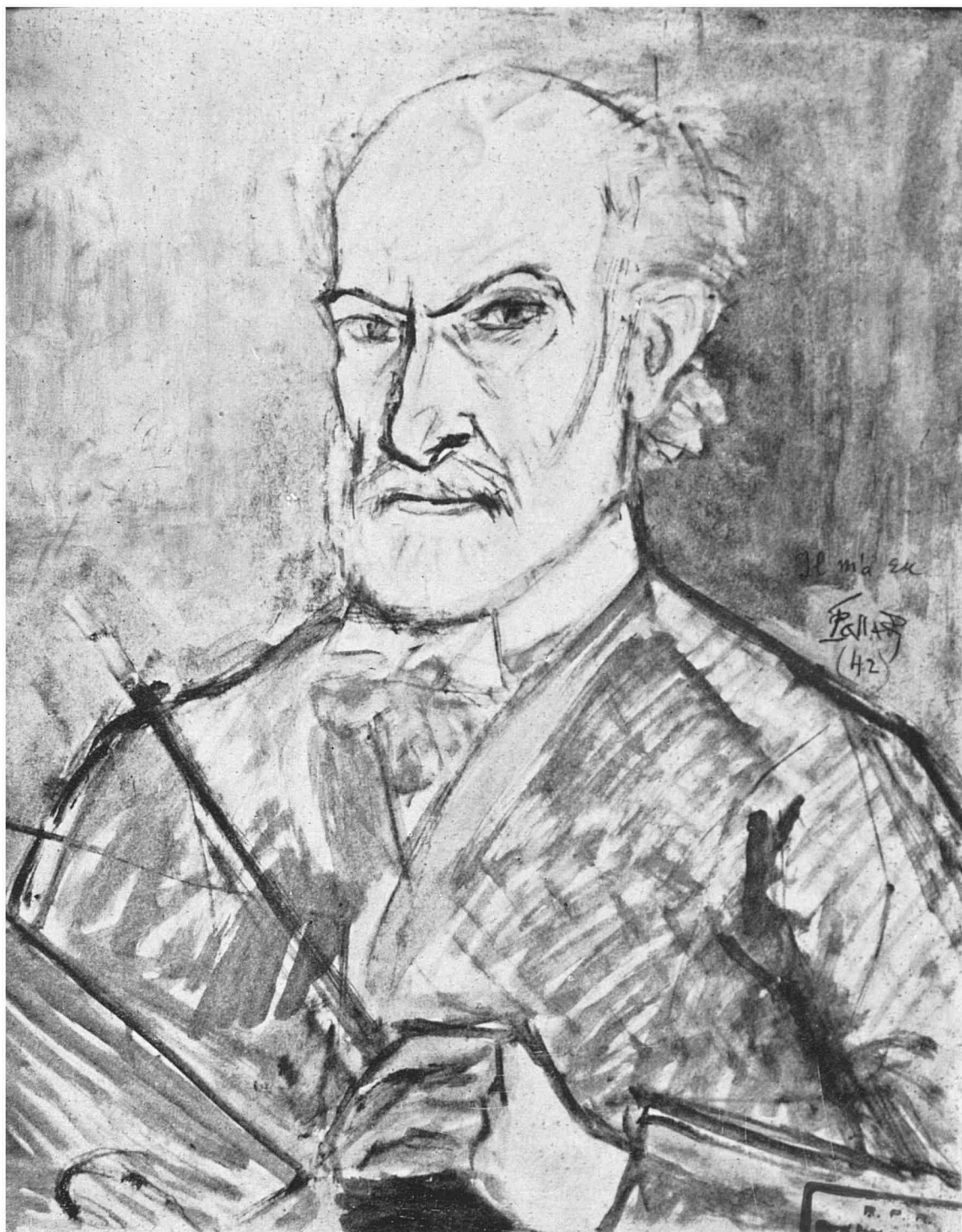
XLIX





L





LII



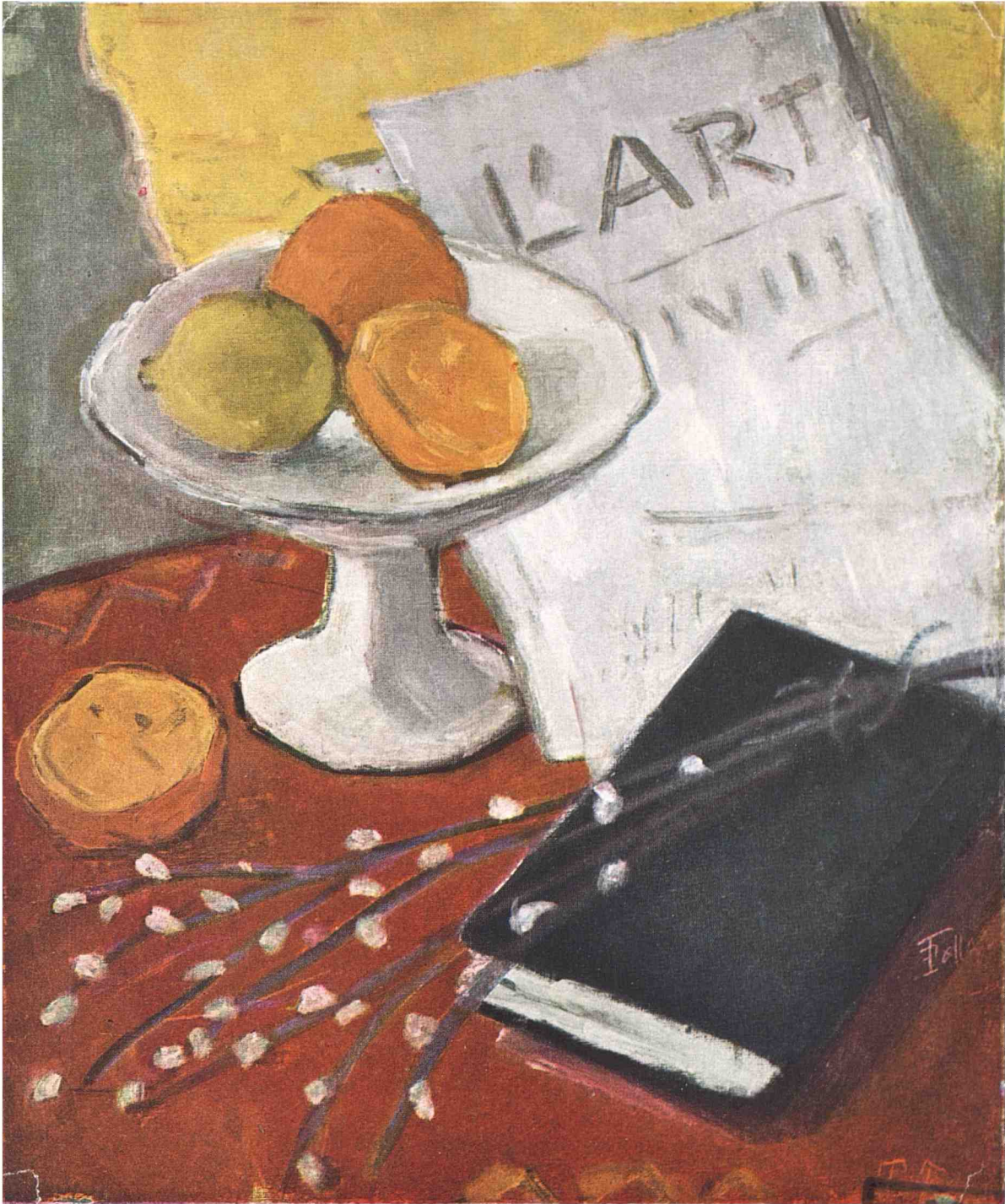
LIII



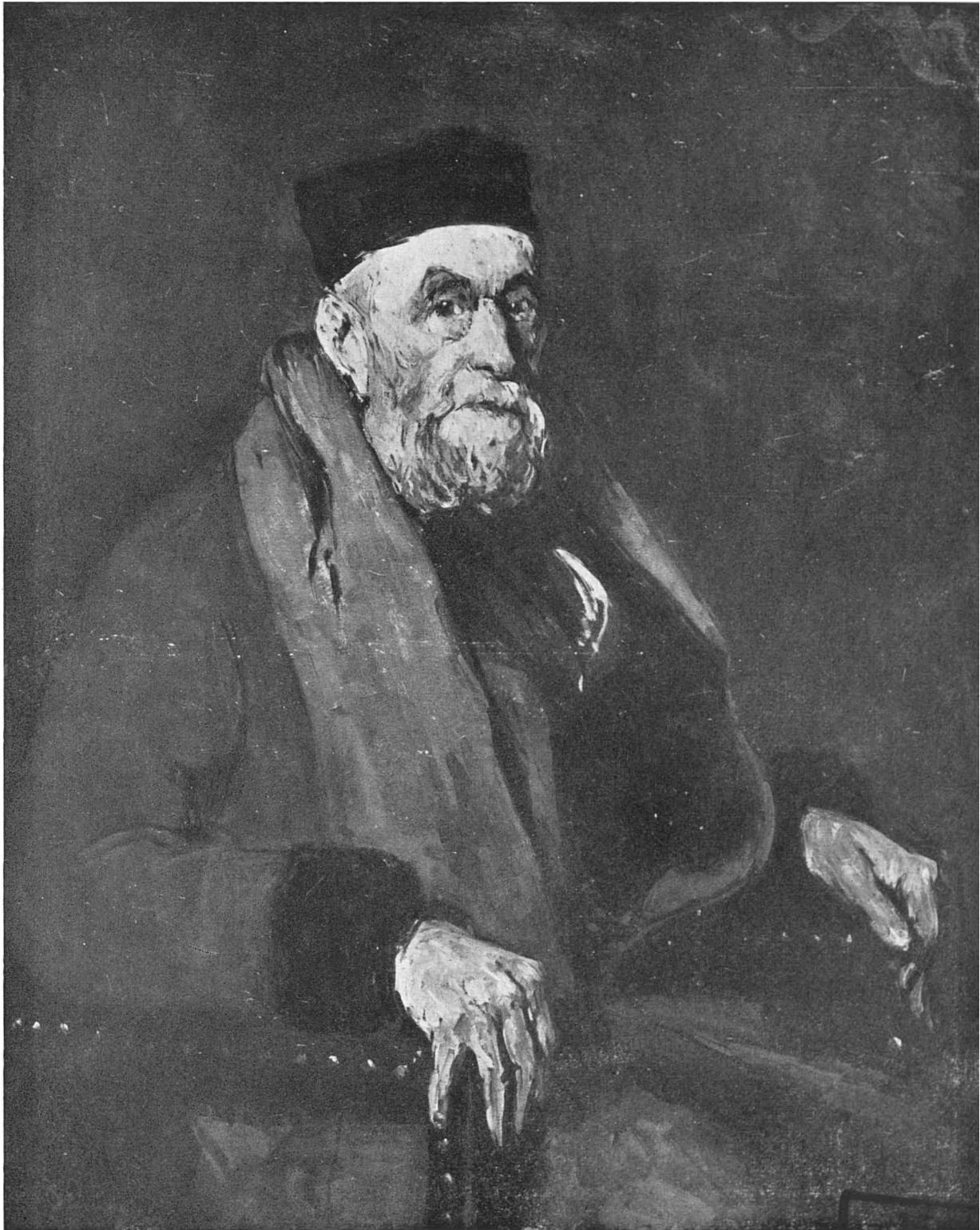
LIV



LV



LVI



LVII

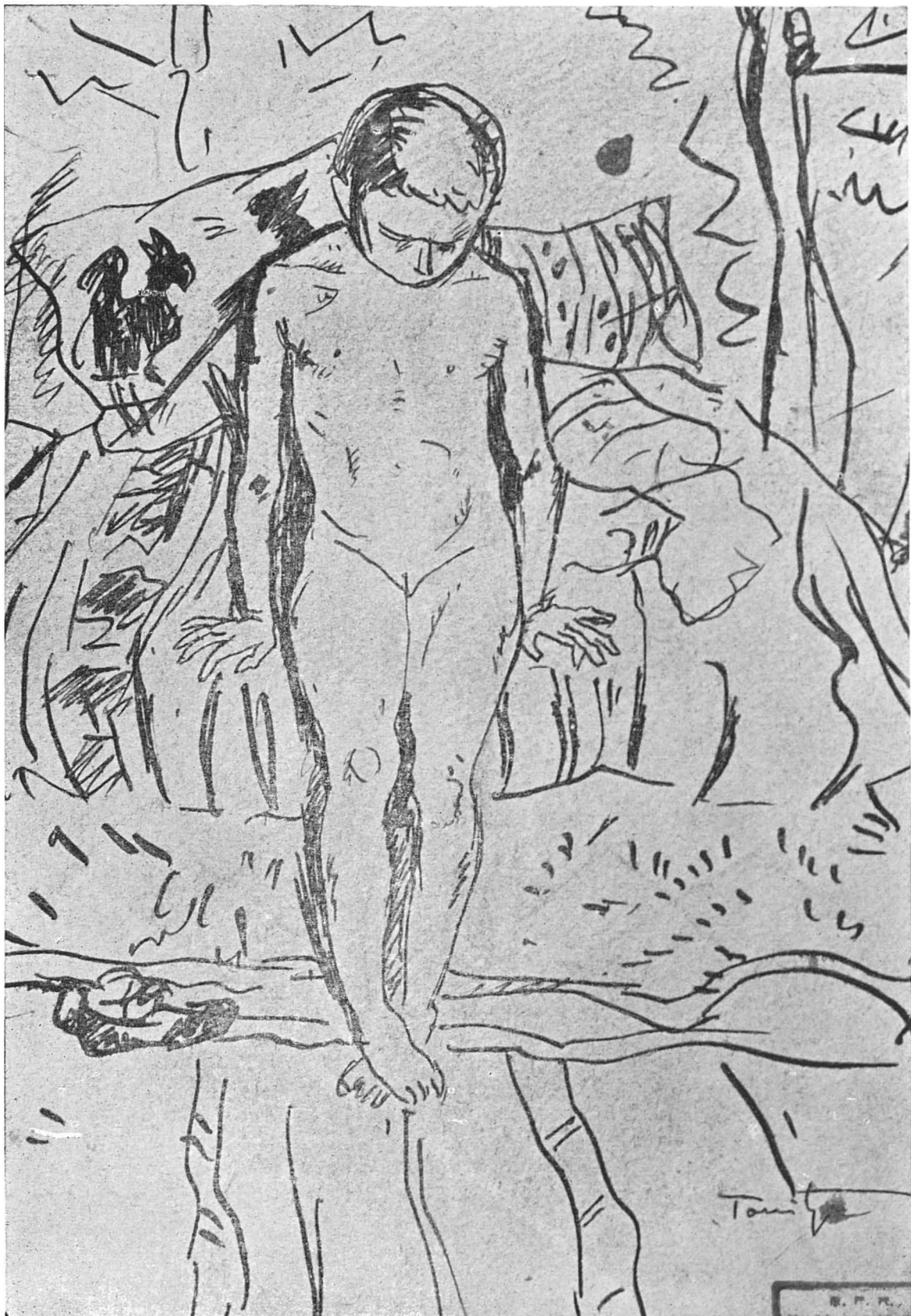




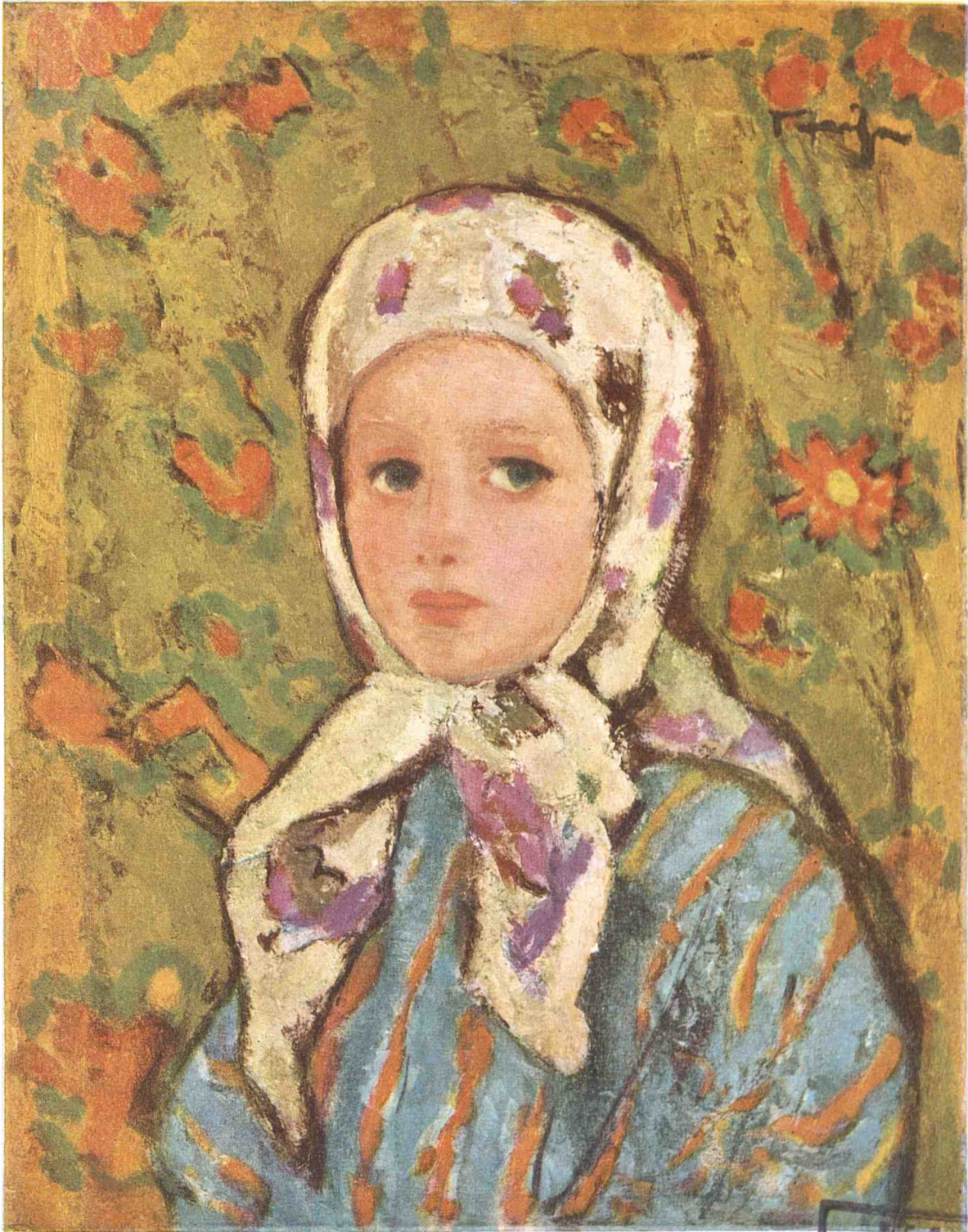
LVIII



LIX



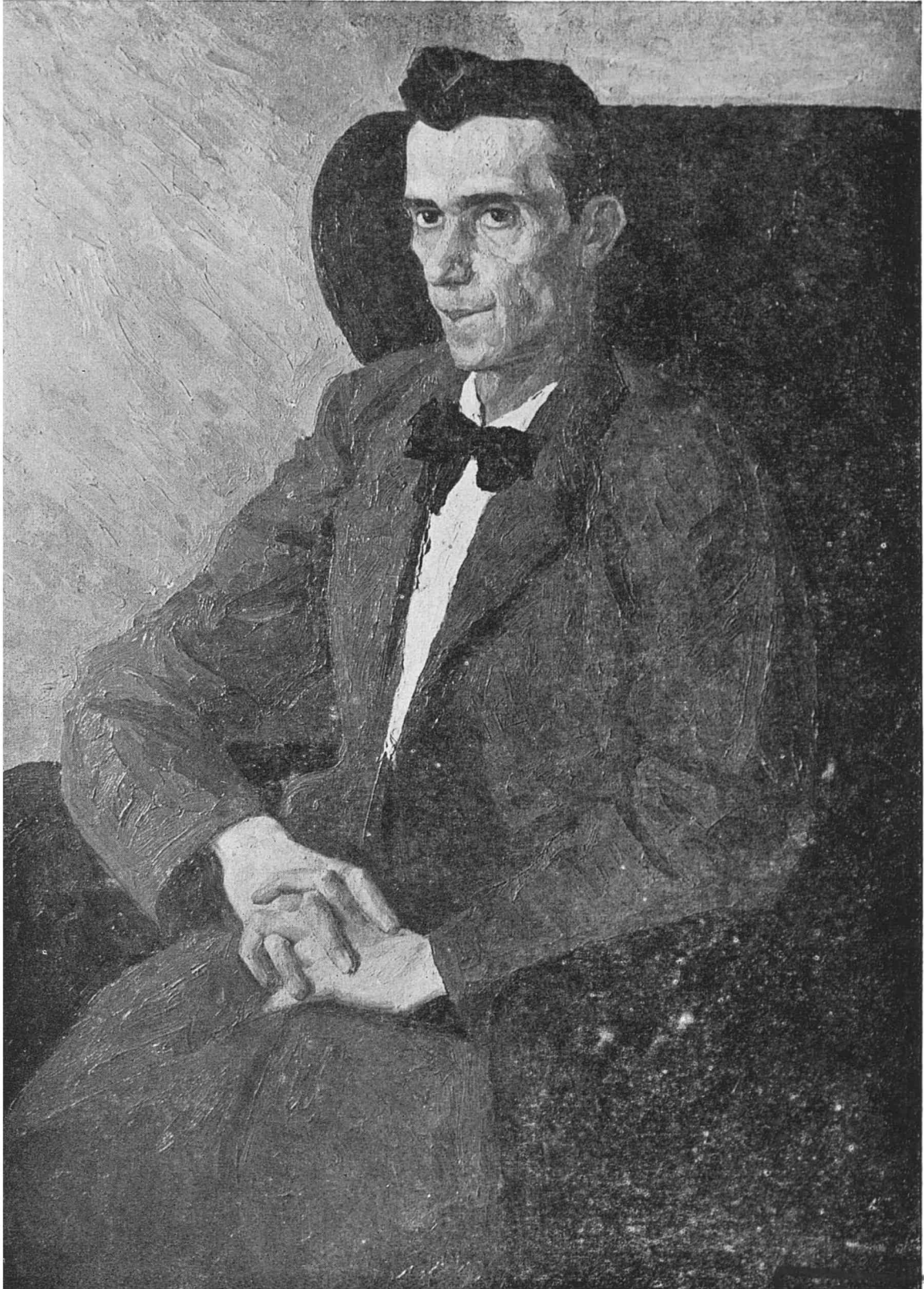
LX



LXI



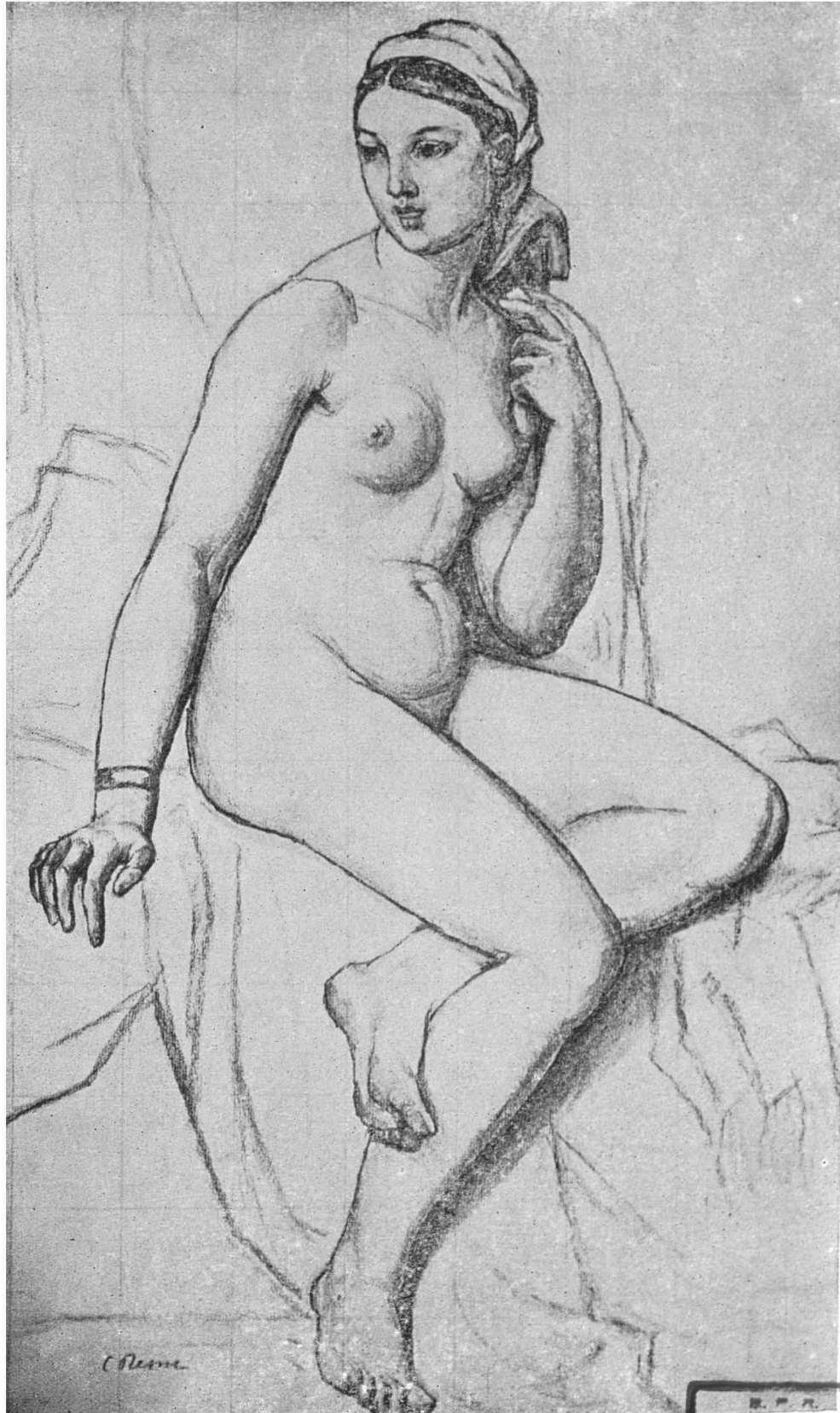
LXII



LXIII

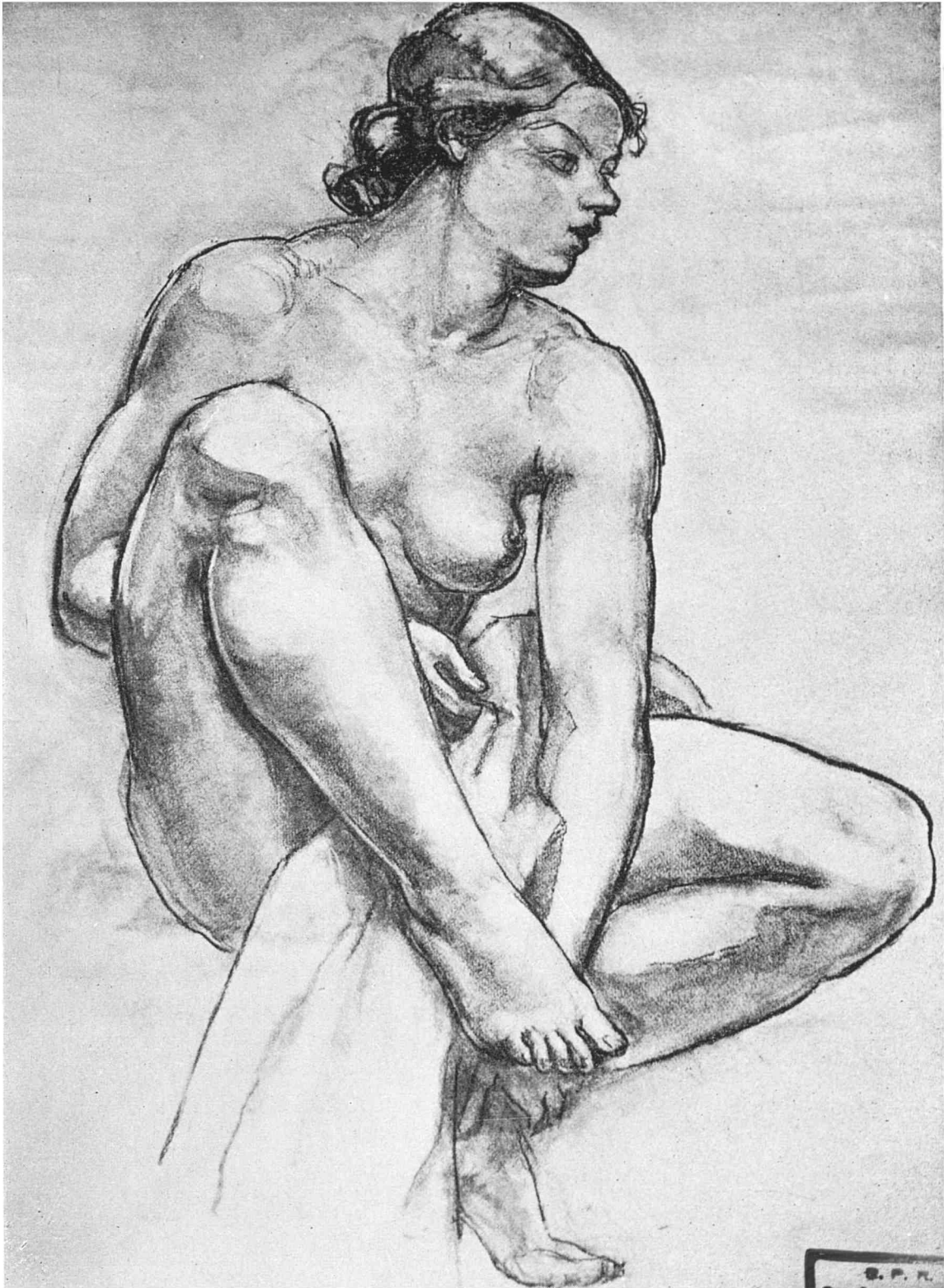


LXIV

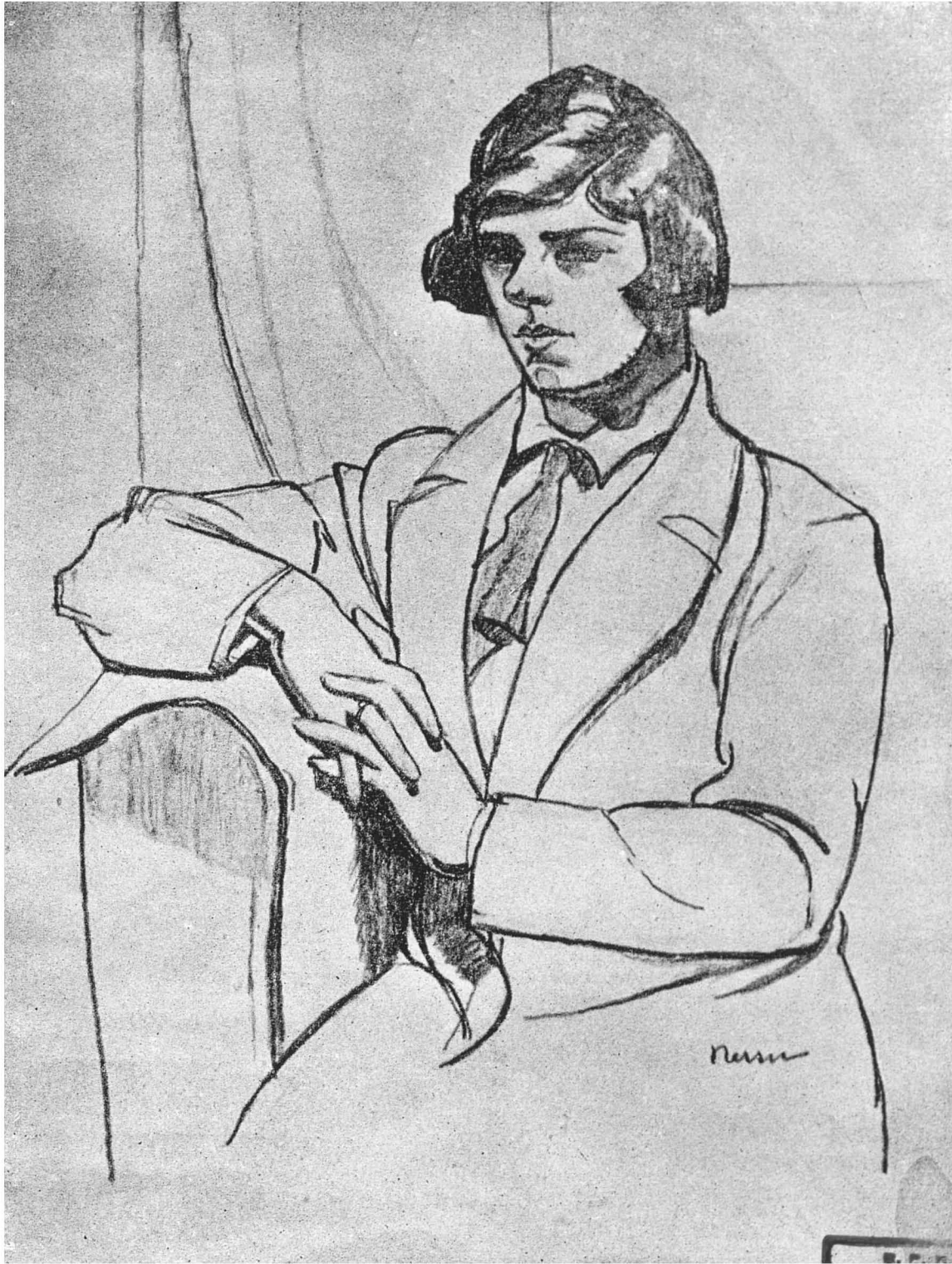


LXV





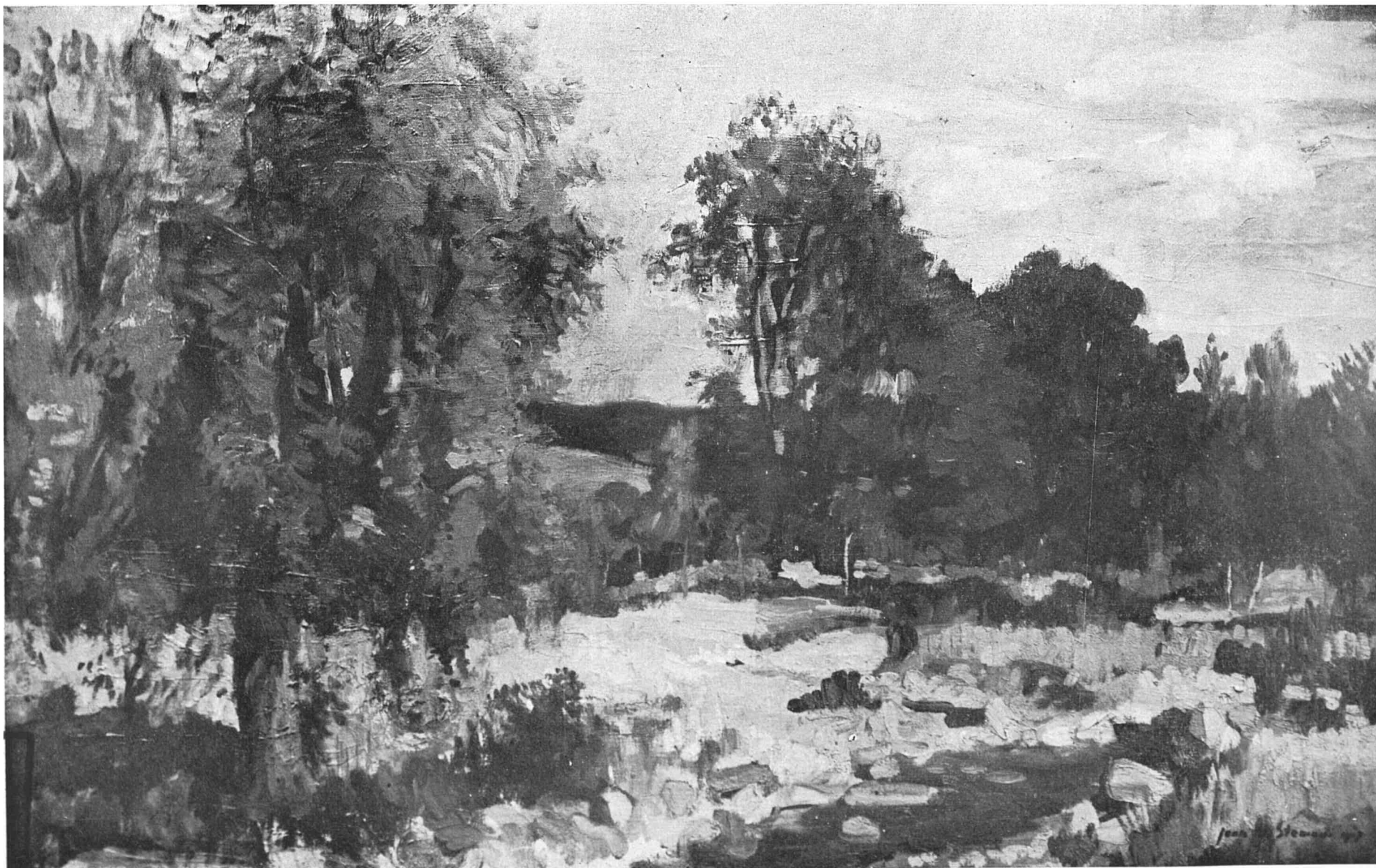
LXVI



LXVII

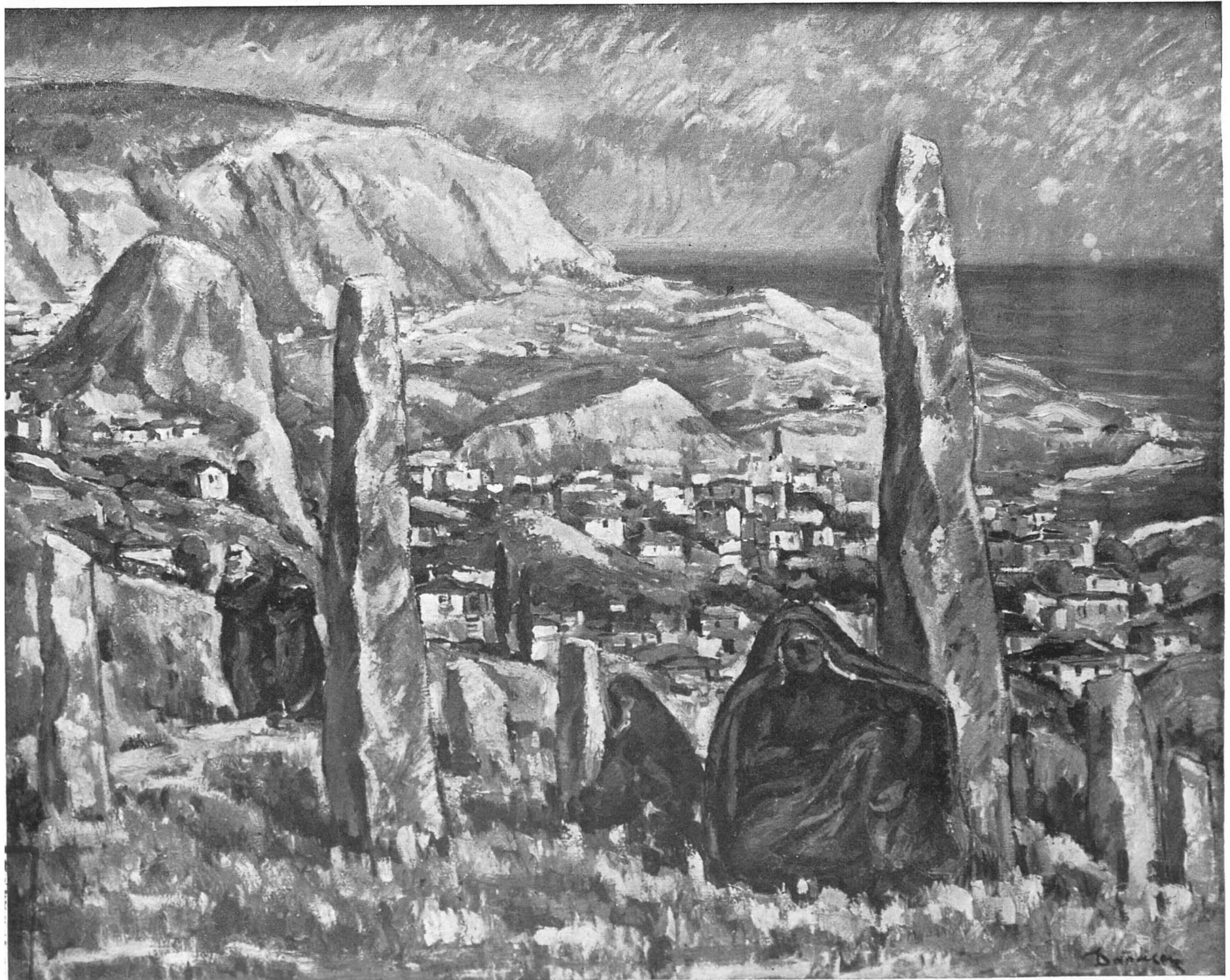


LXIX





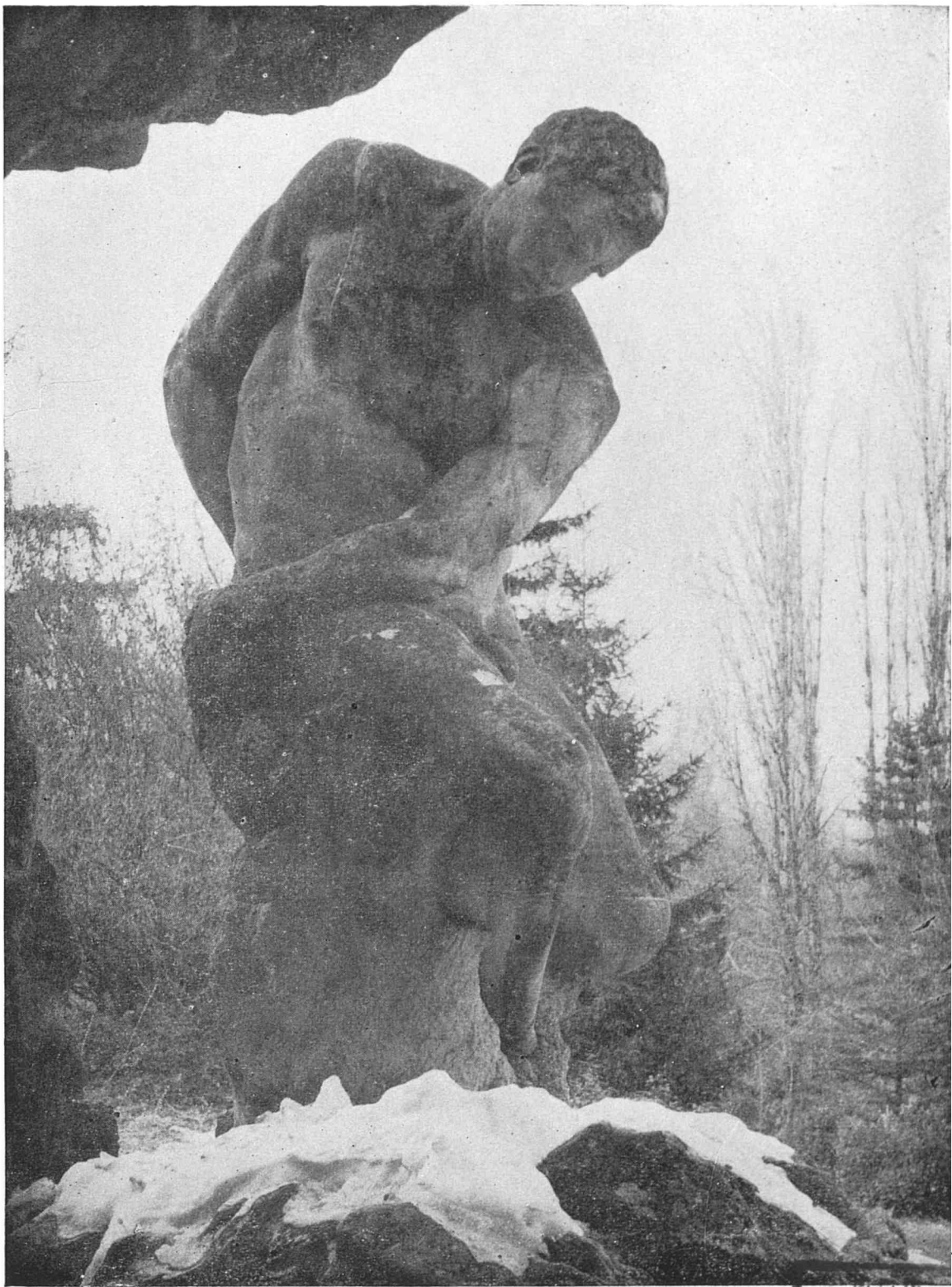
LXX







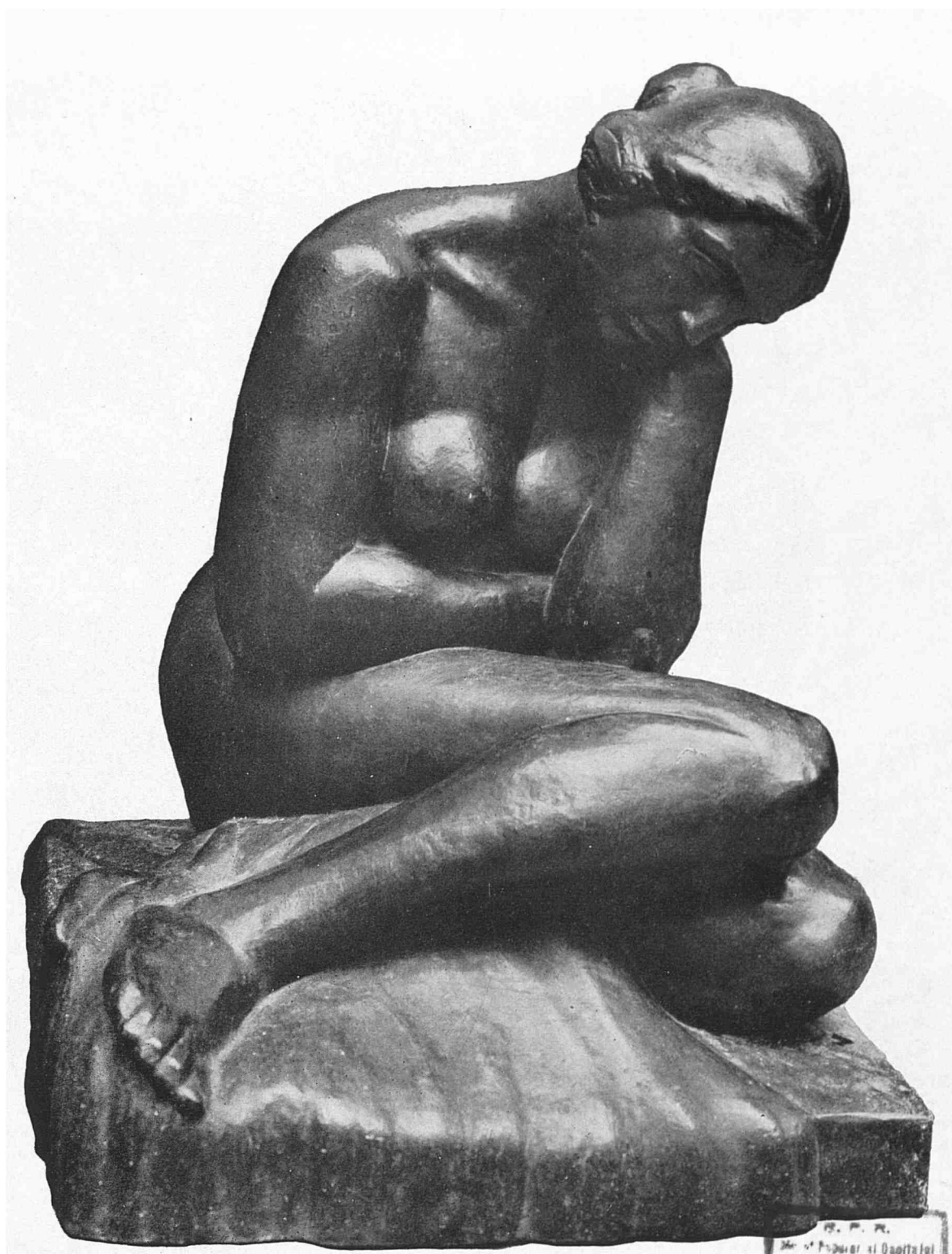




LXXIV



I.XXV



LXXVI



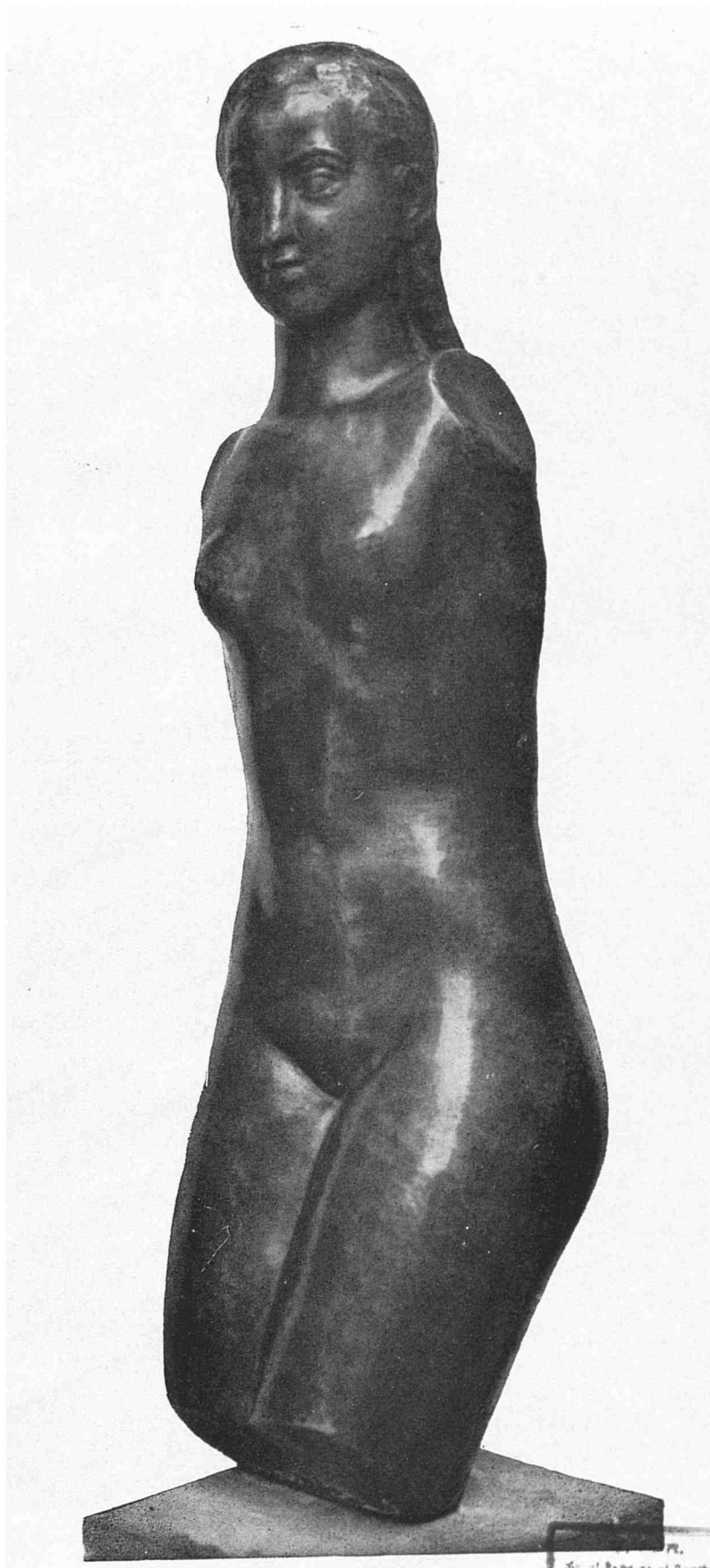
LXXVII



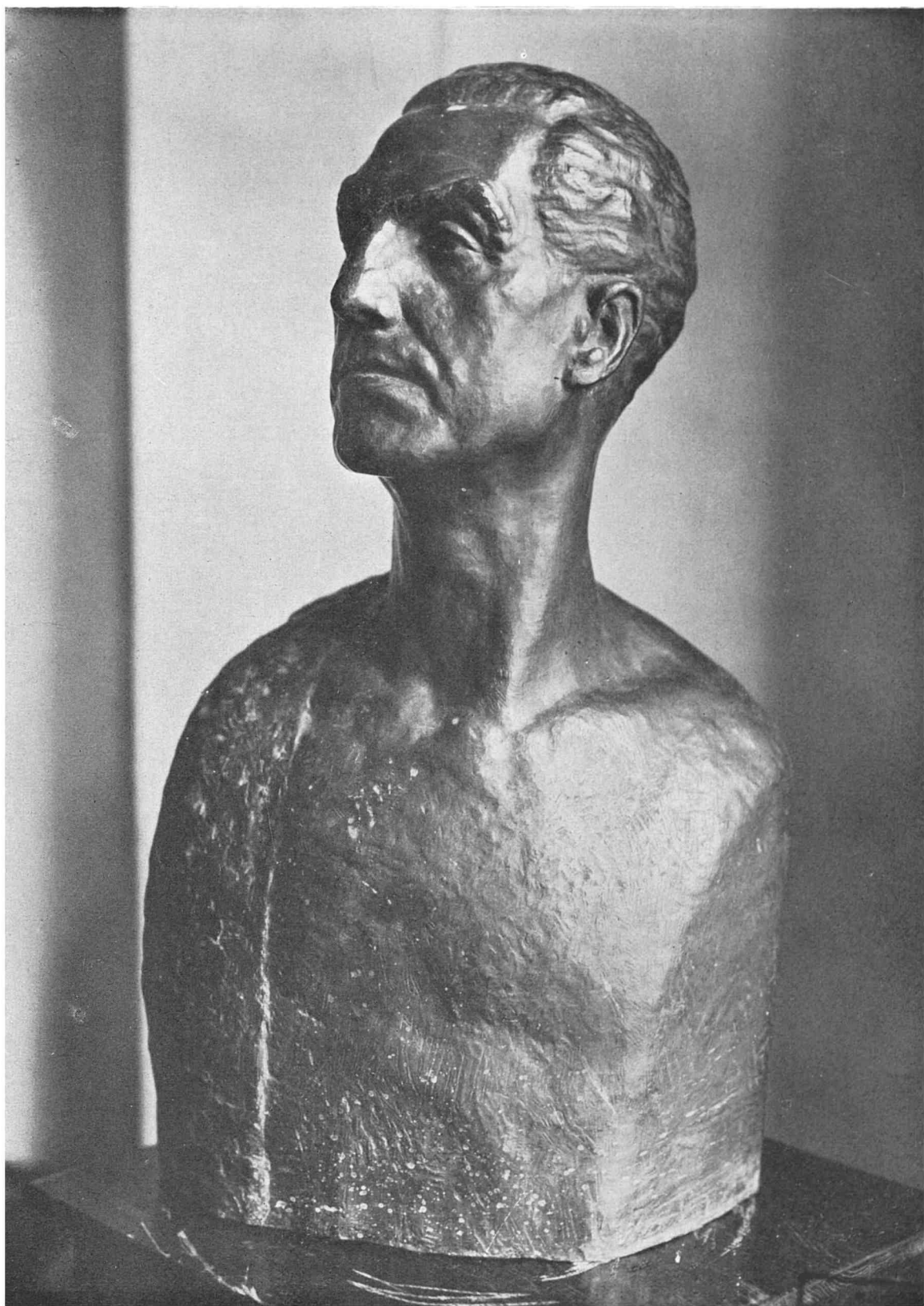
LXXVIII



LXXIX



LXXX



LXXXI





LXXXII

ΠΙΧΧΧΤ



MONITORUL OFICIAL ȘI  
IMPRIMERIILE STATULUI  
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ  
BUCUREȘTI — 1943

**Prețul 600 Lei**

---

EDIȚIA I 2.000 EXEMPLARE. IUNIE 1943

C. 83.670