

JAPONISMUL CA MARCĂ A OCCIDENTALIZĂRII ARTEI ROMÂNEȘTI. COLECȚIONISMUL DE ARTĂ EXTREM-ORIENTALĂ ÎN RÂNDURILE ARTIȘTILOR ROMÂNI

*drd. Steluța Boroghină*¹

Abstract: Surprisingly maybe, at first sight, the study of the Romanian Far Eastern art collection history proves to be a propitious place of the cultural convergences, where the Romanian artists pick up the European tendencies of the moment, hereby connecting with the Western fashion and taste.

The cultural journey was started by the first Romanian artists that had a wide European exposure, such as Carol Popp de Szathmáry and Nicolae Grigorescu. For the latter, the approach of the Impressionist world and also the closeness with the Bellu family made him appreciate Far Eastern art.

Regarding the influence of the Japonism in the Romanian visual art, this one has been expressed in various ways: either through the appropriation of the poetic Far Eastern art, assuming the Japanese like motifs and stylistic, as in Brancusi and Tonitza case, or through the use of the Far Eastern props as a mundanity mark we can identify in the works of artists such as Alexandru Satmari, Nicolae Grant, Eustatiu Stoenescu and Theodor Pallady, or in the singular case of the “traveler-painter” Samuel Mützner. The common denominator of these artists is the formation period, first and foremost the vast contact with the artistic and academic milieu of Paris, and in some cases of Munich, in the maximum flourishing era and the “democratization” of the “Japanized” trend.

The mentorship of Constantin Brancusi for some artists, such as Cecilia Cutescu-Storck or Irina Codreanu, implies long walks in the Guimet Museum, seeking to understand the meaning of Oriental art. It should be mentioned here, in close link with this circle, the publishing activity to advertise and embrace the Japanese culture, carried on by Otilia Cozmuta (Otilia Marchis-Bölöni), another close friend of Brancusi and at the same time of some great European minds, such as Auguste Rodin or Rainer Maria Rilke.

The Far Eastern art collection was adopted, in particular, by people within the art world, the literates such as George Calinescu and Ion Minulescu (in their work we find reference to the Japanese culture) or Adrian Maniu whose friendship with Alexandru Satmari and Hrandt Avakian played a vital role for the dissemination of the Japanese trend in Romania. The case is somehow similar with the one mentioned above, regarding the amity between Nicolae Grigorescu and Alexandru Bellu.

Examining the Far Eastern art collections in the Romanian society, I can conclude that, although they are a constant of the major Interwar art collections, the Far Eastern art objects constituted for the great majority of art collectors artefacts that were satisfying their need for beauty. Most admirable seem to be the fortunate exceptions, such as Avakian brothers, Alexandru Satmari, Adrian Maniu. In the field of engravings art collections, it's worth mentioning the one of Prof. George Oprescu.

1. **drd. Steluța Boroghină** este doctorand în cadrul Universității Naționale de Arte din București; steluta_boroghina@yahoo.com.

I can say that at the beginning of the 20th century, the Romanian culture, through its representatives (artists, intellectuals, boyars) educated in Paris, has the capacity to absorb, even though with a bit of a delay, the French cultural model with some specific characteristics. In painting, the Japonism influences signified no profound changes of the pictorial style, but a superficial appropriation of the Oriental themes. The Impressionist painter-art collector model is to some extent Grigorescu. Notable for the amplitude of this phenomenon is the length of time and its blending with other artistic movements. The significance of its appropriation is essential: Westernisation of the Romanian culture in the dawn of the national painting school.

Keywords: Japonism, Far Eastern art collections, Romanian painters.

Pentru orice iubitor de artă este evident că între operele de artă aparținând unor culturi diferite există deosebiri ușor de recunoscut. Aceste deosebiri pot fi de conținut sau de temă, de formă, dar, de multe ori, ele pot fi de concepție sau chiar funcționale. Un tablou figurativ european este atât de deosebit față de o gravură în lemn japoneză încât, atunci când, în 1868, la începutul erei Meiji, Japonia a ieșit din autoizolare și multiseclară și, ca urmare, artiștii și publicul cunoscător de artă din Europa au avut prima dată ocazia de-a veni în contact cu aceste gravuri, acestea au avut asupra lor un impact deosebit, având efectul unei revelații, și au influențat în mod hotărâtor stilul mai multor pictori europeni importanți, mai mult, au avut și o influență hotărâtoare și asupra viziunii lor asupra picturii. Această influență a devenit una dintre importante cauze ce au determinat formarea unor curente reprezentative în cadrul picturii occidentale, curente care, la rândul lor, au dat naștere ulterior picturii abstracte nonfigurative.

Vorbind despre Parisul sfârșitului de secol al XIX-lea, dată fiind înrâurirea esențială pe care acesta a exercitat-o asupra multora dintre personajele marcante ale societății românești, voi face o succintă prezentare a ceea ce a însemnat japonismul și cum a influențat acesta mediul artistic și evoluția societății europene.

Scriitori, critici și teoreticieni ai artei precum frații Goncourt-Edmond (1822-1896) și Jules (1830-1870), Emile Zola (1840-1902), Philippe Burty (1830-1890) și Theodore Duret (1838-1927) au fost printre primii care au sesizat necesitatea unei schimbări, intuind marea înrâurire pe care arta asiatică (și cu precădere japoneză) putea să o capete asupra artei occidentale. Ei pot fi considerați inițiatorii „japonismului”², care a fost un curent estetic adoptat mai întâi de intelectuali (după cum se va vedea, primii care au fost acaparați de frumusețea și noutatea adusă de arta japoneză au fost pictorii impresioniști), apoi de marii industriași și, cu ajutorul unor comercianți geniali, a sfârșit prin a deveni un nou mod de viață. Astfel, mulți

2. Japonismul reprezintă influența artei, culturii, și esteticii japoneze. Termenul este folosit în special pentru a se referi la influența japoneză asupra artei europene. Japonismul este un concept estetic, intelectual, care s-a diferențiat încă de la început de «exotismul chinez» de care era entuziasmat Theophile Gautier. «*Japonism*» este un termen de origine franceză ce desemnează influența artelor japoneze asupra celor occidentale. Acest termen a fost folosit mai întâi de Jules Claretie în cartea sa *L'Art Français en 1872* publicată în același an. Există de altfel o controversă în privința paternității acestui termen având în vedere că în același an termenul este folosit de Philippe Burty în revista *La Renaissance littéraire et artistique*. Merită însă reținut că între anii 1861 și 1867 Adalbert de Beaumont a consacrat o lungă serie de articole dedicate artelor decorative în Orient (de multe ori discutate în paralel cu cele franceze) în *Revue de deux mondes*.

francezi, în special artiști, dar și burghezi în căutare de exotism, începuseră să-și decoreze locuințele cu stampe, măști, ceramică și paravane japoneze și chiar să poarte elemente de vestimentație venite din Japonia, cum ar fi celebrul *yukata*, un fel de halat de casă îmbrăcat atât de femei, cât și de bărbați. Au luat naștere marile colecții de artă extrem-orientală, care au stat ulterior la originea unor importante muzee. Și de astă dată, primii care au colecționat mai ales stampe au fost pictorii impresionisti, precum Edgar Degas și James McNeill Whistler sau Claude Monet care avea o colecție de 400 de asemenea stampe (Adams, 1985).

Ce descopereau artiștii europeni era o nouă manieră de a înfățișa lumea înconjurătoare, urmând imagistica extrem de sofisticată și rafinată a stampelor japoneze, de la Hokusai și Utamaro până la Hiroshige, între mulți alții, pentru a dezvolta corespondențe artistice pe urmele bogăției și rigorii estetice a modelelor japoneze (Henshall, 2002).

Pictorii impresionisti europeni au fost fascinați rapid de stampele japoneze care au apărut în Europa și care constituiau o sursă de inspirație pentru foarte mulți dintre ei (Van Gogh, Manet, Degas, Monet, Gauguin, Whistler, Toulouse-Lautrec etc.). Alături de numele acestor impresionisti, un loc de frunte în rândul artiștilor colecționari de stampe japoneze a ocupat și Edward Bourne Jones, multe dintre lucrările lui ajungând în colecția George Oprescu. Este cunoscut, de asemenea, faptul că Edmond și Jules de Goncourt, înainte de a deveni importanți teoreticieni ai japonismului, importau și colecționau obiecte de artă din Japonia.

Un aspect care trebuie subliniat a fost prezența masivă, în perioada de maximă înflorire a japonismului, a studenților români din domeniul artistic (și nu numai) în principalele centre artistice europene: Paris, München și Viena. Aflați în perioada de formare, mulți pictori români au vizitat asiduu expozițiile momentului, după cum reiese din unele notații biografice. În unele cazuri putem găsi – în memoriile și, mai frecvent, în corespondența lor – dovada interesului pentru arta extrem-orientală. Aflați la studii în Occident, putem presupune că ei au avut ocazia să viziteze expozițiile dedicate japonismului, precum și casele-muzeu care expuneau tezaur de artă extrem-orientală. Un alt mod prin care artiștii români ar fi putut intra în contact cu arta extrem-orientală de foarte bună calitate a fost reprezentat de câteva expoziții particulare, de amploare, precum L'Exposition Orientale de Champs Elysées (septembrie-octombrie 1883, organizată de industriașul Henry Cernuschi) sau L'Exposition de la Gravure Japonaise (de la École de Beaux Arts din 1890). Tot aici trebuie amintit și ceea ce a fost numit primul muzeu de artă orientală, expoziția retrospectivă din anul 1883 de la Galerie Petit (organizată de Louise Gonse), care reunea peste 3000 de lucrări din 26 renumite colecții private, precum: Burty, Duret, Bing, Gonse, Wakai, Ephrussi, Haviland, Camondo. Pictorii români au avut prilejul de a asista direct la cucerirea occidentului de către arta extrem-orientală, unii dintre ei participând, fie ca expozanți, fie ca vizitatori, la cele două Expoziții Universale de la Paris (1867 și 1889), la care pavilionul Japoniei a captat un interes deosebit. Un interes similar a stârnit pavilionul Japoniei la Expoziția Universală de la Viena din 1873, având ca urmare instaurarea japonismului și nașterea unor noi curente artistice europene sub influența acestuia.

Concluzionând, putem spune că, în cazul japonismului, avem de-a face cu ceea ce Edward Said a numit *visul colectiv al Europei despre Orient* (Said, 2001), dar

nu este vorba despre o inversare a raporturilor de putere ci, mai curând, de dialogul tolerant de pe poziții culturale complementare, ceea ce Marc Kober denumesc prin sintagma *japonismul, un orientalism fericit* (Kober, 2014).

Începuturile colecționismului românesc de artă extrem-orientală

În acest mediu impresionist, atât de tributar japonismului, unul dintre actorii principali a fost medicul și mecena de origine română Georges de Bellio (1828-1894).

Voi discuta nu doar despre el, ci și despre un alt reprezentant al familiei Bellu rămas, însă, român, deși a fost ancorat în lumea pariziană - nepotul său de frate, Alexandru Bellu (1850-1921).

Unchi și nepot au un punct comun: foarte cultivați, beneficiind de importante mijloace pecuniare, ei se consacră acelorași pasiuni. Georges, care luase la București lecții de desen cu pictorul francez Charles Doussault, în 1843-1844, începe să fie interesat la Paris de fotografie, artă la începuturile ei în acea epocă. Mai târziu, Alexandru îl cunoaște, prin intermediul unchiului său, pe Nadar, îi frecventează atelierul și devine pasionat definitiv de arta fotografică, în care va deveni un maestru de necontestat (Nadar fiind la rândul său un mare colecționar de stampe) (Demetrescu, 2009).

Spre sfârșitul vieții, Georges de Bellio posedă nu mai puțin de 38 de pânze de Monet, 11 de Pissaro, 8 de Renoir și 8 altele de Manet, 4 de Cézanne, alături de opere de maeștri vechi, de stampe și de obiecte de artă. Între acestea, ca o dovadă a preluării modei japonismului, se află și o colecție de 78 netsu-ke-uri valoroase³ precum și o colecție (mică) de măști japoneze, adjudecate în diverse licitații, la debutul vieții sale pariziene. În 1958, fiica sa, Victorine, căsătorită Donop de Monchy, va dona muzeului Marmottan colecția baronului de Bellio. Ca și unchiul său Georges, el colecționează tablouri de vechi maeștri, tablouri de pictori impresionisti (Oprea, 1976), lucrări ale prietenilor săi, Andreescu și Grigorescu, cărți rare, ceramică, monede, medalii, piese de mobilier italienești sau flamande. În acest cadru regăsim un salon oriental cu o rară garnitură de mobilier din lemn de teck de origine chineză, achiziționat la Paris.

Deosebită valoare documentară are tocmai acest salon oriental, reconstituit ca atare, ajutându-ne să deducem gusturile vremii. Alături de opt gravuri japoneze, pe pereți găsim atârinate și câteva covoare orientale ce semnifică tocmai specificul gustului românesc pentru orient, caracterizat nu doar de o largă deschidere, ci și de eterogenitate, cu granițe foarte volatile între Extremul Orient și Orientul Apropiat.

După cum am menționat deja, în această atmosferă impresionistă gravitau pictori români aflați la studiu în capitala Franței. Dintre aceștia mă voi referi la Nicolae Grigorescu, care se situează, după cum voi demonstra, cel mai aproape de trăirea japonismului specific impresionistilor.

Despre Nicolae Grigorescu nu se poate spune că a suferit influențe stilistice decelabile, deși prezența lui în Franța s-a suprapus cu perioada de maximă efervescență a japonismului. Cu toate acestea, depășind aparențele, putem constata - așa cum o face și Ioana Vlasiu, în singurul articol dedicat acestei teme

3. *A lapogée de l'impressionnisme* - La collection Georges de Bellio, Musée Marmottan-Monet, Paris, 2007.

din istoriografia românească (Vlasiu, 2007) - că Grigorescu a fost singurul pictor român care, urmând exemplul pictorilor impresionisti, a colecționat obiecte artistice de proveniență japoneză, fiind un admirator constant al acestei arte. Ca și François Millet sau Théodore Rousseau, a colecționat albume de artă japoneză, având o mare admirație pentru stampele autorilor japonezi, cu care s-a delectat mulți ani, cu precădere în perioadele de singurătate petrecute la Câmpina, după cum reiese din spusele contemporanilor (Istrati, 1908). Evocându-l pe Grigorescu, Doctorul Constantin Istrati spunea: (...) *Seara, când nu lucra, el răsfoia numeroase albumuri și publicațiuni ce avea la îndemână (...) cu deosebire japoneze, pentru care avea o adevărată slăbiciune și le admira cu nesațiu.*

Astfel, în biblioteca sa de la Câmpina, (actualmente aflate în custodia Muzeului Județean de Artă Prahova) se găsesc un total de 20 de albume dintre care 5 atribuite lui Hokusai și 2 lui Kunisada, alături de romanul *Madame Chrysanthème* a lui Pierre Loti. Probabil că un rol în apropierea de arta niponă l-a jucat și prietenia sa cu colecționarul Louis Broq (posesor al unei importante colecții de artă pe care a donat-o pentru înființarea muzeului de artă asiatică de la Agen). De altfel, în cadrul donației Broq de la Agen, cele 12 pânze de Grigorescu sunt considerate de cea mai mare importanță. Alăturarea celor două nume și expunerea unor importante pânze ale pictorului național român în aceeași colecție cu valoroase lucrări de artă orientală îl situează pe Grigorescu în cea mai pură ambianță franceză, impresionistă și, ca atare, îmbibată de japonism (Nivier, 2006).

Deși mijloacele financiare nu i-au permis, probabil, să colecționeze obiecte de artă de valoare, găsim în casa memorială o mică vitrină cu câteva obiecte extrem-orientale, ca mărturie a interesului pictorului pentru cultura niponă: o sabie, o statueta a lui Buddha, două vase, o cutie pentru medicamente (*inro*), un album de stampe, o fotografie cu o japoneză în costum tradițional.

Din articolele din epocă, avem cunoștința de existența, în colecția sa, la un anumit moment (înainte de 1882, când pleacă din nou în Franța), a unui kimono numit „rochia japoneză” și a unei măști, care nu este exclus să fi provenit din colecția de măști japoneze a lui Georges de Bellio (Cioflec, 1925).

La etaj se află, expuse într-o vitrină, o sabie japoneză, o statueta Buddha, un suport de cărți de vizită, un ceainic japonez, un suport pentru cești de ceai, o carte japoneză și o călmară portabilă.

Japonismul lui Grigorescu nu trebuie judecat la nivelul imediat al practicilor artistice, ci este unul implicit, sinonim cu intuiția valorilor modernității. Ioana Vlasiu ridică problema unei noi contextualizări a monocromiei din ultima perioadă a sa de creație. *Monocromia (ceea ce nu înseamnă neapărat uniformitatea culorii, ci subtila diferențiere tonală a unei aceleiași tente), (...) extrema acuitate în diferențierea unor nuanțe foarte apropiate, a trecerilor treptate de la un ton la altul, stăpânirea magiei culorilor care se topesc una în alta, este și apanajul unei anume picturi japoneze care și-a spus cuvântul, de pildă, în cazul tablourilor monocrome ale lui Whistler (...). Perioada albă a picturii lui Grigorescu este strict contemporană cu triumful lui Whistler și voga simbolismului (Vlasiu, 2008), (am putea-o considera și ca pe un semn de acomodare a lui Grigorescu cu modernitatea).*

O altă posibilă influență a modelului japonez asupra operei lui Grigorescu o reprezintă repetiția unor teme. Adrian Maniu, în 1938, cu ocazia expoziției

Centenarului Grigorescu, scria: *Leitmotivele grigoresciene revin neconținut și urcă în desăvârșire, desene făcute pentru el, ca să noteze neconținut mișcări și ritmuri în linii. Greșește cine nu cunoaște această conștiințiozitate, această splendidă reinnoire din fiecare dată, și o poate confunda cu o banală repetire* (Maniu, 1957).

Ceea ce am dorit să evidențiez este faptul că putem găsi asemănări între modelul grigorescian de colecționism și cel inspirat de Claude Monet, poate involuntar, izvorât din asemănările de caracter și din pasiunea profundă pentru arta japoneză. Este știut că Grigorescu a fost foarte prezent, integrat în viața artistică pariziană din epoca nașterii și eflorescenței japonismului. Repetatele sale călătorii de studiu și de lucru la Paris coincid cu epoca marilor expoziții de artă extrem-orientală. Participarea sa cu lucrări la Expozițiile Universale ne lasă să presupunem contactul direct al artistului cu mirajul nou-descoperitei civilizații.

Modelul multicultural al lui Carol Popp de Szathmari

Un rol important în captarea interesului publicului educat și diseminarea gustului pentru arta asiatică l-au jucat mijloacele moderne de răspândire a cunoașterii, precum organizarea de expoziții universale, presa cotidiană și mai ales îmbunătățirea performanțelor tehnice ale fotografiei.

În aceeași perioadă de efervescență a japonismului, putem vorbi de un artist cu un statut aparte în nou-înființatul Regat Român. Deopotrivă acuarelist, la începuturile sale (într-o eternă competiție cu amicul său, Preziosi) și, mai apoi, fotograf, putând fi considerat unul dintre primii fotoreporteri de război, Carol Popp de Szathmari (1812-1887) este un personaj proteic, care joacă un rol important în importarea și crearea gustului pentru Extremul Orient în Principatele Române. Deși, după cum dovedește George Oprescu (Oprescu, 1943), copilăria lui Szathamari s-a desfășurat în mediul intelectual sășesc din Transilvania, absența oricărei manifestări a unui astfel de interes pentru exotic, înainte de anul 1870, mă îndreptățește să cred că originea sa trebuie căutată în frecventarea mediului occidental în perioada Expozițiilor Universale, la care a luat parte și Szathmari⁴, expunând cu mare succes atât la Paris (1867), cât și la Viena (1873), când au fost prezente și primele ambasade ale Imperiului Japonez.

În jurul unei personalități atât de marcante și plurivalente ca aceea a lui Szathmari s-au țesut legende, unele chiar din timpul vieții sale, lansate și întreținute de el însuși și perpetuate, fără o minimă cercetare a faptelor, de toți cei care i-au consacrat articole sau studii monografice mai extinse. Așa este cazul cu o fictivă călătorie până în China, întreprinsă în anul 1872, și numirea sa ca pictor de curte al unui prinț imperial. (Árvey, 1975) Or, Szathmari nu a ajuns niciodată în Orientul Îndepărtat, iar traseele sale s-au intersectat cu ale aceluia nobil nu pe drumurile Imperiului

4. Carol Popp de Szathmari s-a născut la 11 ianuarie 1812 la Cluj, unde a urmat cursurile Colegiului Reformat și unde l-a avut ca profesor de desen pe Samuel Nagy. Avea să devină ucenicul lui Franz Neuhauser, un pictor vienez stabilit în Sibiu și considerat în acea perioadă cel mai bun pictor transilvănean, în atelierul căruia a studiat portretistica. A aprofundat studiul desenului la Viena și apoi la Roma, iar la 19 ani, în anul 1831 a vizitat pentru prima oară Bucureștiul, unde se va stabili definitiv în 1843 și unde își va deschide un atelier fotografic. A călătorit în Austro-Ungaria, Elveția, Italia (mai întâi în Lombardia, apoi la Roma și în Sicilia), Anglia, Franța, Rusia (Peninsula Crimeea), Imperiul Otoman (Constantinopol) și de trei ori în Asia, unde a vizitat Libanul, Siria, Persia, Afganistan.

Celest, ci pe puntea unei nave pe care amândoi erau călători spre Europa. De precizat că aceia care au menționat și mistificat în anumită măsură acest amănunt au confundat până și numele prințului cu acela al orașului din care provenea, anume Tali-fu. De fapt, pe prinț îl chema Hassan și era fiul adoptiv al sultanului Suleiman, iar numele și titlul pe care și le luase - Tu-wen-hsiu - proveneau de la conducătorul chinezilor musulmani numiți *huizu*, *hui-hui* sau *panthay*, din provincia Yunnan din sudul Chinei, răsculați împotriva mandarinilor din dinastia Quing. Răscoala începuse în anul 1855, iar peste doi ani a fost cucerit orașul Tali-fu ce a devenit capitala noului regat islamic al cărui apogeu a fost atins între 1860 și 1868. Dar guvernul imperial contraatacă și, în 1871, cucerește majoritatea orașelor din ținut ajungând să încercuiască și Tali-fu. Spre a-și salva țara, sultanul își trimite fiul adoptiv, pe Hassan, cu o ambasadă în Anglia, pentru a cere, fără succes însă, ajutor militar britanicilor (Andreson, 1876).

Atunci îl întâlnește pictorul bucureștean pe tânărul pornit în misiune diplomatică și-i face portretul. Prințul, îmbrăcat într-un strai simplu dar amplu, din mătase albastră, are un chip juvenil, rotofei, cu mustața abia mijită, ce, exceptând o ușoară oblicitate a ochilor, nu dezvăluie aproape deloc caracteristicile somatice ale rasei galbene. În josul paginii, autorul a caligrafiat, în caractere chinezești, numele modelului, adăugând dedesubt, în caractere latine: „Talifu Hassan Prințu”. Bucuros de reușita portretului, ca și de titlul ce și-l adăugase în palmaresul deja bogat, artistul a expus lucrarea în vitrina atelierului său, iar presa bucureșteană s-a grăbit să anunțe, cu emfază, evenimentul. Dar, încă de atunci, s-au strecurat unele confuzii, întreținute chiar de autor: ziarul „Românul” afirma că prințul este chiar moștenitorul tronului imperial, lucru pe care Ulysse de Marsillac îl dezmente când citează acea notiță: *Dacă memoria nu ne înșală, actualul împărat al Chinei este un om foarte tânăr ce abia s-a însurat. Personajul desenat de D. Szathmari este un flăcău frumos de douăzeci de ani care nu are deloc tipologie chinezească. Cum ar putea Fiul Cerului să aibă un fiu mai vârstnic decât el?*⁵ În țară nu se cunoșteau, la acea dată, amănuntele legate de răscoala populației *panthay* din Yunnan și despre faptul că acest prinț nu numai că nu era fiul împăratului, ci era chiar dușmanul declarat al acestuia. Însă, avid de onoruri, de altfel binemeritate, Szathmari a primit, cu recunoștință, titlul de pictor al celui nobil chinez despre care nu știa mai nimic, dar care se arătase suficient de generos pentru a i-l acorda, desigur, într-un imbold de bunăvoință și identică recunoștință pentru cinstea de a-i fi stârnit interesul unui artist european care s-a ostenit să-l portretizeze. Dar, prin statutul său incert de ambasador al unei țări nerecunoscute oficial și aflată sub asediu, pe care curând avea să o și piardă căci, în absența sa, în 1873, orașul Tali-fu a fost capturat de trupele imperiale legitime, iar sultanul Suleiman decapitat, prințul nu deținea vreo putere sau vreo calitate de a conferi asemenea titluri. Așa că rangul nu avea valoare oficială și totul a fost mai degrabă un simulacru pe care amândoi, artist și model, l-au acceptat tacit: era puțin probabil ca ei să se mai întâlnească vreodată, pentru ca pictorul să își poată îndeplini efectiv sarcinile ce-i reveneau în calitatea sa de artist de curte. China era, însă, departe, iar artistului îi plăceau titlurile, așa că, în catalogul Expoziției Universale de la Viena, adaugă și această calitate, mai degrabă

5. *Le Journal de Bucarest* 222/ 10 Octobre 1872.

fictivă, alături de aceea reală, îndeplinită pe lângă Curtea României: *Szathmari, C. von, Hofmaler und Photograph Sr. Hochheit des regierenden Fürsten von Rumänien und des Prinzen von China Talifu* (Oprescu, 1943).

Pasiunea lui Szathmari pentru obiectele de artă extrem-orientală (și nu numai) l-a determinat să le colecționeze, se pare în mod avizat, chiar de la Paris. Deși despre colecția sa de artă se cunosc multe amănunte, din surse documentare, acestea fac referire doar în treacăt la obiectele de artă extrem-orientală, dar se știe că majoritatea acestora au intrat în posesia fiului său - pictorul Alexandru Satmari⁶. Din păcate, tentativa sa de a își dona colecția, așa cum a dorit, către nou-înființatul Muzeu de antichități, ori la Cluj, unde nu exista încă un asemenea demers, s-a lovit de obtuzitatea și indolența autorităților.⁷

O unică dovadă regăsim în Catalogul Expoziției Societății Amicilor Bellelor Arte din ianuarie 1871, de la hotelul Herdan, unde Carol Popp de Szathmari, a împrumutat o mică parte din colecția sa⁸. Astfel: 316. *O bacantă și fauni de/Albano (?), șc. Italiană*; 317. *Coborârea după cruce, reproducere în pictură după un bronz de Raphael-Denner*; 372. *Un panou chinezesc, sculptură pe lemn și pictură pe mătase*; 373. *Un vas de bronz, copie după Benevenuto Cellini, șc. Italiană*; 374. *O meschioară chinezească de lemn sculptat*.

Influența japonismului în arta plastică românească.

Însușirea poeziei artei extrem-orientale (motivele și stilistica japonizante): Brâncuși, Tonitza, Luchian

Printre artiștii care s-au folosit de teme nipone (mai ales) s-au numărat pictori legați de curentul simbolist precum: Nicolae Tonitza (1886-1940), ori Kimon Loghi (1873-1952), Lucia Dem. Bălăcescu (1895-1952) și, mai ales, Samuel Mütznner (1884-1952), rareori chiar și Pallady (1871-1956), în vreme ce referitor la Ștefan Luchian avem dovada că îi plăcea să se înconjoare de obiecte extrem-orientale. Fotografii de epocă surprind în interiorul locuinței pictorului⁹ mai multe vase

6. În „Colecționari de artă bucureșteni”, Petre Oprea menționează: „Dintr-o scrisoare a artistului, din 28 august 1857, expediată din București la Cluj, contelui Miko, inițiatorul înființării Muzeului de Artă din acel oraș, aflăm că ar dori să cedeze acestei instituții bogata sa colecție de artă în schimbul unei compensații bănești și a numirii lui în postul de director. Câțiva ani mai târziu, colecția sa, întreagă, sau numai o parte, era prezentată în cadrul expoziției organizată de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, la Academia Sfântul Sava (5 ianuarie - 20 februarie 1864), unde au figurat lucrări de artiști contemporani și lucrări de artă străină din toate timpurile, cu scopul de a achiziționa din cadrul ei lucrări valoroase pentru înzestrarea viitoarei Pinacoteci bucureștene, care s-a înființat chiar în acel an. În articolul «Arte romane. Pictura» publicat în ziarul *Reforma* din 20 ianuarie 1864, colecționarul Dimitrie Pappazoglu îndemna guvernul să nu pregete a achiziționa pentru dotarea Pinacotecii lucrările lui Aman și întreaga colecție a pictorului Carol Popp de Szathmary, care cuprindea, pe lângă lucrările proprii, *opera a mai multor artiști iluștri și vechi în pictură*. Ulterior, o comisie, compusă din N. Mavros, I. Ghica, Gr. Cantacuzino și Petre Alexandrescu, a propus ministerului spre cumpărare, din oferta lui Carol Popp de Szathmary, depusă la 17 februarie, compoziția «Iacob cel tânăr», pretins de Murillo (12) și «Un târg românesc» (costume naționale), ceea ce s-a acceptat de ministrul Dimitrie Bolintineanu (Arh. Stat. Buc., Fond. Min. Instr., dos. 526/864, filele 1, 20, 22, 274, 348-349; în prezent aflată la Muzeul Național de Artă).

7. „Arte române. Pictura”, publicat în ziarul *Reforma* din 20 ianuarie 1864.

8. După cum reiese din articolele publicate de Adrian Maniu (în *Revista Muzeelor*), de George Oprescu în *Annalecta* și din memoriile Claudiei Millian.

9. Ultima sa adresă, locuința personală din strada Mendeleev nr. 49 (fosta Nicolae Bălcescu nr. 9).

chinezești, în vreme ce, într-un portret fotografic, unicul decor e reprezentat de un paravan japonez. În astfel de decoruri, de astă dată s-au folosit originalele unde s-a fotografiat și Samuel Mütznér, mulți ani după întoarcerea în România (în locuința de pe str. Plantelor nr. 50, unde se mutase după căsătoria cu Rodica Maniu)¹⁰.

În cazul lui Nicolae Tonitza, din multe sale tablouri am putut identifica câteva exemple elocvente, care au tangență cu teme de factură japonizantă. O exemplificare excelentă este tabloul *Muza Pamfletarului*, expus la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Fetița care i-a servit drept model era fiica pamfletarului Pamfil Șecaru. *Tonitza reduce gama cromatică la câteva nuanțe. Pe peretele din spatele personajului el scrie titlul tabloului folosind litere latine pe care le redă într-o manieră japoneză, atât ca înșiruire, pe verticală, cât și ca asemănare caligrafică.* Aceasta ar putea fi mai curând o metaforă a modului în care s-a făcut la noi asimilarea culturii nipone, decât o expresie a înțelegerii profunde a spiritului japonez¹¹. În *Marionetele* avem de-a face cu un japonism europeanizat. Nicolae Tonitza este și autorul unor tablouri pe care le putem considera ca ținând de japonismul direct. E vorba de acele lucrări ce redau în mod explicit fizionomii din țara samurailor. La *Japoneza* de la Muzeul de Artă din Târgu-Mureș se remarcă aceeași nuanță de verde folosită în fundalul *Marionetelor*. E nuanța de verde ce poate fi regăsită în cantități mai mari sau mai mici în multe tablouri realizate de Tonitza. O altă *Japoneză* ce se află în colecția Muzeului de Artă a județului Prahova (provenită din colecția Quintus) pare plină de grația și feminitatea unei gheișe. *Combină de ludic și erotism caracterizează și o altă capodoperă a lui Tonitza, Afize* (actualmente aflată într-o colecție particulară). Personajul feminin nu duce pe umeri greutatea unei vârste biologice, fiind fragil asemenea bibelourilor din porțelan și iradiază o inocență dezarmantă (Pavel, 1996; Vlasiu, 2008). Mai aproape de spiritul nipon se situează, însă, în cazul unor desene, schițe în cărbune ce reprezintă gheișe, seducătoare tocmai prin asemănarea cu gravurile japoneze, datorată simplificării desenului, sinuozității liniilor și unei subtile planeității, apropiindu-se de manga. Prin multitudinea motivelor abordate, precum și prin preluarea repetată la diferite niveluri a unor caracteristici din gravurile în lemn japoneze, Tonitza pare a fi cel mai japonizant dintre pictorii modernității noastre.

Ștefan Luchian este, în opinia mea, pictorul cel mai deschis către experimentarea noilor tendințe artistice apărute la începutul secolului al XX-lea. În cazul său influențele datorate stampeii japoneze se regăsesc în desen și colorit, influențându-i stilul pictural, mai puțin la nivel tematic. După o scurtă întoarcere în țară (1890), în timpul căreia expune, în luna decembrie, la Ateneul Român, cinci picturi, în cadrul unei expoziții organizate de Cercul artistic¹², în martie 1891 Ștefan Luchian pleacă la Paris. Abia în Franța găsește Luchian ceea ce caută – în simbolismul lui Paul Gauguin, în precizia punctiformă a lui Georges Seurat, în

10. O imagine similară, a unui european purtând un kimono, fotografiat într-un studio din Hong-Kong, având menționat pe verso „Aurel Biju, 1910” a fost multă vreme considerată eronat ca aparținând lui Leon Al. Biju. Pictorul nu a efectuat, însă, nicio călătorie în Extremul Orient, în perioada respectivă el călătorind cu profesorul său, Jean Paul Laurens, în Maroc, Algeria și, mult mai târziu, până în Egipt. Cel mai probabil, personajul portretizat este fratele său.

11. O abordare interesantă din această perspectivă are Ioana Vlasiu în „Grigorescu japonizant?”, text de conferință prezentat la *Colocviul Nicolae Grigorescu și modernitatea* organizat de Institutul de Istorie a Artei „George Oprescu”, București, mai 2007.

12. Societate înființată din inițiativa sculptorului Ion Georghescu, pentru a apăra interesele artiștilor plastici.

arabescurile lui Henri de Toulouse-Lautrec, în ritmul lui Vincent van Gogh și în geometrismul lui Paul Cézanne; postimpresionismul își impunea spiritul novator. *Regăsim simplificarea liniei, planeitatea stratificării imaginii, viziunea aeriană, cu precădere în grafica sa, iar influențele picturii extrem-orientale le putem regăsi mai ales în diafanele și etericele sale acuarele. Probabil că influențele vin indirect, prin intermediul întregii pleiade a măestrilor săi, tributari japonismului.*

Constantin Brâncuși rămâne, poate, cel mai integrat artist român în ambianța pariziană a începutului de secol. Încă din perioada formării sale, a menținut legăturile cu membrii elitelor românești, franceze și americane, contaminându-se, prin intermediul acestora, de spiritul și gusturile timpului său, contribuind la înnoirile ce aveau să urmeze. Nu putea rămâne imun la infuzia artistică novatoare extrem-orientală ce va avea repercusiuni în creația sa.

De la Cecilia Cuțescu Storck¹³ aflăm că sculptorul era un fervent vizitator al Muzeului Guimet în perioada 1904-1907, unde venea însoțit și de Otilia Cozmuță care, înainte cu câțiva ani, în perioada 1901-1902, efectuase un voiaj solitar în Japonia, de unde a transmis mai multe corespondențe jurnalului *Luceafărul*, dând dovadă de o bună înțelegere a spiritului nipon (Cuțescu Storck, 2008)^{14,15,16}. Cunoscând faptul că ea a fost una dintre persoanele care l-au convins pe Brâncuși să intre ucenic la Rodin, putem subînțelege influența (intelectuală) pe care o exercita asupra lui Brâncuși.

O mărturie cu totul aparte în acest domeniu găsim în memoriile lui George Oprescu (Oprescu, 1968). Acesta relatează cum, în anul 1908, aflat într-un prelungit concediu la Paris, o frecventa asiduu pe doamna *Leonie Ricou* (portretizată ulterior de Brâncuși!) la reședința acesteia din Bd. Raspail nr. 270. Soțul ei ocupa, în perioada respectivă, funcția de șef al Spitalului francez din Shanghai. Mare iubitor de artă, aducea minunate opere din Extremul Orient, astfel încât „*apartamentul doamnei Ricou era plin de lucruri admirabile și rare*”. Această doamnă îi dădea vești de fiecare dată vizitatorului său despre Brâncuși, pe care îl descria ca fiind „*vesel, iubindu-și prietenii și bucuros să îi vadă*.” Din această perioadă datează și întâlnirea lui Brâncuși cu Modigliani, precum și grupul de la Closerie des Lilas¹⁷ care se reunea adeseori în salonul doamnei Ricou. Din această perioadă, notează Oprescu, datează primele sale întâlniri cu Brâncuși.¹⁸ Acesta din urmă avea legături de strânsă prietenie atât cu surorile doamnei Ricou, cât și cu aceasta, ea devenind posesoarea unora dintre operele lui Brâncuși.¹⁹

Metafizica orientală și, în speță, cea din spațiul indo-tibetan, a exercitat o anumită influență asupra filosofiei și operei lui Constantin Brâncuși. Sunt mai multe argumente care probează realitatea acestui fapt. În primul rând, chiar Brâncuși

13. Deși formată în atmosfera müncheneză, Cecilia Cuțescu Storck, o asiduă vizitatoare a muzeelor și expozițiilor, în memorialistica sa nu pomeneste decât în contextul vizitării lui Brâncuși despre experiența legată de arta extrem-orientală. Cu toate acestea, în operele sale găsim ecouri indirecte ale acestei estetici, mai evidentă în lucrarea intitulată *Salomea*, actualmente aflată la Muzeul Storck.

14. Ziarul *Luceafărul*, an III, nr. 14-16, 15 august 1904, Budapesta.

15. Ziarul *Românul*, an I, nr. 52, 5/18 martie 1911, Arad.

16. Ziarul *Cultura poporului*, anul IX, nr. 288, 15 august 1929, București.

17. Alături de Brâncuși mai puteau fi întâlniți Archipenko, Marinetti, Gino Severini, Apollinaire.

18. În vara lui 1914, „în ajunul declarării Războiului”, Oprescu este primit de Brâncuși în atelierul său, la sugestia doamnei Ricou.

19. Oprescu pomeneste despre o *Măiastră* în bronz polisat și una din variantele *Sărutului*.

a indicat, de mai multe ori, lucrările lui Milarepa și Laotse ca fiind lucrări de căpătâi. El obișnuia să citeze aforisme ale acestor personaje sau să vorbească despre înțelepciunea lui Buddha. Datorită moștenirii sale culturale, dublată de o intuiție excepțională (Giedion Welker, 1959), Brâncuși a reușit să coboare la originile comune ale celor două culturi și să acceadă sensurile simbolice primordiale.

Se consideră că mai multe lucrări ale lui Brâncuși sunt influențate de arta orientală: *Sărutul*, *Domnișoara Pogany*, *Negresa albă* și *Negresa blondă*, *Muza adormită*, *Danaida*. Mă voi opri cu precădere asupra celor ce sunt discutate de majoritatea criticilor, și anume *Danaida* și *Domnișoara Pogany*.

Anika Gutrum (expertul pentru impresionism și artă modernă al Casei de licitații Christie's din New York), discutând despre *Danaida* (1910), vorbește despre Brâncuși ca despre un precursor al utilizării stilizării și finisării japonizante, apreciate ulterior în avangardele europene. Ea își susține punctul de vedere, pomenind de reperul inițial al acestor comparații, ziaristul și criticul Henry McBride²⁰. Acesta, comentând expoziția din anul 1914 de la Galeria 291 (aparținând fotografului Steiglitz), unde a fost expusă *Domnișoara Pogany*, spune despre ea că seamănă cu o nobilă japoneză datorită expresivității sale enigmatice. Tot de la acest comentariu pornește și Margit Rowell²¹ care considera că, probabil, în urma deselor vizite la Musée Guimet, Brâncuși a preluat tehnica cioplirii directe, combinația de finisări și patinarea în negru a părului. La rândul său, Carolyn Lauchner a văzut în *Domnișoara Pogany* finețea și perfecțiunea tehnică a unui jad chinezesc (Lauchner, 2010). Ea îi găsește asemănări acestei sculpturi și cu un mare cap al lui Buddha existent în colecția Muzeului Guimet, văzând aceeași arcuire a sprâncenelor, același desen al implantării capilare. Și Charles Probish, vorbind despre dese vizite ale lui Brâncuși la Muzeul Guimet, face legătura dintre multiplele variante ale lui Buddha „adormit” și mai multe sculpturi ale românului, începând cu *Muza adormită* (Probish, 2002). Aceeași opinie o susține actualmente și Doina Lemny (Lemny, 2002), care reamintește de opinia lui Charles Coffin (Coffin, 1914) care consideră aparența de abstractizare ca provenind de la modelele antice, precum sculpturile egiptene și cele chineze ale perioadei Song. O ultimă considerație făcută de Emilia Ghețu se referă la asemănarea Domnișoarei Pogany cu stampele lui Utamaro (Ghețu, 2003).

Recuzita extrem-orientală ca marcă a mondenității: Theodor Aman, Alexandru Satmari, Nicolae Grant, Eustațiu Stoenescu, Theodor Pallady

Unul dintre pictorii români interbelici despre care există date că au avut o importantă colecție de artă cuprinzând și obiecte de artă extrem-orientală a fost Alexandru Satmari. Despre obiectele aparținând colecției sale avem vești indirecte de la Adrian Maniu, a cărui referire suna astfel: *moștenitorul unei mari colecții de artă extrem-orientală de la tatăl său pictorul Carol Popp de Szathmari*. Expusă în timpul vieții artistului în locuința sa din Str. Enei nr. 1, trecută ulterior în posesia soției sale, Ortansa Satmari, colecția se va risipi treptat, fără a mai putea găsi referințe despre traseul unor piese considerate valoroase. Încă din timpul vieții sale, Alexandru Satmari a făcut schimb de piese cu alți colecționari (Hrandt Avakian, Adrian Maniu, Arșavir

20. *New York Sun*, 22 martie 1914.

21. Catalogul Expoziției *Constantin Brâncuși* de la Philadelphia Museum of Art din 1995.

Acterian și câțiva proprietari ai unor magazine de antichități, armeni de origine, specializați în obiecte de artă extrem-orientală, precum: Harmelin, Baringhian, Sarchisian). Pictorul Alexandru Satmari a fost nu numai un fin cunoscător al artei orientale (cu precădere al artelor decorative) care își împărtășea cunoștințele cu alți amatori împătimiți, ci și unul dintre foarte puținii restauratori (alături tot de un armean, Tasgian, care a avut înainte de război un magazin de antichități și care, după instaurarea regimului popular, donând statului tot patrimoniul său, s-a angajat la M.N.A.R., fiind o bună perioadă de timp șeful Departamentului Restaurare.

Autor, astăzi uitat, al unor interioare abundând în obiecte de artă orientală, atât islamică, cât și extrem-orientală, într-o devălmășie caracteristică mediului românesc, Nicolae Grant este un artist interesant și prin prisma contactului pe care l-a avut, încă din copilărie, cu obiectele decorative de acest tip, importate de tatăl său, mult mai cunoscutul Effingham Grant.²²

Căutând pictori români influențați de gustul pentru arta extrem-orientală, am sesizat remarcabila întindere în timp a acestei mode japonizante în pictura românească, ținând cont că Theodor Pallady mai picta încă, în anul 1925, recuzită japoneză, și chiar în anul 1930, de astă dată integrând-o complet naturii statice realizate în inimitabilul său stil. În unele tablouri sesizăm, repetabil, o statueta a unui Buddha cu brațele ridicate, despre care se presupune că ar proveni de la Matisse. Este și aceasta o dovadă a înrădăcinării acestui curent în cultura românească și a provenienței sale. De altfel, recuzita japoneză în naturile statice palladine pare a reprezenta o prezență constantă, fie că este vorba despre evantaie, statuete sau măști. Nici marele său rival, Petrașcu, nu se sustrage acestei mode, pictând (mai rar): *Femeie pe malul mării cu umbrelă roz*.

O mențiune specială se cuvine a face aici unor artiști care au reprezentat femeia japoneză mai aproape de realitate, îndepărtându-se de întreaga mitologie exotică a gheișei. Mă refer la desenele pentru costume ale scenografului Tache Soroceanu și la grafica publicitară pentru ziarul „Le Figaro” a lui Michel Simonidy.

Tot la nivel de inspirație tematică, întâlnim accidental lucrări în care sunt portretizate personaje asiatice la Țuculescu: *Print mongol* (1938), la G.D. Mirea: *Micuța Japoneză* (1900) și lista rămâne deschisă.

Un caz singular: pictorul călător – Samuel Mütznner

Un caz special asupra căruia mă voi opri este Samuel Mütznner²³ (1884-1959), dat fiind că este singurul pictor român care a petrecut o vreme în Japonia.

Extremul Orient și ale lui „minuni” artistice cunoscuseră o nouă infuzie în

22. Agent consular britanic de origine scoțiană. Căsătorit cu Zoe Racoviță, fiica lui Alexandru Racoviță și a Anicăi Dinicu Golescu, scoțianul și-a crescut cei 16 (!) copii la conacul „Belvedere” al Zincăi Golescu.

23. A studiat inițial la Școala de Belle Arte din București (avându-l printre alți profesori pe George Demetrescu-Mirea). Apoi a urmat trei ani la Academia Regală Bavareză de Artă din München. În 1903, la doar nouăsprezece ani, a plecat la Paris pentru a studia la celebra Académie Julian pe care o va termina în 1908. Prima expoziție din România, în 1906, va fi urmată de o alta după aproape șase ani, la Ateneul Român, cu tablouri inspirate din călătoriile efectuate în Algeria și Franța. Gustul pentru călătorii pe meleaguri îndepărtate îi va îndrepta pașii spre Grecia, Algeria, Tunisia și Japonia (1912-1915), Ceylon, China, Coreea, Oceania, America de Sud. Cel mai mult timp a staționat în Venezuela, la Caracas și pe insula Margarita (1916-1918). La întoarcerea în România se căsătorește cu pictorița Rodica Maniu, sora poetului Adrian Maniu.

culturile occidentale, în special în urma războiului ruso-japonez (1904-1905), care se concretiza prin resuscitarea gustului „japonizant”.

Desigur că tânărul Mütznner, avid de experiențe și inovații, va căuta să își completeze itinerariul cu un sejur cu adevărat memorabil pe țărmurile insulelor japoneze.

Mai târziu, într-un interviu din anul 1947, în care Mütznner discuta despre călătoriile pe care le-a întreprins în întreaga carieră, amintea despre faptul că în anii petrecuți la școala din Paris a avut un coleg de atelier japonez, Kanakogei, director la o școală de artă din Kyoto.

Din vara lui 1912, când ajunge în Japonia, până la începutul anului 1915, Mütznner locuiește și pictează în comunitățile tradiționale japoneze. Va locui cel mai mult în Kyoto, capitala imperială la acea vreme, dar și la sediul principalelor instituții de artă, alături de Osaka, locul marilor maestri ai stampelor. Acolo putea să-l întâlnească pe Kitano Tzunetomi, principala figură a artelor din epocă, sau să admire stilurile „Ukiyo-e” sau „Nihonga”, atât de tipice artei japoneze la începutul secolului XX.

În anul 1915, artistul va călători pentru câteva luni prin China, pictând la Peking (vechea capitală imperială).

În ceea ce privește creația lui Mütznner din acei ani, se constată lesne preponderența reprezentării feminine, a femeii japoneze în veșmintele tradiționale, în ocupații caracteristice. Pe lângă toate acestea, apare și imaginea fermecătoare a gheișelor, opere de o senzualitate specific europeană, singulare în întreaga creație a pictorului. Surprinsă în interioare tipice, sau în grădinile fastuoase nipone, gheișa primește probabil cele mai însemnate notații picturale, fiind desigur cea mai interesantă apariție în ochii unui european.

Producția artistică a lui Samuel Mütznner din această perioadă este însemnată, lucrând sigur peste 100 de lucrări, așa cum ne relevă acea primă expoziție din 1916, din București. Trebuie punctat și faptul că unele compoziții realizate de artist în Japonia aveau dimensiuni însemnate/ impresionante, fiind realizate pe parcursul a doi ani, așa cum putem descoperi din semnături și datări (de exemplu, în cazul mării compoziții „Curtezane la Shimabara”, datată între anii 1912-1913).

Principala evoluție punctată de sejurul de trei ani în Extremul Orient avea să se concretizeze în maniera de pictură și stil. Mănat de căutarea surselor de lumină de o paletă cromatică exuberantă, Mütznner nu numai că se regăsește în sejurul oriental, dar își modifică și maniera, depășind pointilismul tipic perioadei Giverny (Andreescu, 1972).

Printre fizionomii, peisaje, costume și atitudini mereu regăsim colțurile tipice, grădinile, pagodele și templele ce străjuiau și compuneau o cultură inedită. *Temple Boudhiste de Kyon-Mizu* (Kyoto), *Les erables du Temple d'Eikando* sau *L'escalier et la Pagode de Kurodani*, alături de studii de portret, peisaje cu cireși înfloriți sau compoziții cu personaje întregesc un univers unic în creația artistului, cât și în întreaga artă românească modernă.

Tablourile inspirate de Japonia sunt populate cu delicate japoneze cu umbreluțe, evantaie, kimonouri și părul strâns în cocuri ce dezvelesc gâturi senzuale, femeile fiind înveșmântate în mătăsuri. A fost fascinat de lumea gheișelor, fermecat de fragilitatea lor de porțelan, după cum le-a reprezentat în pânzele sale.

Este bine cunoscut periplul artistului în Japonia din primii ani ai deceniului al doilea al secolului trecut, moment în care Mütznner încearcă să acceseze cele mai

interesante particularități orientale. Analizând această etapă, putem trage unele concluzii în legătură cu urmele lăsate de realitățile nipone în conștiința creatoare a pictorului. Chiar dacă în acele momente Mütznner era interesat de tot ceea ce caracteriza cultura japoneză, căutând locurile și tipurile specifice, mutarea stilistică pe care a determinat-o în pictura sa nu este una majoră.

Astfel, la mai bine de un deceniu, apar, încă, lucrări ce sunt dependente de un imaginar profund japonizant. Rezultatul este conturat în jurul unor lucrări ce vădesc un caracter decorativ, un rezultat logic al bagajului pictural oriental. Același efect îi provoca arta japoneză cu ani în urmă lui Monet (Wildenstein, 2014; Pavel, 1996) care împrumuta calități picturale inedite de la scriitura tipică, oferind imaginii o nouă caracteristică. Așadar, putem accepta că o primă influență japonizantă resimțită de Mütznner vine involuntar de la maestrul francez, având în vedere că sentimentul decorativ identificabil la Monet va fi o dominantă a tuturor etapelor de creație ale artistului român.

În cazul picturilor de gen natură statică, efectul decorativ este mai mult decât prezent, iar imaginea primește calități vizuale extraordinare. Pictarea în amănunt îi vine ușor lui Mütznner, perioada pointilistă oferindu-i capacitatea unei pensulații migăloase. Desigur că aici prezența unui decorativ produs de japonism este evidentă, ceramica tipică zonei extrem-orientale fiind mai mult decât suficientă. Însă ceea ce definește cu adevărat compoziția este atmosfera creată, în special prin pictarea florilor, care, prin buchete eclecticice încarcă lucrarea de o vivacitate particulară. *Am căutat locurile și chipurile specifice, faimoasele teme budhiste sau shintoiste, pagodele cu șapte etaje, casele de ceai cu sute de lanterne de hârtie, viața de pe străzi* (Marian, 2005), declara Mütznner la câțiva ani după călătoria în Japonia. Rare sunt aceste lucrări din perioada japonizantă, mai puțin cunoscute, precum *Poarta Templului Lama* sau *Templu cu cireși în floare*.

Stabilit la New York, în 1912, artistul deschide, la începutul anului 1916, o expoziție personală intitulată „Le Japon” la București (17 ianuarie - 28 februarie 1916) și apoi la New York (28 ianuarie - 11 martie 1916). Expoziția din America avea să fie bine primită de critica vremii, fiind elogiată în „New York Herald”, „Evening World”, „The Sun”, „American Art News”²⁴ și alte publicații, în vreme ce la București principalul merit găsit de cronicar²⁵ pare a fi depășirea perioadei pointiliste. Sesizăm aici sancționarea discretă a artificialului, ceea ce nu l-a împiedicat pe artist să expună o mare parte din lucrări și la expozițiile ulterioare (Oprea, 1997), timp de aproape încă 10 ani (probabil datorită succesului de care acest tip de lucrări cu tematică japonizantă se bucurau în rândul publicului) ceea ce determina un alt cronicar să considere că pictorul se apropie de un manierism japonizant (Cizek, 1924).

Artist, colecționar, comerciant armean: Hrandt Avakian

Colecția acestuia cuprindea, cum precizează contractul de donație autentificat la Notariatul de Stat, sectorul 1 cu numărul 5087 din 3 iunie 1971, încheiat între frații Beatrice și Hrandt Avakian împreună cu soția sa Rosalia și

24. *Art News* 14(22), 4 martie 1916; *New York Times*, „A Romanian in Japan”, 2 martie 1916; *New York Evening Post*, 9 martie 1916.

25. *Sburătorul literar*, Cronică plastică, „Expoziția Mütznner”, 22 martie 1922, p. 38.

Comitetul, pe atunci, de Cultură și Educație Socialistă, 870 poziții (2.731.580 lei); 557 poziții în valoare de 1.546.000 lei, cuprinzând *fildeșuri, jaduri și broderii orientale (145 poziții), cloisonneuri, piese de mobilier, cristaluri de Boemia, bijuterii, etc.* erau partea lui Beatrice Avakian. Restul donației, de 313 poziții în valoare de 1.185.580 lei, donate de Hrandt Avakian și soția sa Rosalia, cuprindea *picturi pe hârtie și mătase chinezească și tibetană, miniaturi persane din secolele XVI-XIX, vase și statuete chinezești din piatră, bronz și lemn (secolele XVI-XIX), obiecte din metal, provenind din India, din țările islamice, ceramică persană smălțuită, covoare și țesături, precum și mobilă europeană.*

Devenit profesor suplinitor de desen la Gimnaziul din Balcic, Avakian se inițiază în tehnicile restaurării sub îndrumarea lui Alexandru Satmari, începe să picteze și participă la diverse expoziții de grup (1922-1925), sprijină acțiunile culturale ale revistei și Universității libere „Coasta de Argint”, conduse de Octavian Moșescu. Aici ia primele lecții de pictură de la Iser și mai apoi de la J.Al. Steriadi, care îl va și angaja apoi paznic la Muzeul Kalinderu al cărui director era²⁶. În acest răstimp, probabil, contactul permanent cu patrimoniul Muzeului Kalinderu l-a familiarizat cu artele decorative. Astfel, îndrăgindu-le, a frecventat cu asiduitate anticariatele și magazinele de artă, spre a se bucura și a le admira. Arareori, de-a lungul mai multor ani, a achiziționat, când s-a ivit ocazia, la un preț extrem de scăzut, câte un obiect valoros, dar niciodată într-o stare intactă. Pentru început și-a îndreptat atenția spre ceramica orientală și bronzuri din Extremul Orient, care îi erau mai familiare din copilărie.

Se stabilește la București (1929), unde studiază desenul și pictura cu Jean Al. Steriadi; expune la saloanele oficiale. Își aprofundează, în același timp, specializarea în restaurare; va lucra de altfel, din anul 1949 până în anul 1960, ca restaurator la Muzeul Național de Artă din București, fiind consultat de Patriarhia Armeană în legătură cu restaurarea bisericilor tutelate.

Pasiunea de colecționar s-a dezlănțuit brusc, prin 1943-1944, odată cu îmbunătățirea situației materiale - devenise un pictor cunoscut, cu priză la public și un restaurator de pictură extrem de solicitat și putea achiziționa ceva deosebit pe baza cunoștințelor sale de specialist. Asociază la pasiunea sa adepți de nădejde, recrutați din sânul familiei: întâi pe sora lui, Beatrice, o renumită croitoreasă a vremii, apoi, căsătorindu-se, pe soția sa, în care găsește nu numai un susținător moral, ea fiind la rândul ei o admiratoare a frumosului artistic, dar și unul material, având o funcție bine remunerată la Ambasada S.U.A.

A cumpărat întotdeauna de la colecționarii avizați: Al. Satmari, Adrian Maniu, dr. O. Proca, Gh. Băgulescu și Baraghian sau de la magazinele cu obiecte de artă, în special ale coreligionarilor armeni (Sarchian, Harmelin), Dumitru Rădulescu, D. Neagoe sau de la unele familii care îl solicitau să restaureze vreo lucrare în vederea vânzării ei (Oprea, 1994).

Din faimoasa colecție de artă extrem-orientală a colonelului Gheorghe Băgulescu, expusă în anul 1940 la Ateneul Român, Hrandt Avakian a reușit să cumpere un frumos platou japonez (Kutani), secolele XVII-XVIII, de la o rudă a

26. A fost angajat de la 1 aprilie 1930. Arhivele Statului București, Fond Direcția artelor, dosar 9/930 și Fondul Ministerului Instrucțiunii, dosar nr. 566/931, fila 5.

acestui, care îl primise cadou din partea lui. În aceeași perioadă a intrat în posesia unor lucrări din colecția bancherului Aristide Blank²⁷, trei picturi chinezești, una reprezentând o scenă de interior cu ikebana (secolul XVIII), a doua, o femeie cu elefanți (secolul XIX) și ultima, trei personaje lângă un copac (secolul XIX).

Din colecția dr. O. Proca, pe lângă alte obiecte (cum ar fi o icoană crețană de secolul al XVIII-lea), a mai achiziționat un vas japonez (secolul XIX), cutii orientale, unele pentru ceas, altele pentru tutun (Coșoveanu, 1976).

Frumoasele miniaturi persane din secolele XVIII-XIX sunt achiziționate de la conaționalul armean Barghian, nevoit să-și vândă o parte din colecția de artă pentru a-și achita cheltuielile drumului spre Argentina, unde s-a stabilit în anul 1948.

De la doi negustori, mai curând samsari de artă români, a mai achiziționat accidental piese de foarte bună calitate, în primul rând bronzuri. Astfel, de la D. Neagoe a luat mai multe bijuterii, dintre care merită să reținem colierul cu pandantive. De la mai modestul colecționar neguțător Dumitru Rădulescu, zis Văpaia, după numele magazinului său de anticariat, a obținut o pictură chinezească pe mătase atribuită lui Wen Cheng Min. La mare prețuire s-a aflat în colecția lui Hrandt Avakian o statueta, achiziționată de la negustorul I. Levy, reprezentându-l pe Buddha stând în picioare, imortalizat în mai multe naturi moarte de posesorul inițial al statuetei, pictorul Theodor Pallady, care o avea cadou de la Matisse. Statueta făcea pandant pe un dulap cu un alt Buddha, cumpărat de la Romarta. Acesta din urmă aparținuse arheologului Spitzer care a făcut parte dintr-o echipă de săpături în India și căruia, la despărțire, colegii i l-au dat cadou.

Concluzii

Putem afirma că, la început de secol XX, cultura română, prin reprezentanții săi (artiști, intelectuali, boieri) școliți la Paris, a avut capacitatea de a absorbi, chiar dacă a făcut-o cu oarecare întârziere, modelul cultural francez, cu unele caracteristici specifice. Astfel, în România, literatura și, mai ales, poezia au asimilat în mai mare măsură japonismul, dând chiar naștere unei noi forme literare (poemul într-un vers).

În domeniul artelor plastice, influențele s-au făcut simțite doar în pictură, fără însă a fi vorba despre o modificare profundă a stilului pictural, ci doar de o preluare superficială a temelor orientale, iar modelul pictorului-colecționar impresionist îl regăsim într-o bună măsură la Grigorescu.

Semnificativă, poate, pentru amploarea fenomenului, este întinderea în timp și întrepătrunderea cu simbolismul literar, în cazul picturii, până spre 1930 (coexistând cu celelalte mișcări artistice).

Brâncuși, ca de obicei, realizează trecerea culturii române în cultura europeană prin, aparent, paradoxala îngemănare a filozofilor orientale cu tradițiile și folclorul românesc (și nu numai).

27. Aristide Blank nu a fost ceea ce s-ar putea numi un colecționar și nici chiar un amator de artă. În perioada cât a fost căsătorit cu pianista Cella Delavrancea, dispunând și de serioase resurse financiare, acesta a achiziționat, cel mai adesea prin intermediul lui J.Al. Steriadi, care era custodele colecției sale, numeroase lucrări importante de pictură românească cu care a participat, în saloanele naționale, la mai multe expoziții internaționale. Alături de aceste tablouri apăreau și diferite obiecte valoroase de artă extrem-orientală, care de fapt făceau parte din decorul casei sale și pe care, după divorț, le-a pus în vânzare pentru a putea sponsoriza publicarea revistei *Lumină și culoare*.

Prin multitudinea motivelor abordate, precum și prin preluarea repetată, la diferite niveluri, a unor caracteristici preluate din gravurile în lemn japoneze, Tonitza pare a fi cel mai japonizant dintre pictorii modernității noastre.

Ștefan Luchian este, în opinia mea, pictorul cel mai deschis către experimentarea noilor tendințe artistice apărute la începutul secolului al XX-lea. În cazul său, influențele stampeii japoneze se regăsesc în desen și colorit, în stilul pictural, mai puțin la nivel tematic.

Nu doar literatura a fost influențată de febra japonismului (uneori manifestată ca o furie japonizantă); în pictură, au existat artiști care au folosit mai ales motive nipone (tropii cunoscuți, al micuței doamne japoneze sau al gheișei, ori cel al pagodelor și grădinilor japoneze) și prea puțin metode reprezentationale specifice artei plastice asiatice. Ceea ce, însă, îi diferențiază esențial pe pictorii români de impresionistii francezi, în primul rând, poate și ca dovadă a faptului că, în România, japonismul era mai mult o modă, neasimilată profund, este faptul că nu și-au constituit colecții de artă japoneză și, mai ales, nu au preluat într-o măsură covârșitoare noutățile stilistice propuse de arta extrem-orientală²⁸.

Toate cele demonstrate până acum atestă un apetit deosebit pentru cultura extrem-orientală, denotând influența unei mode decorative a perioadei respective. O confirmare a acestei presupozitii o constituie, în ambele cazuri, expunerea acestui gen de obiecte laolaltă cu pictura românească (fie ea clasică sau avangardistă) și, mai ales, cu nelipsitele icoane pe sticlă.

BIBLIOGRAFIE:

- Árvay, Árpád, *Pilda precursorilor*, București, 1975.
- Cioflec, Vigil, *Grigorescu*, Cultura Națională, București, 1925.
- Gregory, R. L., *Illusion in Nature and Art*, London, 1973.
- Giedion Welker, Carola, *Constantin Brâncuși*, Basel/Stuttgart, 1958, ediția franceză, Neuchatel, 1959.
- Henshall, Kenneth G., *O istorie a Japoniei*, Ed. Artemis, București, 2002.
- Lauchner, Carolyn, *Brâncuși*, MoMA Art Series, 2010.
- Maniu, Adrian, *Mărturii despre Nicolae Grigorescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.
- Marian, Rodica, *Album Samuel Mütznern*, Ed. Antet, București, 2005.
- Măciucă, Alexandru, *Catalog Muzeul Colecțiilor*, Ed. M.N.A.R., București, 2003.
- Oprea, Petre, *Critici de artă în presa bucureșteană a anilor 1931-1937*, Ed. Tehnică Agricolă, București, 1997.
- Oprea, Petre, *Colecții și colecționari bucureșteni în perioada interbelică*, Ed. Tehnică Agricolă, București, 1994.

28. Trebuie menționat că, pentru publicul românesc, artă extrem-orientală însemna deopotrivă arta chineză și, mai ales, japoneză. Dacă în Occident această situație specifică sfârșitului secolului al XIX-lea este în mare parte remediată, cu timpul, datorită istoricilor de artă și experților care, prin numeroase expoziții specializate și prin tipărituri, au reușit să deslușească publicului diferențele și specificul fiecărei culturi asiatice în parte, în România, arta asiatică va fi denumită, încă mult timp, indiferent de originea și proveniența ei, artă japoneză.

Oprescu, George, *Pictorii din familia Szathmáry*, Analecta, Tiparul Grafic din Sfânta Mănăstire Neamțu, 1943.

Oprescu G., *Amintiri, evocări*, Ed. Pentru Literatură, 1968.

Pavel, Amelia, *Pictură românească interbelică – un capitol de artă europeană*, Ed. Meridiane, București, 1996.

Pavel, Amelia, *Pictori evrei din România*, Ed. Hasefer, București, 1996.

Read, H., *A Concise History of Modern Painting*, Londra, 1959.

Said, Edward W. *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, trad. Ana Andreescu, Doina Lică, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001.

Storck, Cecilia, *Fresca unei vieți*, Bucovina, I.E. Torouțiu, București, 1944.

Vlasiu, Ioana, *Anii '20: Tradiția și pictura românească*, București, Ed. Meridiane, 2008.

Wildenstein, Daniel, *Monet, ou le Triomphe de l'impressionnisme*, Ed. Taschen, Köln, 2014.

Periodice

Adams, Henry, „John La Farge's Discovery of Japanese Art: A New Perspective on the Origins of Japonisme”, în *The Art Bulletin*, vol. 67, num. 3, sep. 1985, pp. 449-485.

Anderson, John, „Mandalay to Momien: A Narrative of the Two Expeditions to Western China of 1868 and 1875”, London, 1876, pp. 242, 243; Dr. Thaug, „Panthay Interlude in Yunnan: A study in Vicissitudes through the Burmese Kaleidoscope”, în: *J.B.R.S. Fifth Anniversary Publications 1* (1961), 481.

Andreescu, Viorica, „Pictorul Samuel Mütznér în Japonia și America”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, tom 19, nr. 1, pp. 67-82, București, 1972.

Cizek, Oscar-Walter, „Un singuratec (expoziția Mütznér)”, în *Gândirea*, martie 1924.

Coffin, H. Charles, în *New York American*, reluat în *Camera Work*, no. 45, January 1914, p. 26.

Coșoveanu, Dorana, „Colecția Beatrice și Hrandt Avakian”, în *Revista Muzeelor* nr. 5, 1976.

Ghețu, Emilia, „Stampa japoneză, expresivitate și grație”, în *Limba Română*, nr. 2-3, an XIII, 2003, pp. 130-135.

Istrati, Constantin, „Doi Luceferi”, în *Calendarul „Minervei”*, 1908, p. 130.

Lemny, Doina, „De Danaide à Domnișoara Pogany – un portrait sans modèle”, în *Les Carnets de l'atelier Brancusi – Le Portrait? – La série et l'oeuvre unique*, Paris, 2002, pp. 21-28.

Kober, Marc, „Pourquoi l'orientalisme d'Edward W. Said n'est-il pas un japonisme?”, *Sociétés & Représentations/ 1* (N 37), pp. 91-105. URL: <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations2014-1-page-91.htm>

Probish, Charles S.; Baumann Martin, *Westward Dharma: Buddhism Beyond Asia*, University of California Press, 2002, p. 381.

Le Journal de Bucarest 222/ 10 Octobre 1872.

„Arte române. Pictura” publicat în ziarul *Reforma* din 20 ianuarie 1864.

Ziarul *Luceafărul*, an III, nr. 14-16, 15 august 1904, Budapesta.

Ziarul *Românul*, an I, nr. 52, 5/18 martie 1911, Arad.

Ziarul *Cultura poporului*, anul IX, nr. 288, 15 august 1929, București.

New York Sun, March, 22nd 1914.

Art News 14(22), 4 martie 1916; *New York Times*, „A Romanian în Japonia”, 2 martie 1916; *New York Evening Post*, 9 martie 1916.

Sburătorul literar, Cronica plastică, „Expoziția Mütznér”, 22 martie 1922, p. 38.

Prelegeri

Demetrescu, Călin, cuvântare rostită la inaugurarea muzeului/ conacului Bellu de la Urlați, mai 2009.

Vlasiu, Ioana, „Grigorescu japonizant?”, text de conferință prezentat la *Colocviul Nicolae Grigorescu și modernitatea* organizat de Institutul de Istorie a Artei „George Oprescu”, București, mai 2007.

Colecții

A l'apogée de l'impressionnisme – La collection Georges de Bellio, Musée Marmottan-Monet, Paris, 2007.

Ionescu, Ruxandra, Marinescu, Alexandru, „Restituiri: Georges Bellio”, Muzeul Județean de Artă Prahova, mai, 2003.

Nivier, Marie-Dominique, ”Le donation Broq au musée des Beaux-Arts d’Agen”, în *Nicolae Grigorescu de l'école de Barbizon a l'impressionnisme – Itinéraire d'un peintre roumain*, publicație a Musée des Beaux-Arts d’Agen.

Catalogul Expoziției *Constantin Brâncuși* de la Philadelphia Museum of Art din 1995.