

# Gauguin



# Gauguin

CLASICII  
PICTURII  
UNIVERSALE





# CLASICII PICTURII UNIVERSALE

*Ediția a III-a*

EDITURA  
MERIDIANE  
BUCUREȘTI,  
1975

Cauguin

ANTOLGIA DE TEXTE, SELECȚIA IMAGINILOR ȘI CRONOLOGIA:

**NINA STĂNCULESCU-ZAMFIRESCU**

TRADUCEREA TEXTELOR:

**MARIA MOROGAN, LEONID VOITA, PETRONELA NEGOȘEANU**

REDACTOR:

GHEORGHE BALA

SUPRACOPERTA:

IOANA DRAGOMIRESCU

PREZENTAREA GRAFICĂ:

MIHAIL BOITOR

Printre figurile bizare, atât de numeroase ale secolului al XIX-lea, nici una nu este mai misterioasă decât aceea a lui Paul Gauguin care, de la Bursa din Paris, va pleca în insulele Marchize, unde va muri într-o colibă de sălbatici.

Domnul Vollard expune în acest moment în strada Lafitte o selecție de 15 tablouri de Gauguin, ilustrând fiecare o perioadă de creație.

Cu adevărat, fervoarea lui Gauguin față de arta sa nu se schimbă niciodată. Unitatea operei sale este remarcabilă. Nu există la acest pictor nici mai multe maniere, nici mai multe perioade, ci una singură, la care nu va renunța niciodată, deși de mai multe ori a făcut eforturi pentru a-și schimba rasa și, implicit, subiectul.

Peisajele sale din Bretania sau din insulele Marchize interpretează un sentiment unic de pietate artistică în fața minunilor decorative, mereu înnoite ale naturii. Compozițiile sale din Oceania nu sînt mai mistice decât tablourile din Bretania, cum este *Lupta lui Iacob cu Ingerul*, cu un desen admirabil, cu un colorit atât de energic, și care cîntă, ca să spunem așa, gloria Sfintei Treimi...

Tablourile lui Gauguin au fost primite la Luxembourg, dar de fapt Luvrul ar fi locul acestor opere armonioase, opere ale unui artist care, cum spune domnul Ch. Morice, « trăiește din culoare și durere ».

*L'Intransigeant* (din 11 mai 1910)

Cînd fericitul tată declara primăriei primului arondisment acest nou cetățean cu numele de Eugène-Henri-Paul Gauguin, cerul se întuneca deasupra Parisului și viitorul tinerei Republici era amenințat. După singeroasele zile din iunie 1848, *Le National* susținea candidatura generalului Cavaignac împotriva ambițiilor prințului Louis-Napoléon... Clovis (tatăl) a avut oare presimțirea loviturii de stat din 1851 care avea să-i oblige pe prietenii săi să fugă dincolo de graniță? Fapt este că atunci cînd a sunat ora

răzbunării, Clovis Gauguin, contrar unei opinii larg răspîndite, era de mult de neajuns.

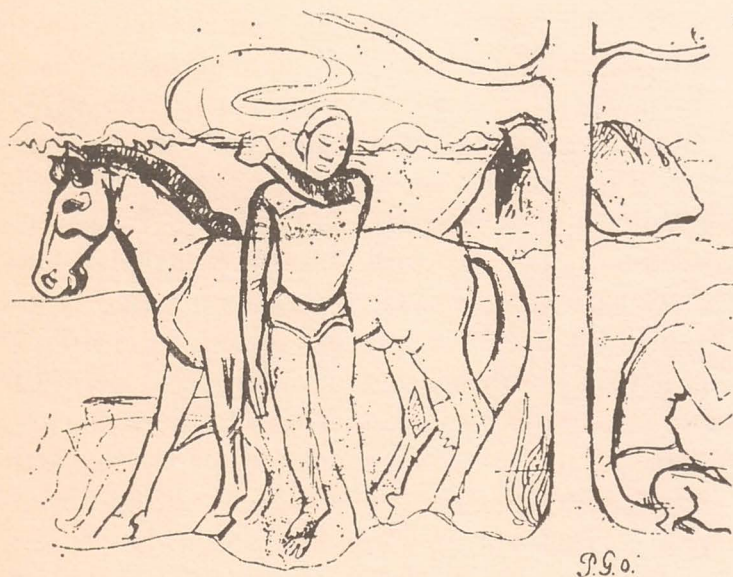
În mijlocul unui grup de copii mai mari și mai mici... micul Gauguin a trăit cinci ani de încîntare (în Peru) a căror amintire avea să-i rămînă întipărită pentru totdeauna în minte. În această « lume nouă », în care lucruri și oameni luau contururi puternice, facultatea de a reține vizual — atât de dezvoltată în primii ani, intensificată la el prin darul înnăscut al observației, de viitor pictor — țesea în memoria lui o tapiserie bogată. Mai tîrziu avea să fie urmărit de amintirea acelor zile fericite ca și de oamenii frustrați, cu fețe bronzate, tovarăși ai copilăriei lui, pînă-n ziua în care va regăsi, în sfîrșit, în Tahiti moștenirea pierdută a anilor copilăriei lui.

URSULA FRANCES MARKS-VANDENBROUCKE

Cel ce avea să definească impresionismul drept « o artă cu totul superficială, numai cochetărie, pur materială, în care Gîndirea nu rezidă » avea să găsească în Bretania o natură și o omenire care puteau sluji de suport unei arte voluntare, meditative și sintetice. Osemintele dure ale pămîntului crăpînd pretutindeni solul, țărmurile mușcate de valuri, copaci de abia hrăniți și chirciți în vînt, bărbați și femei cu figuri aspre în linii drepte, ca cele ale calvarurilor, pietatea de primitivi sub cerul unei melancolii covîrșitoare, mai dureroasă încă sub jocul razelor de soare, iată Bretania lui Gauguin și a grupului său în cursul acelor ani de tinerețe... Cu toată deosebirea mediului moral, se poate spune că Gauguin o simțea așa cum Cézanne simțise Provența — puternic înscrisă, omogenă și simplă.

HENRI FOCILLON

Impresionismul a fost pentru Gauguin mai ales un exercițiu. Exercițiu îndrăgit, practicat cu bună credință, ca un rit, de către un artist care credea că găsise aici întreg adevărul; de fapt nu găsise decât ocazia de a se iniția în tehnica picturală...



Relațiile lui Gauguin cu impresioniștii au fost deci acelea ale unui ucenic cu meșteri pricepuți în dificultățile meseriei.

În fața acestor vechi sculpturi în piatră și lemn (din Bretania), a acestor Calvaruri, lucrate de artiști anonimi, ignoranți — care știau tot —, de vrăjitori neîndemnatnici care reduceau expresia vieții la aspectele ei esențiale și care, fără s-o imobilizeze, o închideau în linii rigide, robuste și greoaie, pentru a putea purta considerabila povară a credințelor și a lungilor secole acumulate, în fața acestor creații omenști, aparținând unui timp despre care nu se știe nimic, a acestor monumente măcinate de vreme, acoperite de mușchi, sfărâmate dar încă însuflețite de energia planurilor, descoperi Gauguin semnificația personală a dorințelor sale. Autorii Calvarurilor bretone erau profund realiști; dar în ochii lor sălășluia gândirea și ei știau să privească mai curînd în lumina gândului decît în lumina soarelui; iată de ce izbutiseră să găsească acordul între operele lor simplificate și peisaj, el însuși simplu și sever. Trebuia deci ca pictorul, după exemplul lor, să caute acordul între gînd și natură, dar nu acolo unde aceștia îl realizaseră în sculptură și nu

inspirîndu-se ca ei din tristețea mistică; în vastele priveliști luxuriante și sălbatice, unde trăise puternică, fericită și liberă o umanitate primitivă, trebuia el să realizeze, în același timp, cele două mișcări regeneratoare, participînd la această fericire, născîndu-se din această forță, bucurîndu-se de această libertate; aici urma el să restabilească raportul necesar dintre artist și natură, iar în fața acesteia să rămînă în picioare și să nu adopte o atitudine umilă, idolatră, cum făcuseră impresioniștii. Astfel, pentru a reaminti un cuvînt al lui Mallarmé care corespunde întru totul doctrinei lui Gauguin, el servi « pe cel care înzestrează natura cu autenticitate ».

CHARLES MORICE

În micul han (de la Pont-Aven) Gauguin se întîlnea cu tinerii lui prieteni, și sala se transformă curînd într-un fel de templu în stil baroc, nedeterminat, iar ferestrele s-au umplut de picturi decorative în culori puternice. Tot ce era din lemn era sculptat și, printre frunze, figuri umane și forme animale, se derulau sentințe ca din Scriptură de felul: « iubiți și veți fi fericiți » sau « fiți misterioase ». În micul cerc care se reunea acolo pe-nserat după o zi de lucru bine împlinită, Gauguin prezida. Părul lui lung sub bereta-bască, adus înainte pe o ureche, dădea un cadru întunecat feței viguroase care lucea în lumina crepusculară. Un costum tăiat simplu, într-o tăietură țărănească, cu nasturi sculptați, peste un « chandal » cu plastron din broderii bretone și pe deasupra o capă închisă la gît cu un lanț aurit. Toate astea îi dădeau lui Gauguin un aspect neobișnuit. Saboți mari sculptați și pictați cu peisaje semi-barbare, completau imaginea; numai mîinile elegante, mici dar viguroase, se desprindeau constituind un puternic contrast. La el totul este marcat cu putere și contribuie să creeze o impresie mai curînd de distanțare decît de bunăvoință.

Este ca și cum Gauguin ar fi vrut să sublinieze că nu trebuie să te aștepți ca arta lui să fie pe linia

normală. Și totuși, în îmbrăcămintea lui e ceva armonios și împlinit care, adăugat personalității sale, îți dă de veste că el caută frumosul după o concepție diferită de cea obișnuită.

În Bretania, și mai cu seamă în anul 1889, și-a fixat Gauguin formula artistică. Prin structura și culoarea sa, ea face să reiasă latura decorativă și ajunge să producă un efect simplu și puternic, fie că e vorba de tratarea materiei sau de impresia de culoare. Dar în același timp, Gauguin caută forma plastică în figuri și peisaje, și o face să se desprindă mai mult prin desen decât prin modelul, cu ajutorul luminii și umbrei. Modelul și peisajul îi sînt indispensabile, dar o impresie instantanee nu-i spune nimic, fiecare lucru trebuie să aibă un anumit rol în unitatea decorativă și în același timp să dea prin ea însăși expresie unui sentiment plastic. Frumosul nu este întîmplarea fericită adusă de artist, el reprezintă caracterul fiecărui lucru și expresia sa corporală pe care Gauguin le-a reunit într-un tot armonios spre a creea frumosul. Pentru el, asamblarea culorilor, culoarea ca atare, nu înseamnă atît combinarea care creează efectul pictural de lumină și umbră, de apropiere și depărtare, cît mai cu seamă o puternică expresie a variațiilor de caracter din mintea omului cînd primește impresiile din afară. Și totuși instinctul lui asupra naturii este atît de puternic și el însuși este atît de aproape de realitate încît se teme de orice « sinteză » și-l trec fiorii cînd e considerat simbolist.

... Gauguin căuta mereu ceea ce este primitiv și simplu, poate pentru că el era atît de complex și divers. Dorința sa dădea frumuseții primitive o atitudine dramatică și maiestuoasă; arta sa era o luptă continuă pentru a pătrunde sufletul acestei frumuseți și misterul pe care ea îl păstrează chiar atunci cînd se oferă.

POLA GAUGUIN

(din volumul *Tatăl meu*, Paul Gauguin)

La începutul anului 1888 numele lui Gauguin ne-a fost descoperit de către Sérusier, întors din Pont-Aven, care ne-a arătat, misterios, un capac de cutie de țigări pe care se distingea un peisaj, inform din cauza formulării sintetice, în violet, vermion, verde veronez și alte culori pure, așa cum ies din tub, aproape neamestecate cu alb. « Cum vedeți acest arbore? întrebă Gauguin în fața unui colț din Bois d'Amour. Este verde? Puneți atunci verde din cel mai frumos verde al paletei; și această umbră, mai curînd albastră? Nu vă temeți s-o pictați cît mai albastră posibil. » Astfel ne-a fost prezentat, pentru prima dată, sub o formă paradoxală, de neuitat, conceptul fertil al « suprafeței plane acoperite de culori dispuse într-o anumită ordine ».

El elibera instinctul de pictor de tot răul pe care i-l adusese ideea de a copia realitatea. În atelier, unde realismul cel mai brutal urmasa academismului tern al ultimilor elevi ai lui Ingres, aspiram la bucuria de a ne exprima pe noi înșine, bucurie pe care o reclamau atît de stăruitor tinerii scriitori de atunci. Teoria *echivalențelor* ne procura mijloacele; noi le extrăsesem din imagistica sa expresivă; ea ne dădea dreptul la lirism și dacă, de exemplu, era permis să pictezi cu vermion acest arbore care ni se păruse un moment foarte roșu, pentru ce nu s-ar fi tradus plastic, exagerînd, aceste impresii? Să afirmi pînă la *deformare* rotunjimea unui umăr frumos, să exagerezi albeața sidefie a unei carnații, să *fixezi* simetria unei ramuri pe care nici o boare n-o mișcă... Eram uluit de mărețiile pe care Gauguin le adusese din Martinica și Pont-Aven... Reverii splendide față de realitățile mizerabile ale preceptelor oficiale... Gauguin avusese șansa, într-un moment unic, de a proiecta în spiritul cîtorva tineri această lumină orbitoare; arta este în primul rînd *un mijloc de expresie*. Îi învățase, poate involuntar, că orice obiect de artă trebuie să fie *decorativ*. În sfîrșit, prin exemplul operei sale, le dovedise că nici o

grandoare nu are valoare fără *simplificare*, claritate sau omogenitate a materiei . . .

Un lucru esențial, profund adevărat, degaja arta sa *barbară*, bunul său simț *frust*, viguroasa sa *naivitate*. Paradoxurile pe care le lansa în conversație, fără îndoială pentru a avea un aer la fel de pretențios ca al celorlalți, ascundeau învățămintele de bază, adevărurile esențiale de care nici o artă în nici o vreme nu s-a putut lipsi. El călea din nou pictura. Era, pentru vremurile noastre corupte, un fel de Poussin, ne invita să *vrem* cu sinceritate; și, pentru el, *sinteza* și *stilul* erau aproape sinonime.

MAURICE DENIS

Bunul Gauguin și cu mine ne înțelegem în străfundul inimilor noastre și dacă sintem puțin cam nebuni, fie, dar cred că sintem îndeajuns de autentici ca artiști pentru a compensa capriciile inerente prin ceea ce exprimăm cu penelul.

V. VAN GOGH  
(către Théo)

Negresele sale (ale lui Gauguin) sînt întruchiparea unei poezii elevate, iar tot ce făurește mîna lui e plin de frăgezime, cutremură și uimește. Nu prea este înțeles, încă, ceea ce îl face să sufere mult (fiindcă nu poate vinde, ca alți adevărați poeți).

V. VAN GOGH  
(către Emile Bernard, mai 1888)

Deși mai tînăr, Gauguin făcea impresia unui bărbat de cincizeci de ani care înfruntase vitregiile sorții, fără să se lase însă îngenuncheat de ea. Avea un păr negru, lung, o frunte îngustă și purta o barbă rară, scurtă, care-i lăsa liberă gura cu buze senzuale, dar ferme, și cea mai mare parte a obrazilor săi gălbui. Uimitoare, în trăsăturile feței sale, erau pleoapele grele, care dădeau chipului o expresie de oboseală. Doar nasul acvilin, proeminent, atenua întrucîtva această expresie, trădînd energie și sagacitate.

WILLIBORD VERKADE  
(pictor olandez)

Îl revăd pe Gauguin, la băi, pe plaja de la Le Pouldu, cu nasul său acvilin, cu ochii ageri ca de marinar, cu părul negru puțin cam lung, cu bereta sa, în chiloți de baie, cu pîntecele de om la patruzeci de ani; te făcea să te gîndești în același timp la un saltimbanc, un trubadur și un pirat . . . Întreaga-i personalitate degaja energie; părea că pune la cale o lucrare uriașă . . . În ciuda temperamentului său vulcanic, Gauguin avea o fire tandră; cu mine a fost totdeauna binevoitor și respectuos. Îi plăcea să vorbească, să-și manifeste admirația, iar observațiile sale asupra naturii erau pătrunzătoare și pline de substanță.

PAUL-EMIL COLIN

Își nimicise sau își abandonase căminul, familia, averea, amicitțiile, bunăstarea, certitudinile, reputația, distracțiile și multe altele încă. Și pentru ce anume? Doar de dragul singurei speranțe că va putea cîndva, în restul vieții, să dea expresie acelor minunate și prețioase viziuni ale forței sale imaginative. Stăpînit de această speranță îi era greu să conceapă că o ființă umană ar putea să nu-i urmeze pilda și să nu se ofere ca animal de jertfă Minotaurului pe care el însuși îl adora . . .

MOTHÉRE  
(după relatările Mariei Henry)

Avea într-adevăr o privire stranie, fascinantă, o privire « ascuțită și oblică », ochi, cum zicea Van Gogh, de om care vine din Marte. Dar în cursul unei discuții despre artă, ochii i se aprindeau, deveneau de un albastru intens, fața dobîndea o expresie cu adevărat nobile și frumoasă. Și ce « blîndețe ciudat de ingenuă » avea figura sa cînd surîdea ! Căci Gauguin, în ciuda forței sale fizice, a naturii energice și a patimii creatoare, era un om blînd.

G. KUNSTLER

Văzîndu-l, cu statura sa athletică, bine clădit, cu aerul său dominator, purtînd pe cap o căciulă de blană, o șubă aruncată pe umeri, urmat de o



*Cequis de toute sortes, au regard de la plume, au regard  
de l'imagination; tendances folles. Mais ce n'est pas de l'illustration -  
Pourquoi de l'illustration? n'ayez pas la photographie - Mais ce n'est pas  
sérieux? Vous vous trompez. c'est ce qu'il y a de plus sérieux; le reste  
c'est de l'écœurement. L'instrum*

*Notre de l'autour -*

mică metisă javaneză, încărcată de podoabe strălucitoare, l-ai fi luat drept cine știe ce prinț oriental.

#### AMBROISE VOLLARD

Dar cine este el? E Gauguin, sălbaticul, cel care urăște o civilizație potrivnică, cel care, asemenea titanului, gelos pe Creator, își creează, în clipele-i de pierzanie, universul său propriu, copilul care-și demontează jucăriile pentru a-și face altele, cel care abjură și se împotrivește, cel care, în ciuda tuturor, preferă să vadă cerul în roșu, nu în albastru.

#### AUGUST STRINDBERG

Gauguin perseverează. Obosit de eforturile zadarnice din Franța, se hotără să caute izvorul fecund într-o natură virgină...

Exuberant, îndrăgostit de culorile vii și sonore, dar reîntors la plăcerile primitive, la simplitatea

bucuriilor originare, el nu mai acordă artei funcția sa, învechită, de analiză, ci o consideră ca evocatoare a marilor bucurii spirituale, rezumând energiile și voințele latente ale unei rase, într-o sinteză decorativă, plină de semnificații, produsă și înnobilită de valoarea sa simbolică. De aici simplificarea tipurilor, mișcărilor, compoziției și perspectivelor. Priviți cum apar volumele, cât de puternic e modelajul. Mișcarea se degajă din învelișul strict arabesc al formelor, nu printr-o tradiție cuminte, ci divinatorie, spontană, revelatoare și cu atât mai eficace, grație originalității sale instinctuale. Și ochiul pictorului, mereu treaz, urmărește, compară, selectează și dispune sinuozitatea liniilor, echilibrul maselor, conform datelor fugitive și eterne pe care el le-a descoperit cel dintâi și pe care alții le vor reproduce în zadar; ele spun ceea ce trebuie în momentul în care trebuie și nu acceptă să devină clișee.

ANDRÉ FONTAINAS



*À quoi penses-tu ? Je ne sais pas*

Nici albi, nici galbeni, nici negri, maorii, pentru a fi pictați chiar prin cuvinte, nu trebuiesc comparați cu nici o altă specie umană. Ei nu au în lumina soarelui paloarea nudului european, nu au pleoapa falsă, « cuta mongolă », nici pomeții accentuați; femeile nu au fața în formă de lună. Nu au nimic din negrii cu părul creț. Trebuie deci — și pictorul a știut să ia această măreață hotărîre — să-i contempe în sălbatica lor enigmă, cea pe care o vor duce cu ei în moartea prevăzută, în

neliniștea pe care le-o provoacă întrebarea « De unde venim, ce sîntem, încotro ne îndreptăm? »

În scrisori se poate citi furia disperată cu care picta Gauguin pe atunci, zi și noapte; și se va vedea în opera sa cum s-a dăruit celor care singuri puteau s-o exprime: « zeilor, strămoși ai rasei ». El visează deci o geneză maori. Probabil că a simțit gestul original al demiurgului Mahin, jucîndu-se cu insulele care zăceau încă în adîn-

curile mării, trăgându-le, înălțându-le, scoțându-le la suprafață, proaspete și sedefii . . .

VICTOR SÉGALEN

Chiar tulburătoare, impunătoare și minunată, cum poate fi socotită această operă, ea e neînsemnată în comparație cu ceea ce ar fi putut produce Gauguin dacă ar fi trăit într-o altă civilizație. Trebuie repetat că Gauguin, asemenea tuturor pictorilor de idei, este înainte de toate decorator. Compozițiile lui sînt limitate la suprafața restrînsă a pînzelor. Cîteodată ești ispitit să le consideri fragmente ale unor imense fresce și mai totdeauna ele par gata să irupă din rama neîncăpătoare! . . . Oare e posibil ca în acest secol muribund, în care nu avem decît un singur mare decorator, sau poate doi, dacă-l considerăm și pe Puvis de Chavannes, societatea noastră imbecilă de bancheri și tehnocrați să nu-i pună la dispoziție, acestui neasemuit artist, un palat cît de mic, sau cea mai modestă căsuță, unde să-și expună somptuoasele veșminte ale viselor sale? . . . Puțin bun simț, vă rog. Aveți printre voi un decorator de geniu: Pereți! Pereți! dați-i Pereți!

ALBERT AURIER

Dealtfel Gauguin a resimțit totdeauna farmecul operelor în care domină desenul-trăsătură, ca la primitivii italieni, la Perugino, Rafael, Degas și mai ales la Ingres, pentru care a avut întotdeauna o admirație deosebită și despre care credea că nici o epocă nu-i va putea contesta geniul, fără să dea, prin aceasta, o dovadă de decadentă. Începînd din acest an, 1888, întreaga sa operă, sculptată sau pictată, se prezintă ca o vastă ideografie, o enormă eglogă scrisă cu forme, cu ajutorul daltei sau al penelului. El decorează fără încetare; pe suprafața plată a pînzei iau naștere și se desfășoară arabescuri, culori, motive, iar cînd aceste motive sînt bărbați sau femei, el vrea ca însuși aspectul tabloului să ne vorbească

despre starea sufletului lor sau cel puțin despre cea pe care Gauguin le-o presupune sau impune.

ROBERT REY

În legătură cu pînza sa *Spiritul morților veghează* el a urmărit « o partitură muzicală: linii orizontale ondulate, acorduri de portocaliu și albastru, unite prin tonuri de galben și violet ». Pentru Gauguin există între acordurile muzicale și raporturile tonurilor primare și derivatele lor o identitate de armonie care îi satisface gustul pentru puritatea culorii.

Influența pe care o va exercita asupra grupului « nabi », asupra lui Sérusier, care va fi propagatorul esteticii lui Gauguin, asupra lui Bonnard, Vuillard, Vallotton și Maurice Denis, va avea la bază predilecția sa marcată pentru decor, pentru rolul culorii și căutarea intensității acesteia.

Douăzeci de ani mai tîrziu, fovii și cubiștii se vor inspira din aplat-urile maestrului, din contururile



sale expresive, după ce îi vor fi eliberat estetica de orice considerație ideologică.

MAURICE RAYNAL

Dacă nu toate, cel puțin cea mai mare parte din ideile fovismului se regăsesc fie în germen, fie clar formulate, în diversele articole înserate de Gauguin la sfârșitul manuscrisului *Noa-Noa*. Matisse nu cunoștea aceste texte în momentul în care lua inițiativa mișcării « fauve » (cuvînt pe care ne asigură că nu-l înțelege, dar a cărui importanță o va releva mai târziu). Ascultați deci: « În natură nu există goluri. Toate tonurile, chiar cele țipătoare, fuzionează într-o invariabilă armonie. Nu există goluri decît în tablouri. Aici valorile distrug armonia tonurilor prin introducerea elementelor străine de culoare, ținînd de clarobscur ». Frază surprinzătoare, care îi devansa pe fovi cu un număr de ani.

G. DUTHUIT

Chiar atunci cînd teama de lucruri care se mișcă în noapte, cînd obsesia spaimelor imemorale, transmise de zei și de morți, bîntuie în jurul omului

și-i sfișie inima, Gauguin îi păstrează statura și ritmul, iar forța misterului este cu atît mai puternică cu cît nu e difuză sau întunecată într-un clarobscur instabil, ci asociată lucrurilor eterne. Prin aceasta, Gauguin n-a fost numai pictorul, ci și extraordinarul sculptor al zeilor: panourile colecției Fayet par născute din aceeași inspirație și din aceleași ateliere ca și reliefurile artei Cham. Corpurile sînt tăiate după aceleași proporții, în aceleași volume și se unesc în aceeași îmbrățișare. Economia culorii conferă picturii lui Gauguin ceea ce poezia frumoaselor planuri line adaugă sculpturii, înlănțuirii formelor.

O consecință importantă a revelației Gauguin și a doctrinelor sintetice a fost renașterea frescei... A. Aurier era îndreptățit să ceară pentru acest tahitian dreptul la spațiile largi și la zidurile clădirilor publice. Cele mai frumoase tablouri polineziene sînt concepute și executate asemenea frescelor, unde culoarea pare să se contopească cu materia peretelui. Orice renaștere clasică presupune o artă cu vaste semnificații colective, o artă nu numai plăcută, ci și trainică, încorporată științei și procedelor sale, și care să poarte în



sine nu atît nerăbdările sau trăsăturile tinereții, cît o anume maturitate eternă.

În timp ce erudiția și voga împingeau lumea Occidentului spre cunoașterea unor lumi depărtate, Gauguin își purta pe mările Sudului neli-niștea, febra, nevoia unei arte bogate, profunde și libere, reușind să realizeze unul dintre acele acorduri între geniile raselor fără de care lumea n-ar fi stăpînită de om.

**HENRI FOCILLON**

Ideile lui Gauguin s-au răspîndit repede. La Pont-Aven, la Pouldu, la Paris el își arătase operele unui întreg grup de artiști: Filiger, Sérusier, Chamaillard, Séguin, Moret, Maufro, Emile Bernard, olandezilor Verkade și Ballin. Mulți dintre aceștia au părăsit apoi « sintetismul », dar s-a format un grup care a îmbrățișat aceste teorii. Sérusier le-a transmis noua evanghelie. Dintre tinerii artiști, Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Roussell, Ranson, Ibels, Piot, Maillol, apoi Vallotton din Lausanne și olandezul Verkade primiră noua învățătură la cafeneaua Brady, iar ebraizantul Cazalis îi porecli « nabi », adică profeți.

Mare admirator al lui Puvis de Chavannes, Gauguin are simțul ordonărilor ritmate. În tabloul de la muzeul din Lyon insistă asupra verticalelor; în *De unde venim?* personajul în picioare formează o cezură între grupurile pe care le leagă undularea terenului.

El sugerează prin culoare. Nu-l interesează tonurile exacte oferite de natură. Cîmpul va fi roșu și umbra albastră, pentru că așa vrea el. Combină armonii, și cum jocul de umbre și lumini nu-i poate oferi un echivalent al soarelui, transpune și traduce intensitatea luminii prin intensitatea culorii.

Umbra și reflexul devin inutile în această lume a culorilor pure. Gauguin a folosit lecția impresionistilor, « a păcălit mica senzație » a lui Cézanne,



care reda volumul prin culoarea saturată; va merge mai departe: suprimă tușele apropiate ale primilor, hașurile în diagonală ale celui de al doilea, așază tușele plat, tratează tabloul ca pe un vitraliu...

Aranjamentul liniilor, armoniile culorilor, iată ceea ce constituia după Gauguin « muzica tabloului ». Despre Tupapao scria: « Partitură muzicală: linii orizontale ondulate, acorduri de portocaliu și albastru unite prin tonuri galben și violet, derivatele lor, luminate de scînteii verzui ». Voia ca opera sa să impresioneze doar prin virtuți plastice și să te poarte spre acel imperiu misterios care este domeniul artei.

**LOUIS HAUTECOEUR**

Te poți întreba dacă măreția lui Gauguin — una din mărețiile sale — nu stă tocmai în realizarea sintezei între cele două curente mai importante ale artei epocii sale: impresionismul și post-impresionismul pe de o parte, iar pe de altă parte,



acel curent pe care îl vom numi idealist, pentru a-i da totuși un nume. El rezuma astfel în opera sa căutările celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea.

Dar nu numai arta secolului al XIX-lea a condensat-o Gauguin în pictura sa; el a alimentat-o cu neliniștile și curiozitățile fundamentale ale epocii în care a trăit. Arhaismul și exotismul sînt, de asemenea, aluviuni ale epocii în care creația sa și-a împlintat minunatele-i rădăcini.

Sensibilitatea sa față de arta așa-zis primitivă constituie una din forțele cele mai constante și active ale secolului al XIX-lea.

Pe malurile Pacificului, ca și pe coastele bretone, maestrul visează mereu compoziții. Doar ele îi puteau exprima neliniștea, unicul subiect al tablourilor sale. Drama țîșnește pretutindeni cu atîta evidență, încît uneori își intitulează pînzele

ca într-un dialog: *Ești geloasă?* sau *Cînd te măriți?* Dar această dramă nu se manifestă nici prin gesturi, nici prin expresie. Nemișcate, personajele sale oferă tipuri greu de descifrat. Și tocmai din acest hieratism, din această impasibilitate, din atitudinile împietrite și visătoare, izvorăște emoția dramatică. O «ananghie» pare să atîrne pe umerii lor, misterul sălășluiește dincolo de aceste fețe închise, tragedia încetinește și le paralizează gesturile. Astfel Gauguin evită cabotinajul, atît de dăunător picturii, de a exprima drama doar prin plastică.

Există într-adevăr o producție oceaniană a lui Gauguin, la care trebuie să adăugăm tablourile executate în Franța în perioada 1893—1895, producție prin care se realizează și chiar se depășesc tendințe ce se afirmă după cea de-a treia călătorie la Pont-Aven, deși ele existau, latent, și înainte de această dată. Dar cum ar putea fi ea caracterizată? Printre trăsăturile definitorii vom pune pe primul loc exotismul? Ar fi o eroare grosolană, căci Gauguin nu numai că, înainte de a merge în Tahiti, reprezentase scene și motive evident exotice, ca de exemplu idolul din *Frumoasa Angela*, dar chiar în Tahiti va executa lucrări, naturi moarte, portrete, peisaje din Bretania, în care nimic nu amintește de antipozi; ba mai mult, îndrăznesc să afirm, niciodată operele sale n-au fost mai complet eliberate de acest element facil, de efect, exotismul, niciodată tablourile sale n-au fost mai puțin exotice. Căci exotismul este o aspirație spre dezrădăcinare, e gustul pentru straniu, de a cărui forță tiranică încerci să scapi printr-o cunoaștere profundă a obiceiurilor străine sau printr-o comunicare cu acest suflet diferit. Așa s-a întîmplat cu inspirația lui Decamps, dar nu și cu cea a lui Gauguin. Căci dacă în Tahiti el a căutat evadarea, aceasta era mai curînd în timp decît în spațiu, o evadare în atemporal. Ceea ce îl atrage și-l fixează aici este spectacolul unui popor fără istorie, fără

trecut, sau, dimpotrivă, cu un trecut atît de împovărat, încît se distruge pe sine însuși; este priveliștea unei naturi fără vîrstă, care nu cunoaște ritmul anotimpurilor, este omul care trăiește în afara timpului, în veșnicie. De aceea el fuge de contingentul definitoriu, de ceea ce l-ar putea fixa în temporal: costumele indigenilor sînt, cînd aceștia le poartă, tot atît de incerte ca și draperiile lui Puvis de Chavannes; și în aceste peisaje nimic nu amintește de activitatea temporală sau temporară a oamenilor: statuile zeilor, care apar uneori, împărtășesc eternitatea arborilor, florilor și valurilor. Dacă Gauguin evită pitorescul, o face pentru că nu vrea să rămînă străin de sufletul poporului maori. El se străduiește să-l pătrundă, ca și cum ar vrea să-i atingă Ființa prin intermediul gîndurilor, desfășurate în atemporal. Astfel, departe de a exagera singularitatea etnică a tipurilor, așa cum făcea Decamps, el subliniază atît de puțin particularitățile, încît personajele sale sfîrșesc prin a fi ceva mai mult decît niște maori, sînt «reprezentanți ai condiției umane», tipuri frumoase ale unei umanități frumoase, asemenea Maghrebiilor lui Delacroix, în care pictorul lui *Monlay ahd el Rhaman* regăsea tipul ideal al plasticii grecești. Nu e paradoxală afirmația că opera oceaniană a lui Gauguin este mult mai puțin exotica decît opera bretonă, unde pictorul se amuza cu costume, gesturi și obiceiuri aparte și unde, prins în acest joc, nu căuta să depășească aparențele pitorești. În Tahiti îl interesează omul de pretutindeni și de totdeauna; el pictează omul în sine. Răspundea astfel unei aspirații fundamentale a naturii sale... sensul generalului, al eternului, simpatia și înțelegerea pentru oamenii și motivele pe care le pictează; deci nu exotismul definește maniera oceaniană a maestrului.

Pe Gauguin, iubitor al sufletului maori, aspirația spre universal îl determină să refuze influența artei lor. În opera sa nimic nu amintește de formele create de ei, cu excepția vreunui idol, inspirat poate de statui. Gauguin, care-și dorea

atît de mult un suflet tahitian, n-a împins dorința de participare pînă la a vrea să vadă și să lucreze ca prietenii săi. Dacă un anume tablou evocă pentru ignoranța noastră arta antipozilor, aceasta se datorește unui arhaism general care aparține tuturor artelor « primitive », artei romane, grecești arhaice, asiriene, egiptene mai ales, izvoare la care Gauguin recurge cu fidelitate . . . Exigențele ritmului țin atît de bine locul exigențelor, mai exterioare, ale compoziției centrate, încît nu s-ar putea, într-adevăr, adăuga sau exclude nici măcar o singură figură din această operă.

De o simplificare sugestivă, care, dincolo de insistența sa uneori cam obositoare, dă frîu liber imaginației, o lume se naște solidă și densă, lume în care absența profunzimii mărește coeziunea. Astfel, Gauguin reintroduce în pictură ceea ce lipsea tablourilor impresioniste: calitatea monumentală. O alură atît de plastică, conjugată cu o simplificare atît de îndrăzneată, o opulență cromatică unită cu un desen foarte simplu, ar fi suficiente pentru a conferi operei lui Gauguin grandoare și solemnitate. Dar trebuie să adăugăm aici alte virtuți care accentuează această impresie: simțul ordonării, care e mai mult decît o simplă punere în pagină, al arabescului care înlănțuie în vaste hieroglifice formele și părțile compoziției și, mai mult decît atît, vocația ritmului și un instinct decorativ, cultivat și perfecționat prin contactul cu artele primitive și arhaice. Gauguin ajunge astfel la o forță monumentală care te face să regreti că nimeni n-a ascultat strigătul criticului Albert Aurier: « Un dom, să i se dea un dom ! ».

Apropiat de clasici prin faptul că raționase, intelectualizînd senzațiile și emoțiile, refuzînd să supună pictura exercițiului manual, străduindu-se să creeze un adevăr și o frumusețe mai perfecte decît acelea ale naturii, lui Gauguin îi lipsește totuși, pentru a fi un al doilea Poussin, acea

totală abnegație, acea umilință fără de care nu poate fi conceput un clasic . . . Astfel, pentru a-i caracteriza arta, ar trebui să vorbim de un clasicism baroc . . .

**BERNARD DORIVAL**

Prin intermediul exotismului, Gauguin reintroduce în artă « subiectul », redînd picturii un mod de expresie poetic, așa cum fusese acela al unui Poussin sau al unui Claude Lorrain; Tahiti înseamnă evocarea vîrstei de aur, unul din miturile cele mai dragi inimii omului. După el, Rousseau Vameșul, mergînd mai departe, inventează, prin simplul joc al imaginației, o natură virgină care nu cunoaște prezența omului.

**GERMAIN BAZIN**

În același timp în care admiră calitățile sufletești ale indigenilor, Gauguin încearcă să le pătrundă mentalitatea, credințele, superstițiile, mitologia. Concomitent face despre artă afirmații care nu se auziseră prea frecvent în Occident și care îl situează la antipodul esteticii tradiționale.

Cel care căuta să nu se deosebească de canaci și maori repeta prietenilor săi « sînt sălbatec » și se mîndrea că Mallarmé îl numise « omul primitiv suprem ». Cel care declara: « Barbaria este pentru mine o întinerire » îi scria lui Charles Morice: « Civilizația mă părăsește cu încetul, încep să gîndesc simplu, să nu îmi urăsc aproapele, ba chiar să-l iubesc. Mă bucur de viața liberă, animală și umană. Fug de factice, intru în natură »... În același timp Gauguin refuză să vadă în artă reflectarea senzuală a suprafeței. « Nu sînt pictor după natură » . . . « Mă mulțumesc să scormonesc propriul meu eu și nu natura ». « Ceilalți caută în jurul ochiului și nu în centrul misterios al gîndirii ». Și, în sfîrșit, o diferențiere a artei europene, care « pleacă de la senzualitate și slujește natura », de « arta primitivă care pleacă de la spirit și folosește natura . . . » Or « în mizeria noastră actuală, nu există salvare posibilă decît în întoarcerea bine gîndită și firească la principii ». Gau-

guin afirmă astfel caracterul ideoplastic al artei primitive, cu mult înaintea lui Picasso.

Nu e mai puțin adevărat că între afirmațiile sale teoretice și practica sa picturală rămîne o distanță. Simbolurile sale nu sînt integrate splendidelor imagini ale picturii sale (mai redevabilă picturii egiptene, artei khmere, pe care o admira, decît celei a indigenilor din insulele Pacificului).

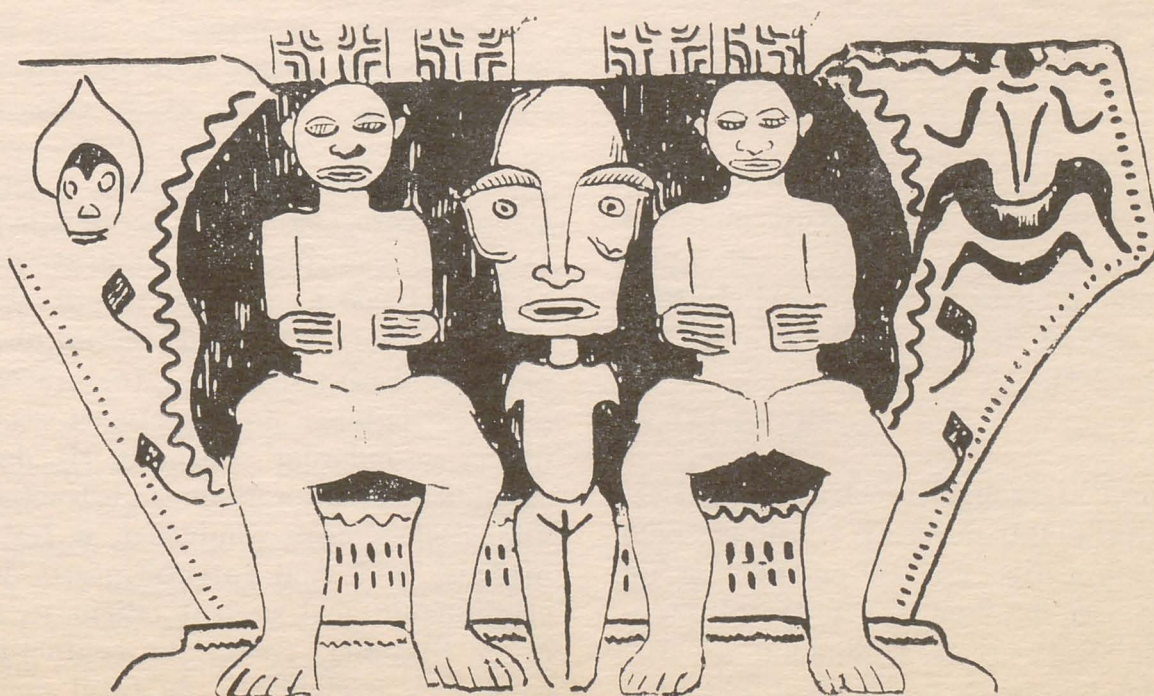
EUGEN SCHILERU

Gauguin credea că reînnoirea artei și civilizației europene o datorăm, în cea mai mare parte, « primitivilor »; el și-a sfătuit colegii săi simbolişti să evite tradiția greacă și să se îndrepte spre Persia, spre Orientul Îndepărtat și vechiul Egipt. Ideea în sine nu era nouă. Ea își avea originea în mitul romantic al Bunului Sălbatec, răspîdit de gînditorii iluminismului în urmă cu mai bine de un secol, ultima-i sursă constituind-o tradiția străveche a unui paradis pămîntean în care trăise Omul — și s-ar putea să trăiască iarăși —, într-o stare de totală inocență. Dar nimeni n-a mers, înaintea lui Gauguin, atît de departe

în punerea în practică a doctrinei primitivismului.

H. W. JANSON

Gauguin n-a căutat în Oceania pitorescul, straniu, exotismul de duzină, din fericire absent în opera sa, ci puritatea originară, inocența, uitarea de sine, omul natural recucerit civilizației factice, universalitatea și permanența artei. Voind să urce pînă la izvoarele inspirației, el ajunge la izvoarele limbajului. Prin imobilitatea personajelor, prin impasibilitatea fețelor, prin gravitatea senină a atitudinilor, ajunge la solemnă grandoare a artelor arhaice și primitive. Iată de ce el este mai aproape de pictorii cretani sau egipteni decît cei contemporani... Într-o perioadă în care la Paris se mai foloseau unele procedee ca linia fragmentată, materia densă, culorile întunecate, Gauguin conferă noblețe prin stabilitate, maiestate prin simplificare și sinteză... A inventat o compoziție tot atît de diferită de compoziția centrată și în profunzime a meșterilor clasici pe cît diferea aceasta de compoziția Evului Mediu. Cu siguranță, unii din precursorii săi simțiseră





necesitatea întoarcerii la vîrsta primară a lumii și regăsirii purității mijloacelor. Totuși, nici unul n-a fost mai hotărît decît Gauguin. «Barbaria este pentru mine o întinerire» a spus el. În felul acesta, el a reînnoit arta picturală și a dat un sens picturii moderne.

FRANK ELGAR

Așa cum poeții simbolisți se străduiseră să-și îmbrace idealurile într-o formă sensibilă, cum căutaseră un prototip, un stil complex și un vocabular personal, așa cum își enunțaseră intenția de a situa desfășurarea simbolului în vise, tot astfel și Gauguin își propunea alcătuirea unui

vocabular personal de culori și linii, un stil complex, care, conjugat cu predilecția pentru vise, să-i permită să ajungă la un nou gen de simbolism pictural. Bazat pe elemente izvorîte din contactul cu viața insulei, bîntuit de lucruri observate, dar pătrunzînd dincolo de ele, toate acestea combinate cu puterea de sugestie și semnificație a liniilor și culorilor și condus de dorința de a simplifica — fără a împinge abstracția dincolo de inteligibil —, acest simbolism a fost mult mai profund, mult mai autentic mistic decît cel din compozițiile, mai evident religioase, realizate de el în Bretania. Astfel, în contactul cu țările sudice, cu o civilizație cu totul nouă și miste-

rioasă, neatinsă de preocupările europene, Gauguin nu numai că s-a întors la sălbăticie — cum o denumea el —, dar a realizat și un stil a cărui temelie fusese pusă în cercul foarte sofisticat al prietenilor sale literare din Paris.

... fiind, în același timp, intuitiv și reflexiv, pictor și poet, el a exprimat ceea ce zăcea în ființa sa prin culoare și linie, mijloace prin excelență picturale. S-a servit de ele pentru a atinge o intensitate a expresiei pe care cuvintele și sunetele i-o refuzau. Brutalitatea naivă a operei sale, suava ei voluptate, acea sălbăticie senină, sînt achiziții ale paletelor și simțului său decorativ. Ele au imprimat artei sale un caracter atît de puternic și atît de personal, iar lui Van Gogh i-au inspirat profeția nedeazămințită: «Cred în victoria lui Gauguin».

JOHN REWALD

Gauguin renunță la efectele de lumină și umbră, esențiale nu numai pentru impresioniști, dar și pentru neoimpresionismul lui Seurat, și renunță și la culorile complementare care se topesc în lumină. De pildă: albastrul și portocaliul sînt complementare, dar dacă putem alătura albastru și verde, acestea rămîn perfect distincte și sînt văzute cu valorile lor proprii. Gauguin adoră gama cromatică a asfințitului de soare: de la portocaliu la roșu și la violet. Dînd astfel tentei valoarea pe care impresioniștii o atribuiseră luminii, Gauguin exaltă tenta pură. «*Culorii pure, spune el, trebuie să-i sacrificăm totul. Un trunchi de copac, de culoare locală gri-albăstruie, va deveni albastru pur. La fel pentru toate tentele.*» Tradiția seculară a picturii se fălea cu nuanțarea culorilor. Impresioniștii, atenți la lumină în diviziunea culorilor, găsiseră mijlocul de a obține nuanțe de lumină fără a le atenua intensitatea cromatică. Și iată că Gauguin suprimă brusc nuanțele și caută acordul tentelor pure. Acesta a fost principalul motiv al reacțiilor pe care le-a dezlănțuit

arta sa, dar și prima condiție pentru realizarea sa artistică.

Și totuși, tentele pure puneau o problemă spinosă. Dacă forma li se supune cu totul, efectul care rezultă e acela al umbrelor chinezești, adică niște imagini în suprafață, fără nici o posibilitate de a sugera cel mai mic efect de volum și de spațiu. Gauguin era prea artist pentru a se mulțumi doar cu atîta, și numai arareori a îndrăznit să creeze o nouă formă sacrificată tentei pure. A preferat, în general, să facă un compromis. Studiase desenul lui Degas, fără a putea asimila valoarea incisivă și constructivă a acestuia. A acceptat deci o formă în genere academică, cu clarobscurul său, care atenua în mod inevitabil intensitatea tentei pure. Desenul a devenit mai mult sumar decît sintetic, iar tonul surd. Gauguin și-a dat seama de această slăbiciune; «*natura mea mă poartă spre ceea ce este sumar, scria el, în speranța de a-i surprinde, pînă la sfîrșitul carierei mele, întreaga complexitate.*»

O compoziție de imagini în suprafață capătă ușor o valoare decorativă. Gauguin a contribuit enorm la desăvîrșirea acestui curent al decorativului, numit al «artei noi», care a triumfat în jurul anului 1900. S-a abținut totuși de la ceea ce era mai neplăcut în acest curent, pentru că a știut să închidă în suprafețele sale decorative un conținut fantastic, creînd astfel simbolismul pictural.

LIONELLO VENTURI

Gauguin, la fel ca și Van Gogh, aprecia valoarea expresivă a suprafețelor largi de culoare pură. El a studiat și artă medievală (sculptură, tapiserie și pictură pe sticlă), gravură primitivă în lemn, precum și anumite tipuri de artă exotică, văzute la Expoziția Mondială din 1889, și știa că și culoarea putea fi tot atît de bine folosită simbolic cît și expresiv. Acesta era unul din subiectele de discuție favorite ale grupului, care obișnuia să se întrunească la hanul Mariei-Jeanne Gloanec din Pont-Aven, precum și la hanul Mariei-Henry din Pouldu, grup care includea pe Paul Sérusier și

Emile Bernard, pictori preocupați în egală măsură de teoria cât și de practica artei. Lor li s-au alăturat și alți artiști — Emile Schuffenecker, Louis Anquetin și Meyer de Haan. Deși Gauguin, datorită viguroasei sale personalități, neobositei sale puteri de explorare și neobișnuitei inteligențe, domina grupul, stilul care a luat ființă — sub denumirea de *Sintetism* — nu constituia, în esența lui, un stil personal. Datora prea mult izvoarelor amintite mai sus și acționa nu numai asupra grupului, ci și asupra artiștilor de pe tot întinsul Europei.

... Era căutarea unei noi formule artistice, iar această formulă trebuia să fie într-un anumit sens supra-reală, un fel de formă arhetip, în care sufletul dezmoștenit al omului să-și poată regăsi echilibrul și odihna.

HERBERT READ

Gauguin, ca și Cézanne, a rupt cu impresionismul pentru a nu mai asculta decât de cel mai tainic impuls al ființei sale de o structură cu totul particulară. Geniu îndărătnic, mereu revoltat, condus de o fatalitate disperată, el își satisface nevoia permanentă de evadare, îndreptându-se spre locurile cele mai sălbatice: Bretania barbară și tristă, Martinica, Tahiti și creează o artă din care gândirea nu putea lipsi, o artă împotriva senzualismului impresioniștilor și a « realismului acefal ». Dar aceasta a fost exprimată prin cu totul alte mijloace decât acelea ale lui Cézanne: linia pură, culorile proaspete și arbitrare, așezate neted, fără să-l preocupe modulația sau valorile stilistice. Căutarea pasionată a primitivului, care în cele din urmă își va găsi rezolvarea în capodoperele oceaniene, tinde, pe plan tehnic, să-i redea artei de a picta funcția ei primordială și esențială, aceea de a trasa semne plastice pe un plan cu două dimensiuni. Această întoarcere la origini va avea consecințe multiple asupra artei moderne.

JEAN CASSOU

Încă din primii ani după moartea lui Gauguin, cei mai meditativi dintre pictorii tineri și-au dat seama de înnoirea pe care i-o datorau. El reîn-suflețise facultatea creatoare, ca cea a delicatului Armand Séguin, poate cel mai pur dintre discipolii direcți de la Pont-Aven și Pouldu. Prin Sérusier el îndrumase grupul lui Maurice Denis pe drumul frumos al idealismului. Pe căi sinuoase dar firești, concepția lui Gauguin reda visului, spiritului compoziției ordonate, lineare, totdeauna perfect lizibile, predominanța pe care geniul greco-latin le-o acordase.

Era inevitabil ca această concepție să nu contribuie puternic, alături de învățămintele lui Cézanne, la îndrumarea artiștilor tineri spre o renaștere clasică, într-o epocă în care erau dezorientați de atâtea tatonări.

ROBERT REY

Îmi voi permite să fixez una din principalele caracteristici ale acestui pictor a cărui imagine se estompează în mod ciudat pe măsură ce marii maeștri Cézanne și Renoir se apropie de noi. Gauguin apare ca vestitorul involuntar al cubismului . . . Vorbind despre pictură, el scrie: « Totdeauna am spus (sau am gândit) că poezia picturii e specială și nu-i o ilustrare sau o traducere, prin intermediul formelor, a scrisului. În pictură trebuie să cauți mai curînd sugestia decât descrierea, cum procedează dealtfel și muzica ».

Aceste fraze periculoase, dar care dezvăluie asemenea pătrunzătoare visări, conțin explicația atracției atât de puternice pe care o exercită Gauguin asupra unui tineret neliniștit. Acesta simțea, confuz, nevoia de a-și orienta activitatea într-o direcție poetică opusă naturalismului greoi. Prea experimentat pentru a vedea în Cézanne sau Seurat exemplul salutar, găsește fără efort în Gauguin expresia neliniștilor sale, odată cu o tehnică simplificată: tenta plată, esențialmente idealistă.

ANDRÉ LHOTE

Cînd Gauguin s-a hotărît să reacționeze împotriva impresionismului, care-și îndreptase atenția asupra golului în detrimentul spațiilor pline, pentru că acesta era locul unde se desfășura acțiunea liberă a luminii, el a operat o întoarcere la compartimentarea spațiului. Pentru aceasta, nu numai că a alungat tușa fragmentată, care făcea să vibreze culoarea ca un zbor împrăștiat de pasăre bătînd tumultuos din aripi la ieșirea din colivia desenului, nu numai că a alungat reflexele care învățaseră culorile să sară peste limitele lineare, pentru a răsuna ca un ecou în alte zone, dar a alungat chiar modeleul, care se mulțumea totuși să moduleze culoarea pentru a sugera relief; urcînd pînă la sursele arhaice, a reluat împărțirea tabloului în zone colorate și îmbinate asemenea pieselor unui joc de cuburi, n-a recunoscut decît aplat-urile, investite fiecare cu un ton local, așa cum erau folosite în vechea artă egipteană. Prin căutările fovismului (Matisse) sau cubismului (Léger) și ale picturii abstracte (Mondrian) va fi asigurată, pînă în zilele noastre, permanenta supunere a culorii față de suprafață și față de ceea ce o înconjoară.

Ca și Delacroix, Gauguin nu mai poate concepe arta ca o reproducere, idealizată sau sensibilizată, a naturii. Și prin aceasta se separă de impresionism, rafinamentul extrem al realismului, dus pînă la înregistrarea subtilă a senzațiilor optice. Dar vrednic de admirat este faptul că dintr-o singură lovitură, el determină cele trei direcții pe care se va angaja arta modernă pentru a scăpa de fatalitatea realului. Prima constă în căutarea a însăși definiției artei, adică a ceea ce îi aparține de drept, dar unde pînă atunci nu se vedeau decît mijloace ale sale: pentru pictură, totul se reducea la planul în care ea se instalează și la combinațiile de linii și culori. Acesta va fi *curentul plastic* care, formulat de cubism, va încerca, odată cu Mondrian, să atingă absolutul printr-o organizare strictă a suprafețelor colorate.

Cea de a doua, pe care a definit-o Delacroix, vedea în artă capacitatea de *limbaj*, nu prin recurgerea la idei, ci printr-o distanțare sugestivă de viziunea obișnuită și așteptată; aceasta provoacă emoția în sensul strict (*ex movere* = a mișca din...) și impune o interpretare expresivă. Pe această linie se vor înscrie succesiv fovismul și expresionismul.

Cea de a treia merge mai departe: bazîndu-se pe posibilitatea pe care o are arta de a traduce ceea ce scapă definiției raționale a ideilor și a notelor, ea caută un mijloc de a se elibera direct de inconștient... Această emanație a adîncurilor, a cărei luciditate și logică nu sînt încă stabilite, va ajunge la suprarealism, dar și acesta a fost întrezărit de Gauguin.

Pictura sa, deși grea de sens, nu este niciodată literatură și, deși obsedată de plastică, nu este niciodată decorativă. Niciodată n-a pierdut din vedere bivalența, plastică și expresivă, pe care trebuie s-o aibă opera de artă. A realizat-o prin mijloace care au la el totdeauna un dublu scop: emoționează ochiul prin armonia lor și totodată zguduie sufletul prin semnificația cu care sînt încărcate.

Gauguin a propus artei moderne, chiar la începuturile ei, o înaltă sinteză a elementelor sale, care au fost dezvoltate, desigur, după el, dar care, trebuie să recunoaștem, au fost prea adesea separate... Suprarealismul, coborînd în inconștient, a sacrificat plasticitatea; arta abstractă formală, obsedată de armonia liniilor și a culorilor, a vidat prea adesea conținutul de sens. Dealtfel, lucrul cel mai greu pentru oameni nu este să găsească un adevăr, ci să conceapă mai multe deodată și, prin reunirea lor, să se apropie de Adevărul unic!

Opera lui Gauguin mai prezintă încă, pentru vremea noastră, și o înaltă forță educativă. Pe de

altă parte ea ne amintește că orice tablou trebuie să aibă o semnificație: fie prin imagini ușor recunosciibile, fie prin armonii non-figurative (spiritualitatea lui Manessier, oricât de abstractă ar fi, este o dovadă), dar oricare ar fi mijlocul folosit, calea aleasă, *tabloul nu poate, sub amenințarea sterilității, să se priveze de conținutul uman.*

Gauguin este cel care a măsurat . . . epuizarea unei societăți prea bătrîne, încremenită în riturile sale sau vlăguită de plăceri. Va fugi de ea pînă în Pacific, pentru a muri într-o regresie spre izvoarele cu apă neîncepută.

Acest pictor . . . va sacrifica pînzelor sale, ca pe niște triste victime expiatorii, natura, asemănarea și chiar verosimilitatea. Va forța peisajul să renunțe la goana după depărtări, la mobilitatea atmosferei, la vibrația petelor de umbră și lumină; va fixa peisajul în închisoarea contururilor. Îl va face, prin pasta tuburilor, să se etaleze într-un cromatism categoric. Natura, uimită, se supune acestor legi, diferite de ale sale; ea este digerată, asimilată de pictură, pentru care a devenit un simplu aliment. Arta modernă a luat ființă.

RENÉ HUYGHE

# BIBLIOGRAFIE

- L'Intransigeant, *Exposition Gauguin*, 11 mai 1910 (după André Fontainas, *Histoire de la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1906).
- URSULA FRANCES MARKS-VANDENBROUCKE: *Gauguin, ses origines et sa formation artistique*, Gazette des Beaux-Arts, seria I—IV, 1956.
- HENRI FOCILLON: *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, H. Laurens, Paris.
- CHARLES MORICE: *Gauguin*, H. Floury, Paris, 1929.
- CHARLES MORICE: prefață la *Noa-Noa*, Crès, 1924.
- POLA GAUGUIN: *Mein Vater, Paul Gauguin*, Paul List Verlag, Leipzig, 1937.
- MAURICE DENIS: (după Ch. R. Marx: *Ce que lui doit la peinture contemporaine*, în vol. *Gauguin*, col. Génies et Réalités, Hachette, 1960).
- VINCENT VAN GOGH: *Brieven van zijn broeder*, Amsterdam, 1914—1925.
- VINCENT VAN GOGH: *Briefe an Emile Bernard, Gauguin, J. Russel, P. Signac und andere*, Benno Schwabe, 1941.
- WILLIBORD VERKADE, PAUL-EMIL COLIN, MOTHÉRE, A. STRINDBERG: (după Kuno Mittelstädt: *Die Selbstbildnisse Paul Gauguins*).
- CHARLES KUNSTLER: *Gauguin, peintre maudit*, libr. Floury, 1934.
- AMBROISE VOLLARD: *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Albin Michel.
- ANDRÉ FONTAINAS: *Histoire de la peinture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1906.
- VICTOR SÉGALEN: *Hommage à Gauguin* — prefață la *Lettres à Daniel de Monfreid*.
- ALBERT AURIER: *Symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, Mercure de France, III, 1891 (după J. Rewald, *Post-impressionism*, The Museum of Modern Art, New York).
- ROBERT REY: *Gauguin*, F. Riesler, Paris, 1923.
- MAURICE RAYNAL: *Peinture moderne*, Skira, 1958.
- G. DUTHUIT: *Les fauves*, ed. des Trois Collines, Genève, 1919.
- LOUIS HAUTECOEUR: *Gauguin*, Les trésors de la peinture française, Skira, 1938.
- LOUIS HAUTECOEUR: *Histoire de l'art*, vol. III, Flammarion, 1959.
- BERNARD DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*, vol. I, 1943.
- GERMAIN BAZIN: *Le message de l'absolu*, Hachette.
- EUGEN SCHILERU: prefață la *Întâlnire cu arta africană* de P. A. Mihăilescu, ed. Meridiane, București, 1968.
- H. W. JANSON: *History of Art*, Prentice Hall, Abrams, New York, 1965.
- FRANK ELGAR: *Gauguin*, în *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, F. Hazan, Paris, 1963.
- JOHN REWALD: *Post-impressionism*, The Museum of Modern Art, New York.
- JOHN REWALD: *Gauguin*, ed. Hyperion, Paris, XI, 1938.
- LIONELLO VENTURI: *De la Manet la Lautrec*, ed. Meridiane, București, 1968.
- HERBERT READ: *A concise history of modern painting*, Thames and Hudson, Londra, 1964.
- JEAN CASSOU: *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, 1960.
- ANDRÉ LHOTÉ: *La peinture, le cœur et l'esprit*, Denoel et Steele, Paris, 1933.
- RENÉ HUYGHE: *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965.
- RENÉ HUYGHE: *Gauguin, initiateur des temps nouveaux*, din vol. *Gauguin*, Hachette, 1960.
- RENÉ HUYGHE: *Dialogue avec le visible*, ed. Flammarion, 1961.

# CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

- 1848 La 7 iunie se naște Paul Gauguin la Paris. Tatăl lui, Clovis, era ziarist (cronicar politic al ziarului lui Thiers «Le National»). Mama lui, Aline-Marie, era fida Florei Tristan, scriitoare și organizatoare a unor mișcări muncitorești socialiste.
- 1849 Familia se exilează în Peru, la Lima, unde se afla un unchi al mamei lui Gauguin, don Pio de Tristan de Moscoso. Pe drum, tatăl moare.
- 1855 Gauguin se întoarce în Franța, la Orléans, împreună cu mama și sora lui.
- 1865 Se îmbarcă pe diferite vase comerciale, ca matelot, apoi ca locotenent, și călătorește în America de Sud, Norvegia și Danemarca.
- 1867 Mama lui, Aline, moare: Gauguin rămâne sub tutela unui amator și colecționar de tablouri, om bogat și cultivat: Gustave Arosa.
- 1871 *Comuna din Paris.*  
*Courbet este numit președinte al Comisiei Artiștilor.*  
Gauguin se angajează la banca Bertin din Paris, ca agent comercial. Aici se va împrieteni cu Claude Emile Schuffenecker. Este anul în care începe să deseneze mai asiduu.
- 1873 *Se înființează «Societatea anonimă a artiștilor pictori, sculptori, gravori etc.» din care fac parte Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Degas și care avea drept scop organizarea unor expoziții în afara Salonului.*  
La 22 noiembrie se căsătorește cu daneza Mette Sophie Gad.
- 1874 *Prima expoziție a grupului impresionist la Nadar.*  
Sora Mattei Gauguin se căsătorește cu pictorul norvegian Fritz Thaulow. În casa lor, Gauguin va întâlni mulți artiști scandinavi, printre care pe pictorul suedez Ernst Josephson. În acest an expune pentru prima oară la Ny Carlsberg Glyptotek din Copenhaga. Îl întâlnește pe Pissarro.  
I se naște primul copil: Emil.
- 1875 Este acceptat la Salon cu tabloul «Peisaj la Viroflay».  
*Moare Corot*
- 1876 Frecventează atelierul sculptorului Bouillot. Între altele lucrează un bust al Mattei Gauguin și al fiului lor Emil. Lucrează în atelierul lui Pissarro și după cum spune Focillon: «el pictă mai întâi cu Pissarro nu ca amator, cum s-a crezut, ci ca un posedat».
- 1877 Pissarro devine un prieten al familiei Gauguin, în casa căruia aduce membri ai Societății Anonime a artiștilor pictori, sculptori, gravori etc., și îl îndeamnă pe Gauguin să expună alături de impresionisti.  
*Moare Courbet*
- 1880 Gauguin este admis să ia parte la a cincea expoziție impresionistă, unde va expune 7 tablouri și un bust în marmură.
- 1881 La expoziția impresionistă din acest an (a șasea), la care ia parte, este remarcat cu entuziasm de Huysmans, care îi va elogia, în «L'Intransigeant», îndeosebi un «studiu de nud».
- Se dizolvă Societatea anonimă a artiștilor.*
- 1882 *Retrospectivă Courbet la Școala Națională de Belle-Arte.*  
Pissarro se instalează la Osny, unde Gauguin îl vizitează și pictează cu el.
- 1883 *Huysmans publică «L'art moderne»*  
*Seurat debutează la Salon*  
*Expoziții de gravuri japoneze la Galerie Petit. La Durand-Ruel deschid în serie expoziții personale: Boudin, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley*  
Gauguin părăsește brusc Banca pentru a se dedica picturii.  
*Moare Manet*
- 1884 *Retrospectivă Manet la Școala Națională de Belle-Arte*  
*Se înființează «Societatea Independenților» — președinte Signac.*  
Gauguin se instalează în ianuarie la Rouen. Fritz Thaulow îl invită să ia parte la o expoziție în Norvegia.  
În august Mette pleacă în Danemarca cu doi dintre copii.  
Gauguin rămâne la Rouen cu alții doi copii.  
În decembrie Gauguin pleacă la Copenhaga.
- 1885 *Pissarro, împreună cu Signac și Seurat, adoptă divizionismul. Seurat pune bazele metodei poantiliste. Rousseau-Vameșul se consacră picturii. Rouault lucrează ca ucenic la un fabricant de vitralii.*

- Expoziția personală pe care Gauguin o organizează în mai în saloanele « Prietenilor artei » din Copenhaga îi este închisă de către autorități. Face schițe de peisaj și desene, mai ales după copiii lui, pictează câteva tablouri. În iunie părăsește Copenhaga, împreună cu fiul său preferat, Clovis. Se reîntoarce la Paris. Locuiește la Schuffenecker și încearcă să câștige bani reprezentând diferite firme comerciale. Se întâlnește și se ceartă cu Degas.
- Moare Victor Hugo.*
- 1886 *Durand-Ruel organizează la New York o expoziție impresionistă care are mare succes. Apar « Les Illuminations » de Rimbaud.*
- Ia parte, cu 19 pinze, la a opta și ultima expoziție a impresionistilor, la care participă și neoimpresioniștii. În iunie are loc prima plecare în Bretania, la Pont-Aven. Pictează peisaje. Îl cunoaște pe Emile Bernard, cu care va purta discuții în jurul « Manifestului simbolismului ». În noiembrie se întoarce la Paris, se întâlnește cu Van Gogh și Lautrec. Face ceramică cu Chaplet.
- 1887 *Se înființează Teatrul Liber al lui Antoine. Lautrec și Van Gogh acceptă poantilismul.*
- În aprilie se îmbarcă împreună cu Charles Laval pentru Panama, de unde vor pleca în Martinica. În decembrie se reîntoarce la Paris. Locuiește din nou la Schuffenecker unde îl vede uneori pe Van Gogh.
- 1888 *A doua ședere la Pont-Aven cu E. Bernard. Pune bazele cloazonismului și sintetismului. Pictează Viziunea după Predică. Prima expoziție personală, datorată lui Théo van Gogh. La Paris îl întâlnește adesea pe Cézanne. În octombrie Sérusier lucrează sub îndrumarea lui Gauguin un peisaj pe care-l va arăta în decembrie unor colegi de la Academia Julian: Bonnard, Denis, Ibels, și de la Școala de Belle-Arte: Roussel, Vuillard; aceștia vor forma gruparea nabiștilor. Între 20 octombrie și 24 decembrie Gauguin lucrează la Arles cu Van Gogh.*
- 1889 *Prima vizită a lui Kandinsky la Paris.*
- Se reinstalează la Schuffenecker. Pictează la Pont-Aven peisaje, precum și: *Familia Schuffenecker, Cristosul galben, Calvarul, Frumoasa Angela.*
- Participă la expoziția grupului simbolist și sintetist de la Café Volpini. Publicul nu-l prețuiește, dar atrage atenția tinerilor nabiști. Descoperă cu entuziasm stampele japoneze. Expresia sintetismului se accentuează în lucrările sale.
- 1890 *Ședere lungă la Le Pouldu cu Séguin, Filiger, Meyer de Haan.*
- În decembrie se reîntoarce la Paris, la Schuffenecker. Se întâlnește cu simbolistii la Café Voltaire. E prieten cu Aurier, Redon, Mallarmé, Carrière și cu nabiștii.
- La 29 iulie moare Van Gogh.*
- 1891 *Primele afișe ale lui Lautrec pentru Moulin Rouge. Retrospectivă Van Gogh la « Independenți ». Prima expoziție a grupării nabiste.*
- Lucrează în atelierul lui Monfreid, expune sculptură la Salon du Champ de Mars. Este atacat violent de criticii belgieni, în schimb Mirbeau și Aurier îi dedică articole entuziaste.
- La 23 martie are loc un banchet de rămas bun la café Voltaire, prezidat de Mallarmé, cu 40 de invitați, iar la 4 aprilie pleacă pentru prima oară în Tahiti. Locuiește la Papeete.
- La 26 martie moare Seurat.*
- 1892 *Expoziție Renoir și Pissarro la Durand-Ruel. Retrospectivă Seurat la Revue Blanche.*
- La Galeria Goupil îi este expus primul tablou tahitian: *Femeie cu floare.*
- Se internează la spitalul din Papeete.
- 1893 *Prima expoziție a mișcării Sezession la München, cu opere de Böcklin, Corot, Courbet, Liebermann și Millet.*
- În mai se îmbarcă pentru Franța. Locuiește la Paris în atelierul lui Monfreid, pînă cînd moștenirea unui unchi din Orléans îi permite să-și amenajeze un atelier propriu.
- În noiembrie deschide o expoziție personală la Durand-Ruel, cu 49 pinze, dar nu are nici o vînzare. Plănuiește să publice *Noa-Noa* cu Charles Morice.
- 1894 *Copenhaga, Pont-Aven, Le Pouldu.*
- 1895 *Prima expoziție Cézanne la Galeria Vollard.*
- A doua plecare în Tahiti — districtul Pounoaouia. Pictează *Calul alb, Stîni cu flori roșii, Nevermore.*
- Moare Berthe Morisot.*
- 1897 *Expoziție impresionistă la Londra și Stockholm.*
- Moare fiica sa, Aline.
- Pictează *De unde venim? Ce sîntem? Încotro ne îndreptăm?*
- Revue Blanche publică manuscrisul *Noa-Noa.*
- 1898 *Tentativă de sinucidere.*
- Moare Mallarmé și Puvis de Chavanne.*

- 1901 Debarcă în mica insulă Dominique, la Atuona (insula Marchize), unde își construiește o colibă cu ajutorul băștinașilor.  
*Moare Toulouse-Lautrec.*
- 1903 Pictează *Călăreți pe plajă, Și aurul trupului lor, Poeme barbare, Sat breton sub zăpadă.*  
Îi apără pe indigeni împotriva autorităților și este amendat și condamnat la 3 luni închisoare.  
Moare la 8 mai, ora 11 dimineața.  
Gruparea Sezession de la Berlin expune pânze de Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Bonnard, Munch.  
*Mor Pissarro și Whistler.*
- 1904 Expoziție Cézanne, Gauguin și Van Gogh la Asociația Artistică de la München.  
*Sosește Brâncuși la Paris.*
- 1906 Retrospectivă Gauguin la Salonul de Toamnă.

# LISTA REPRODUCERILOR

## In text

*BĂRBAT ȘI CAL ÎNTR-UN  
PEISAJ*

*Ilustrație pentru  
AVANT ET APRÈS*

*LA CE TE GÂNDEȘTI?  
NU ȘTIU*

*NUD ÎN PICIOARE*

*PEISAJ DIN TAHITI*

*Studiu*

*Desen*

*Ilustrație pentru  
NOA-NOA*

*Ilustrație pentru  
AVANT ET APRÈS*

## În afara textului

### ÎNAINTE DE TAHITI (1871—1891)

1. NATURĂ MOARTĂ CU  
MANDOLINĂ  
1885  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
2. PORTRET DE FEMEIE  
1886  
ulei pe pinză  
Col. Ishibashi, Tokio
3. NATURĂ MOARTĂ  
CU PORTRETUL  
LUI CHARLES LAVAL  
1886  
ulei pe pinză  
Col. particulară, New York
4. FRUMOASA ANGELA  
Pont-Aven, 1889  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
5. FATĂ BRETONĂ  
cretă și pastel  
1886
6. FEMEI BRETONE  
1886  
Neue Pinakothek, München
7. ARLEZIANA  
Arles, 1888

- cărbune  
Col. Edward Hanley, Bradford
8. Vas de ceramică smălțuită,  
decorat cu scenă bretonă  
aprox. 1887  
Musées Royaux d'Art  
et d'Histoire, Bruxelles
9. CAP DE FATĂ DIN MARTINICA  
1887  
pastel  
Muzeul Stedelijk, Amsterdam
10. FEMEI DIN MARTINICA  
1887  
pastel  
Col. Pierre Goujon, Paris
11. PEISAJ DIN MARTINICA
12. PORTRETUL LUI CLOVIS  
1886  
ulei pe pinză  
Col. particulară, New Jersey
13. RECOLTAREA FÎNULUI  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
14. PORTRETUL  
MADELEINEI BERNARD  
Pont-Aven, 1888  
ulei pe pinză  
Musée des Beaux-Arts, Grenoble
15. SABOȚI DE LEMN CIOPLIȚI  
1889  
Col. Chester Dale, New York
16. VIZIUNEA DUPĂ PREDICĂ  
Pont-Aven, 1888  
ulei pe pinză  
National Gallery of Scotland,  
Edinburgh
17. IUBIȚI ȘI VEȚI FI FERICITE  
lemn cioplit și pictat  
1889  
Museum of Fine Arts, Boston
18. FAMILIA SCHUFFENECKER  
Paris, 1889  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
19. PORTRETUL DOAMNEI  
ROULIN  
Arles, 1888  
Col. particulară, Franța
20. PĂZITOAREA DE PORCI  
1889  
Col. H. de Monfreid
21. VAS DE CERAMICĂ  
(autoportret)  
1888—1889  
Kunstindustrimuseet, Copenhaga
22. PEISAJ DIN BRETANIA
23. LES ALYSCAMPS  
Arles, 1888  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris

24. PORTRETUL D-NEI GAUGUIN  
(bust de Bouillot după Gauguin)  
Courtauld Institute, Londra
25. PORTRETUL LUI  
ST. MALLARMÉ  
1891  
desen în acuaforte  
Col. H. M. Petiet, Paris
26. PROFIL FEMININ  
1890

### TAHITI (1891—1903)

27. FEMEI DIN TAHITI PE PLAJĂ  
1891  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
28. VAHINÉ NO TE TIARÉ  
(FEMEIE CU FLOARE)  
1891  
Ny Carlsberg Glyptotek,  
Copenhaga
29. CAP DE BĂRBAT DIN TAHITI  
1891
30. PORTRETUL UNEI FEMEI  
DIN TAHITI  
ȘI CARICATURA ARTISTULUI  
1891  
acuarelă  
Col. Dr. L. Lehmann, New York
31. STÎND DE VORBĂ  
1891  
ulei pe pinză  
Muzeul Ermitaj, Leningrad
32. O CHEAMĂ VAIRUMATI  
1892  
ulei pe pinză  
Muzeul Pușkin, Moscova
33. CAP DE FEMEIE DIN TAHITI  
1891  
Col. particulară
34. BĂRBAT CU TOPOR  
1891  
Col. Alex. M. Lewyt, New York
35. FEMEI PE MALUL MĂRII  
1899  
ulei pe pinză  
Muzeul Ermitaj, Leningrad
36. FEMEI DIN TAHITI PE PLAJĂ  
1892  
ulei pe pinză  
Academia de artă, Honolulu
37. VAIRUMATI  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
38. OVIRI (SĂLBATICUL)  
autoportret în ipsos  
(replica în bronz)  
1891—1893  
Col. N. Siegel, Copenhaga

39. PAPE-MOE  
(APA MIRACULOASĂ)  
1891—1893  
lemn cioplit și pictat  
(fragment)  
Col. Emile Bührlé, Zürich
40. POMUL CEL MARE  
1892  
ulei pe pinză  
Muzeul Ermitaj, Leningrad
41. FEMEIE CU MANGO  
1892  
ulei pe pinză  
Muzeul Ermitaj, Leningrad
42. MANAO TUPAPAU  
(SPIRITUL MORTILOR  
VEGHEAZĂ)  
1892  
ulei pe pinză  
Col. A. Conger Goodyear,  
New York
43. AUTOPORTRET CU IDOL  
aprox. 1893  
ulei pe pinză  
Institutul de Artă, San Antonio,  
Texas
44. MAMA ARTISTULUI  
1890  
ulei pe pinză
45. OTAHI (SINGURĂ)  
1893  
ulei pe pinză  
Col. d-nei O. Sainsère, Paris
46. IDOL CU SCOICĂ  
1893  
lemn de toa  
Col. d-nei Huc de Monfreid
47. AREAREA  
1892  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
48. CALUL ALB  
Muzeul Luvru, Paris
49. AUTOPORTRET DEDICAT  
«PRIETENULUI DANIEL»  
aprox. 1896  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
50. CONVERSAȚIE ÎN TAHITI  
1897  
ulei pe pinză  
National Gallery of Scotland,  
Edinburgh
51. CĂLĂREȚI PE PLAJĂ  
1902  
ulei pe pinză  
Muzeul Folkwang, Essen
52. FEMEIE DIN TAHITI CU IDOL  
desen  
Colecție particulară, Paris
53. COMPOZIȚIE DIN TAHITI  
1896  
ulei pe pinză  
Neue Pinakothek, München
54. DUPĂ-AMIAZA UNUI FAUN  
lemn de tamam, cioplit și pictat  
Col. particulară, Paris
55. BASTON CIOPLIT  
(împodobit cu motive polineziene)  
Col. Raymond
56. FATĂ CU EVANTAI  
1902  
ulei pe pinză  
Muzeul Folkwang, Essen
57. NAVE, NAVE FENUA  
(PARADISUL PIERDUT)  
lemn cioplit  
Colecție particulară, Paris
58. ȘI AURUL TRUPULUI LOR  
1901  
ulei pe pinză  
Muzeul Luvru, Paris
59. SÎNI CU FLORI ROȘII  
1899  
ulei pe pinză  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York
60. BĂRBAT RUPÎND UN FRUCT  
DINTR-UN COPAC  
1897  
ulei pe pinză  
Muzeul Ermitaj, Leningrad



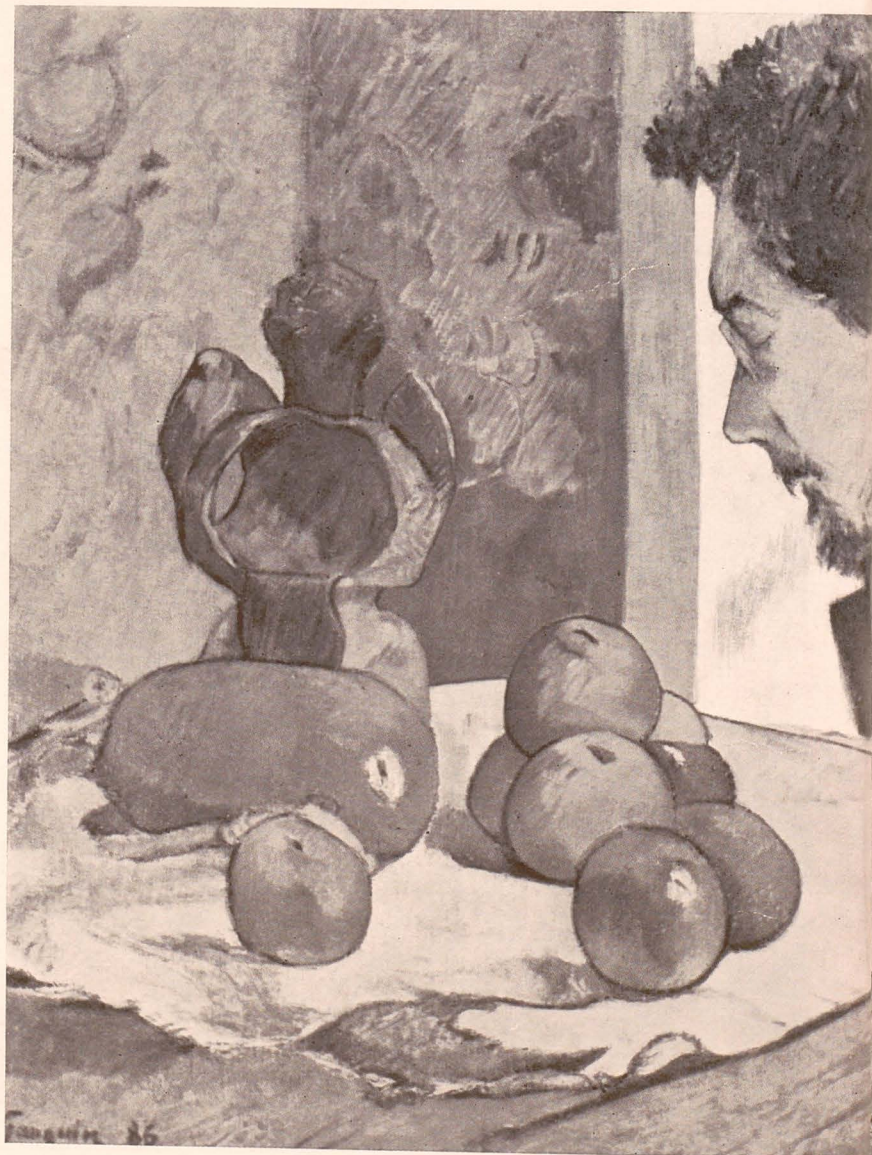
# ÎNAINTE DE TAHITI (1871—1891)

←

1. Natură moartă cu mandolină

2. Portret de femeie

3. Natură moartă cu portretul lui Charles Laval





5. Fată bretonă  
6. Femei bretone



7. Arleziana

8. Vas de ceramică smălțuită, decorat cu scenă bretonă



9. Cap de fată din Martinica  
10. Femei din Martinica



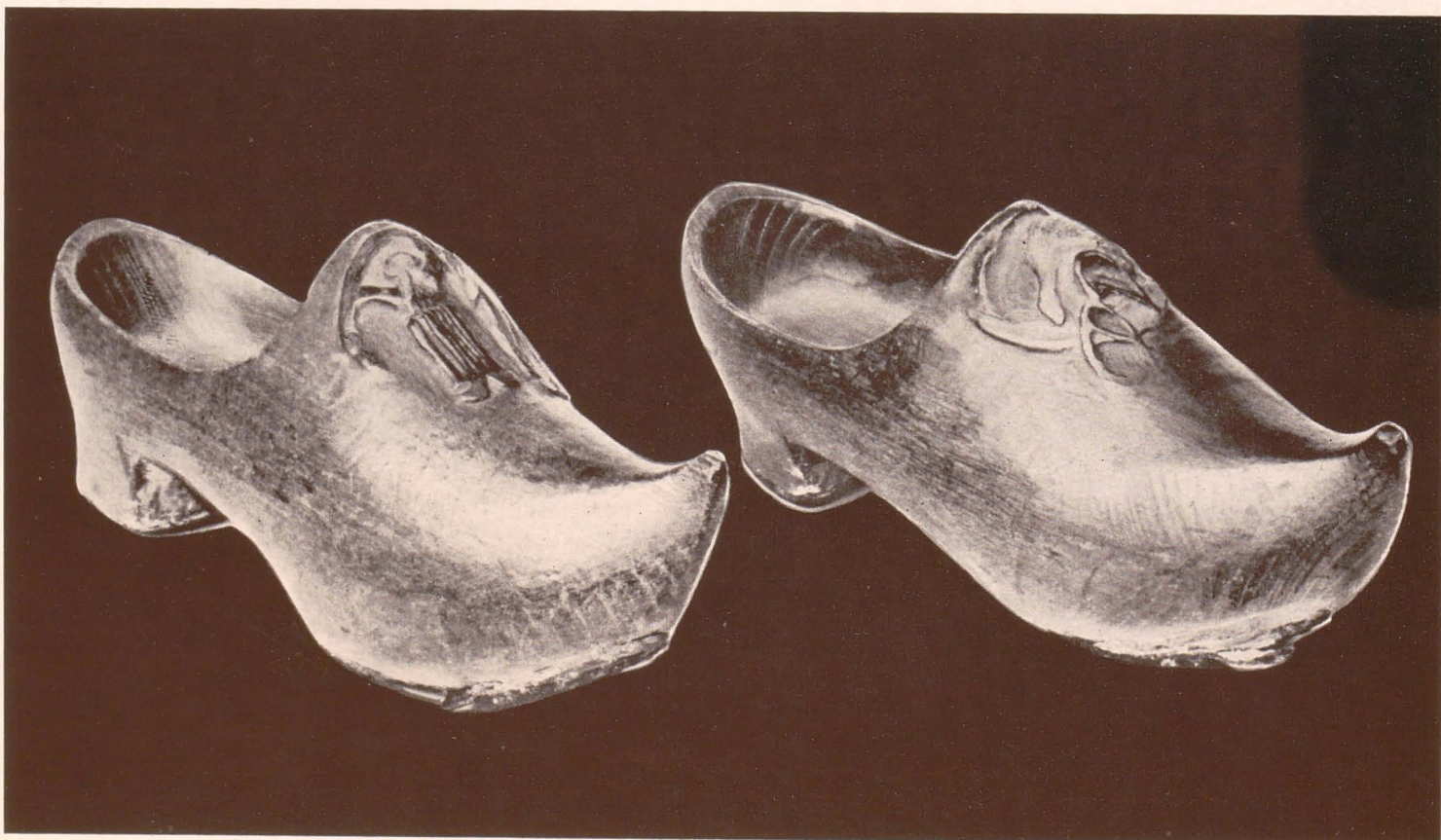
11. Peisaj din Martinica  
12. Portretul lui Clovis







14. Portretul Madeleinei Bernard  
15. Saboți de lemn ciopliți





17. Iubiți și veți fi fericiți  
18. Familia Schuffenecker





19. Portretul doamnei Roulin  
20. Păzitoarea de porci



21. Vas de ceramică (autoportret)

22. Peisaj din Bretania

23. Les Alyscamps

→

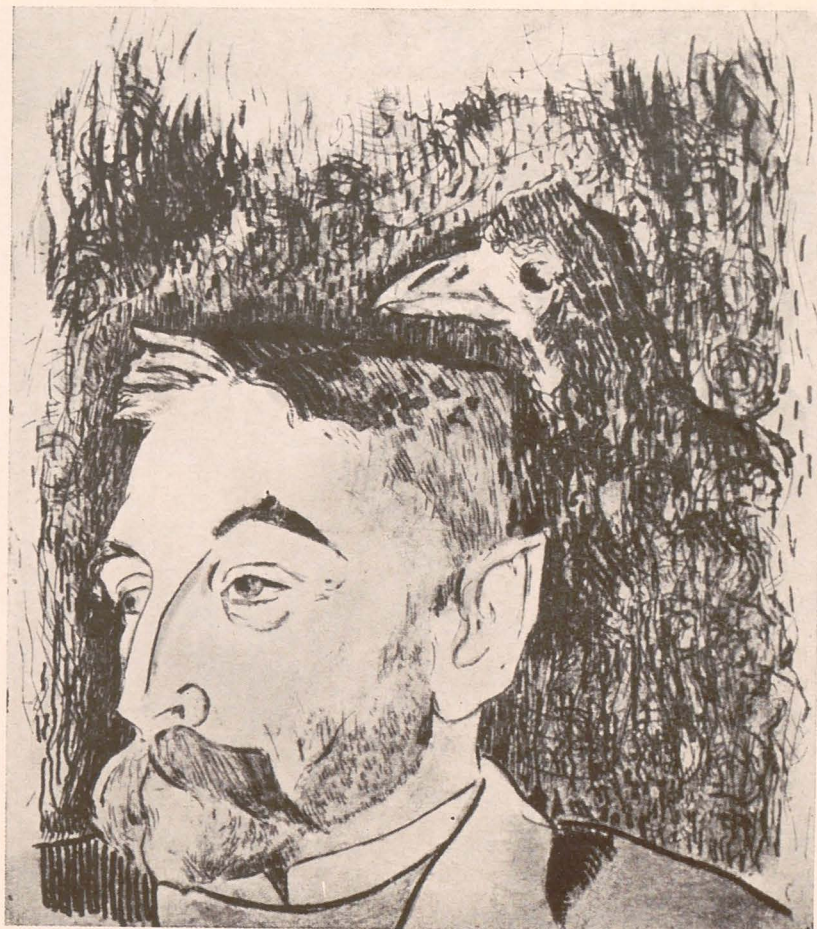








- 24. Portretul d-nei Gauguin
- 25. Portretul lui St. Mallarmé
- 26. Profil feminin



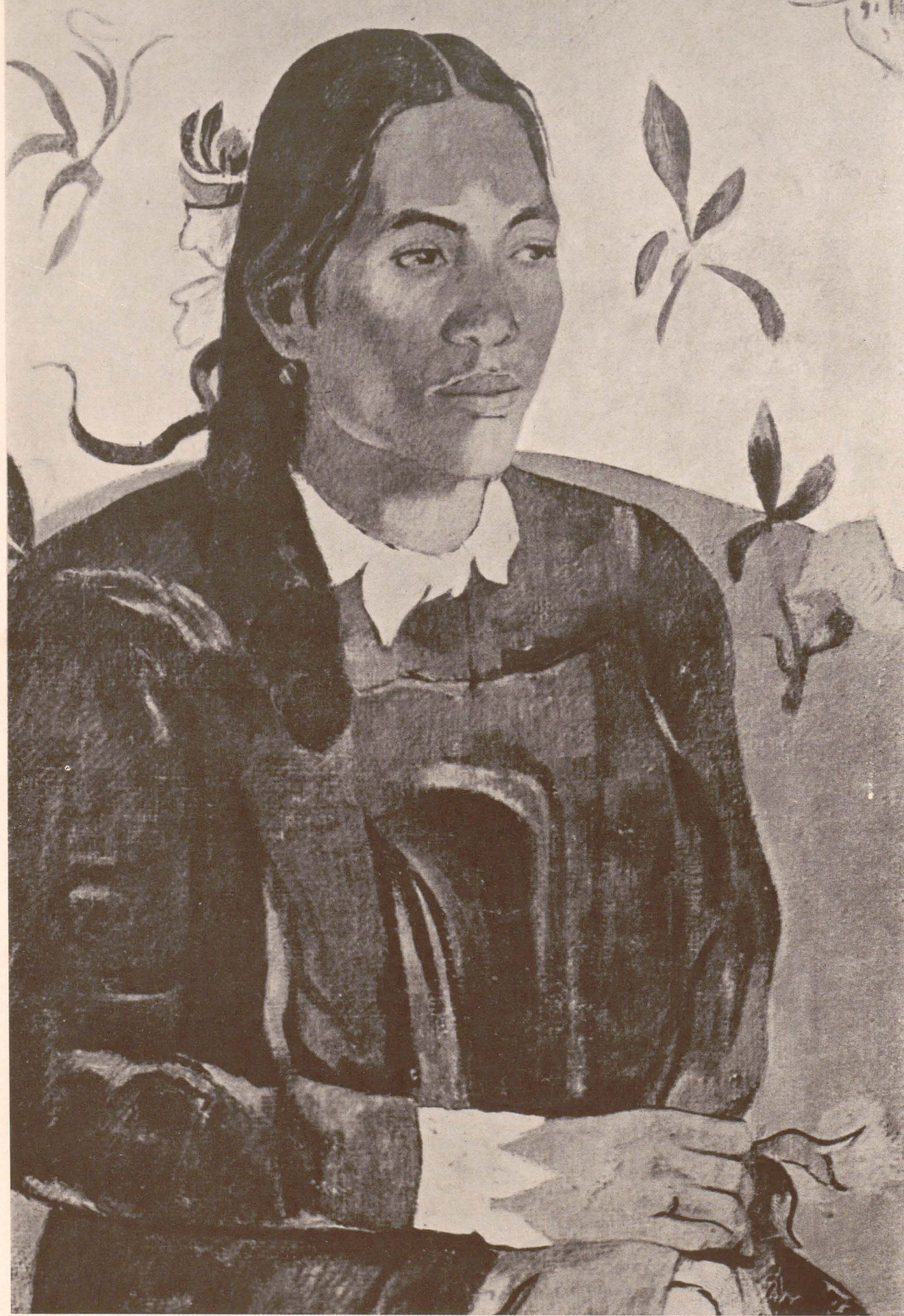
# TAHITI (1891—1903)

27. Femei din Tahiti pe plajă

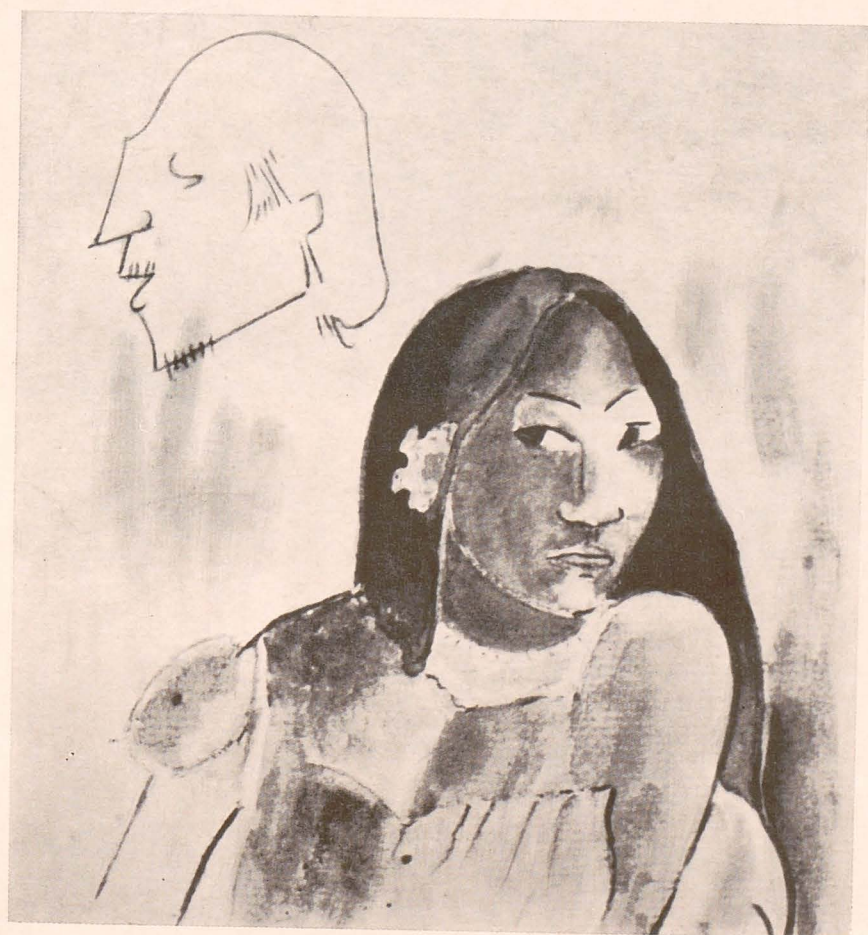


Vahine no te Tiare

P. Gauguin 91

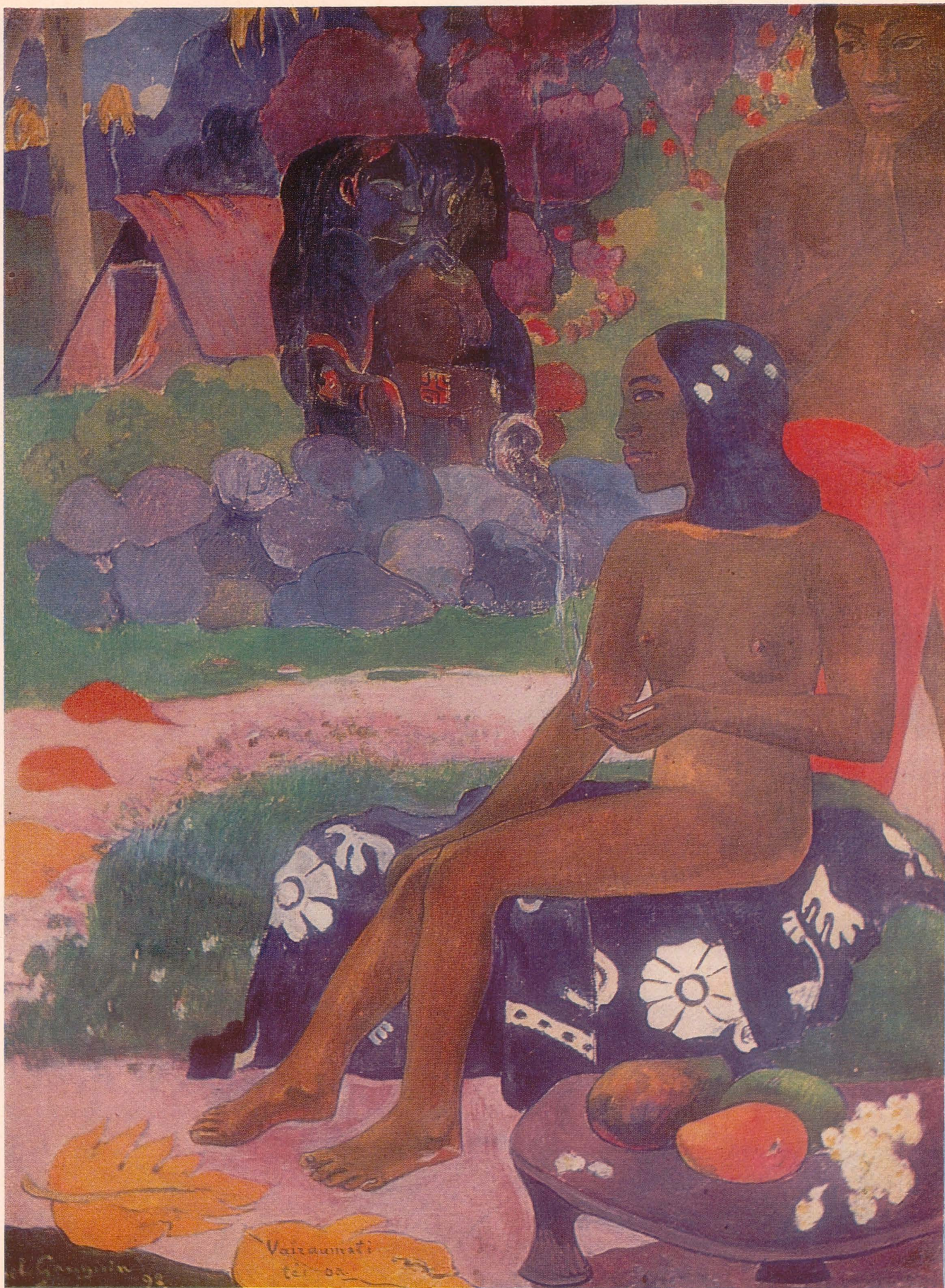


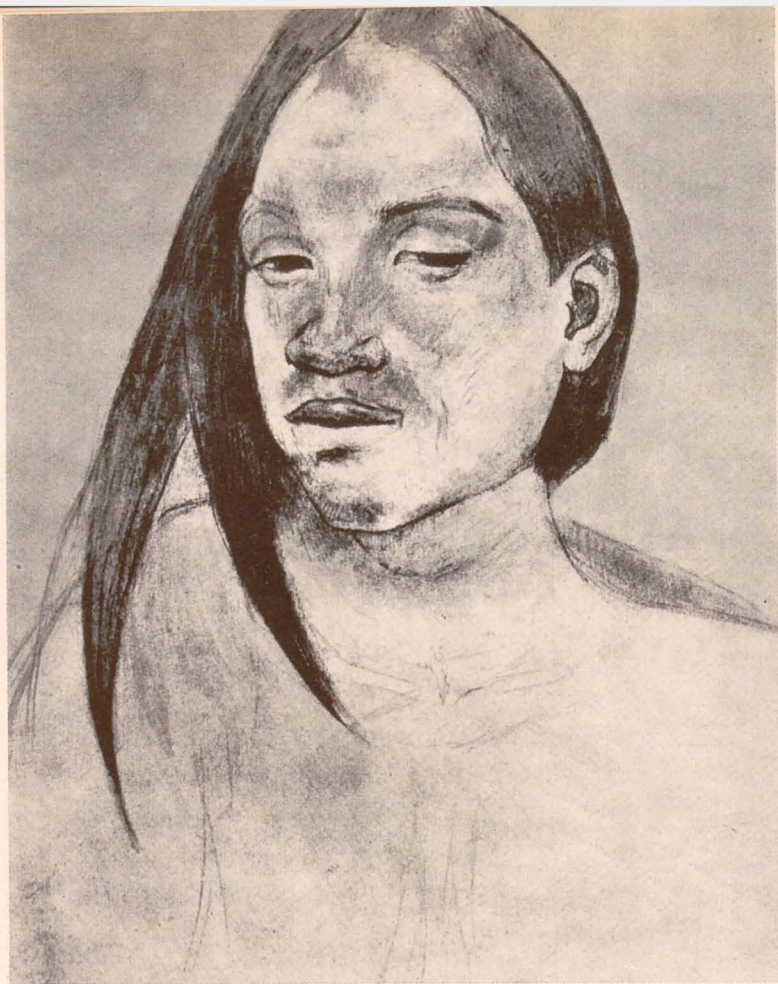
- 28. Vahiné no te tiaré (Femeie cu floare)
- 29. Cap de bărbat din Tahiti
- 30. Portretul unei femei din Tahiti  
și caricatura artistului



31. Stînd de vorbă  
32. O cheamă Vairumati







33. Cap de femeie din Tahiti

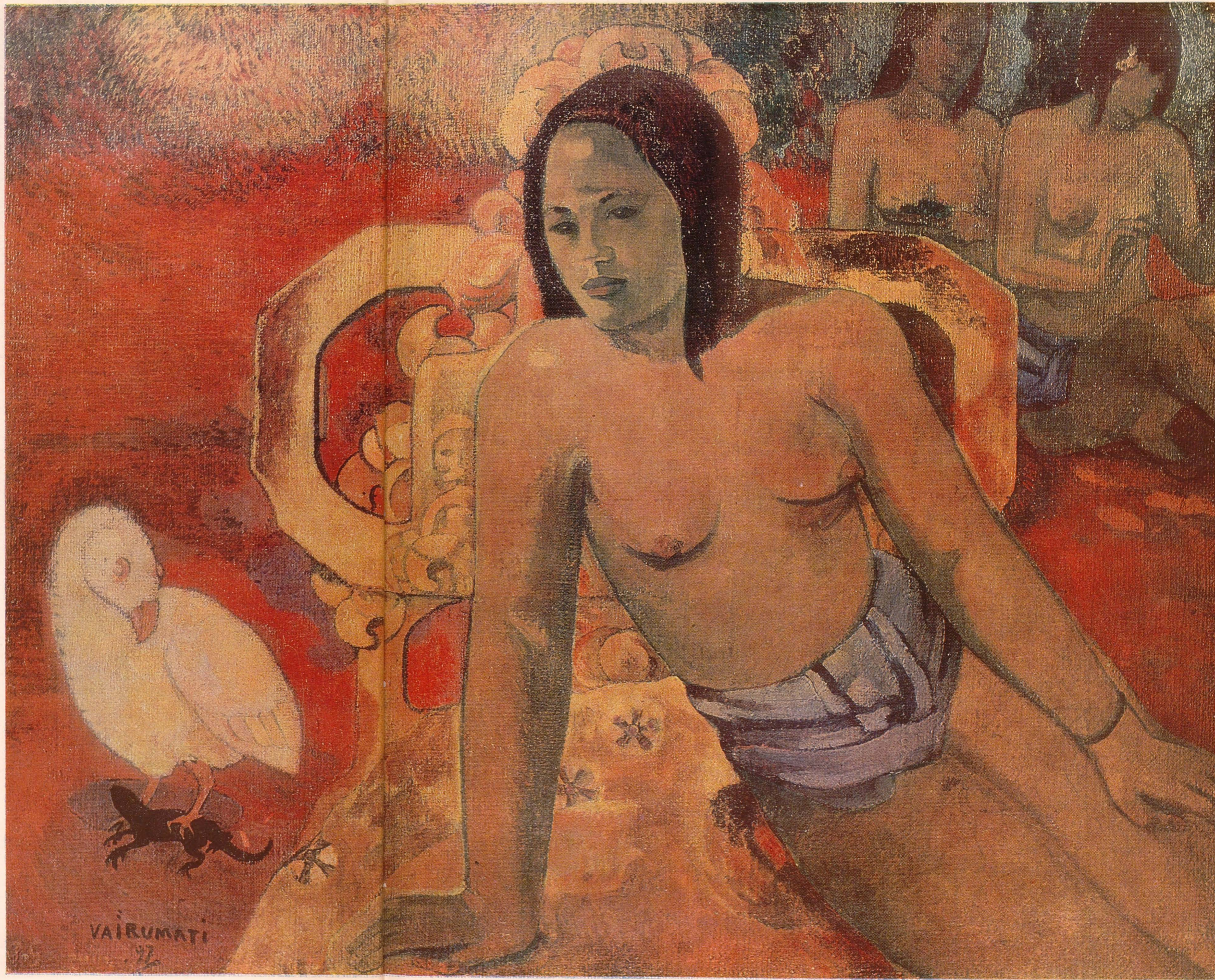
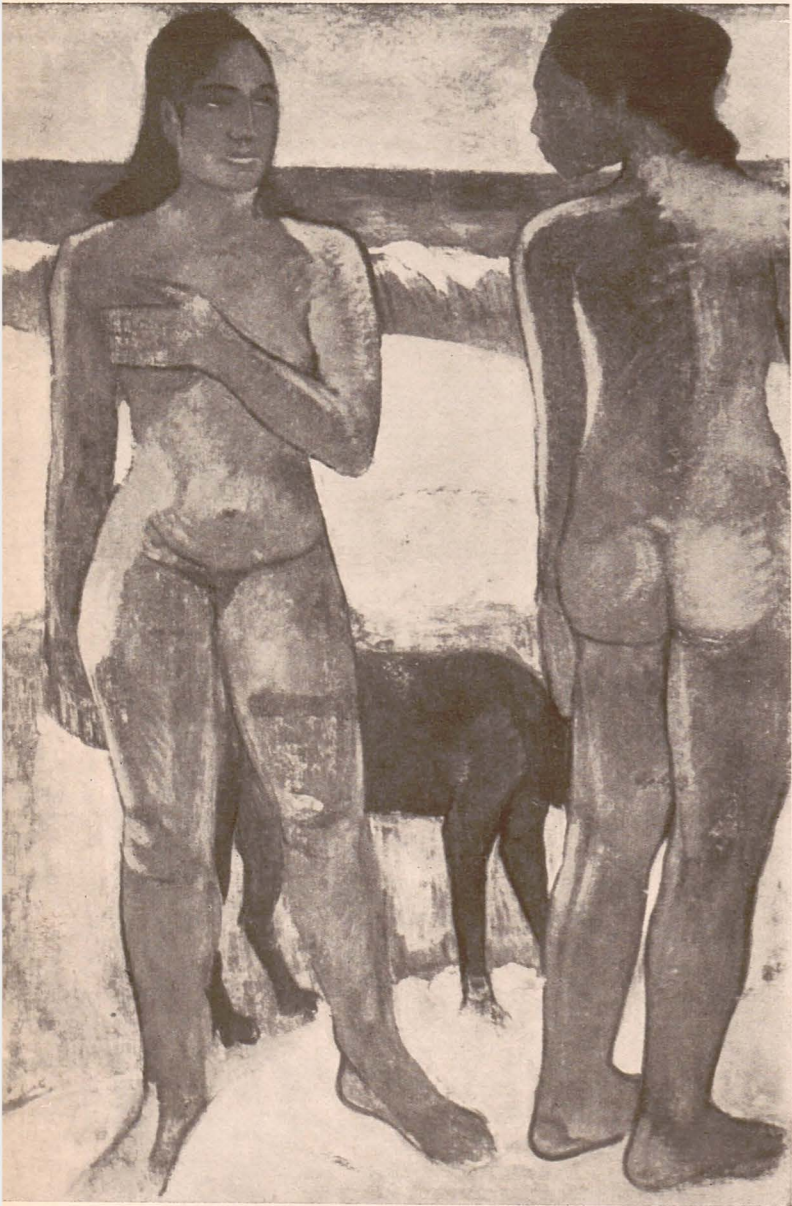
34. Bărbat cu topor

35. Femei pe malul mării





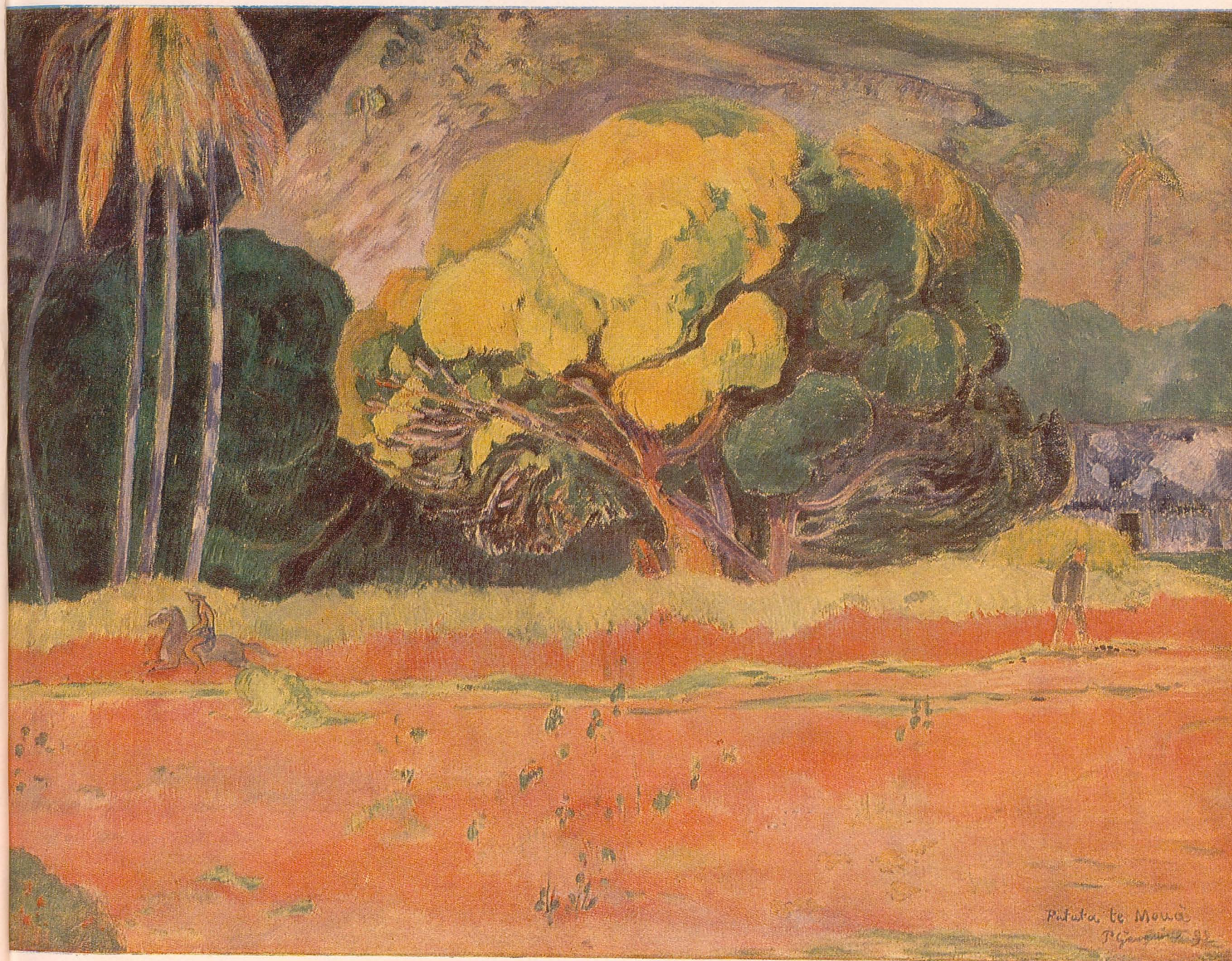
36. Femei din Tahiti pe plajă  
37. Vairumati





38. Oviri (Sălbaticul)  
39. Pape-Moe (Apa miraculoasă)

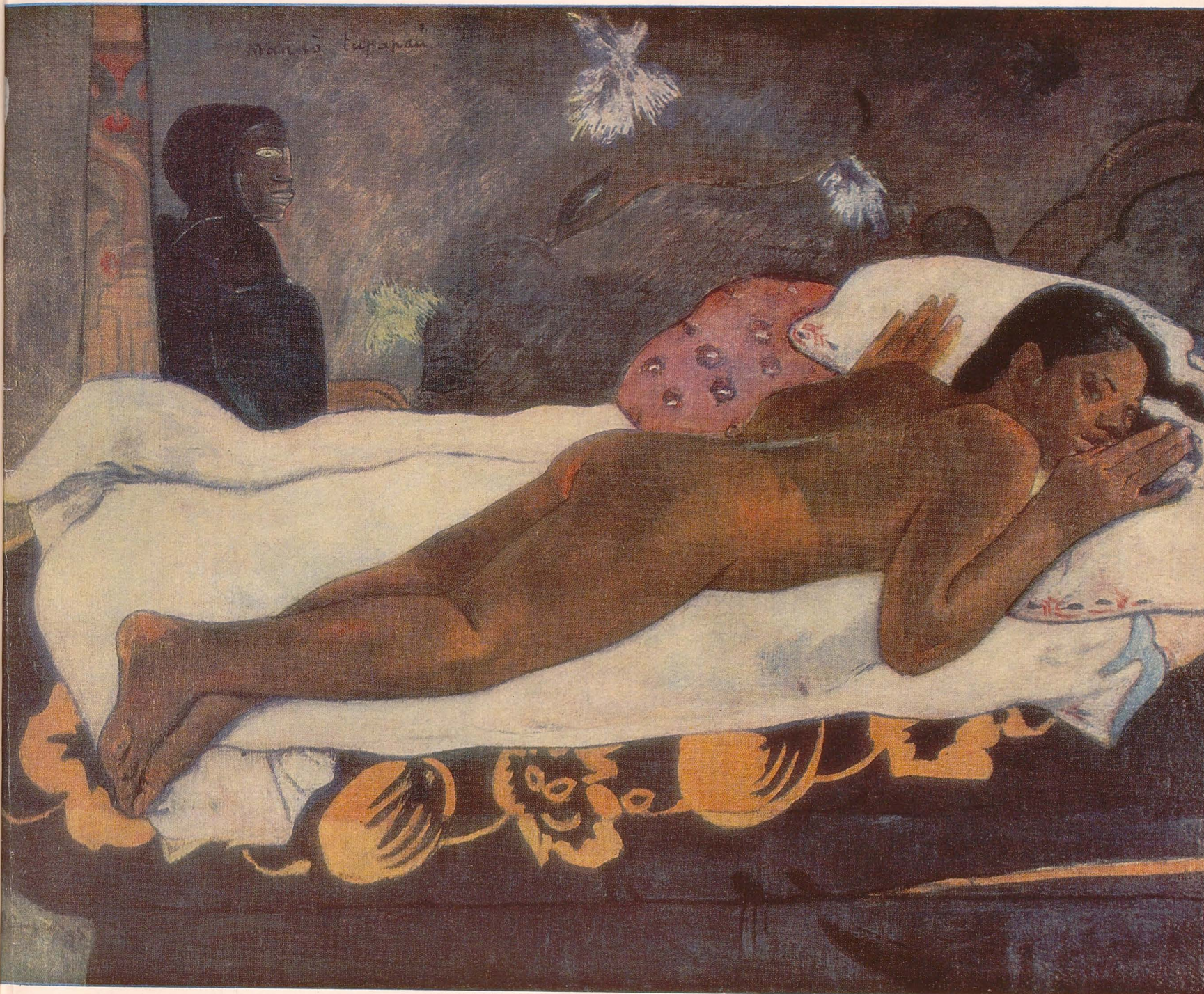




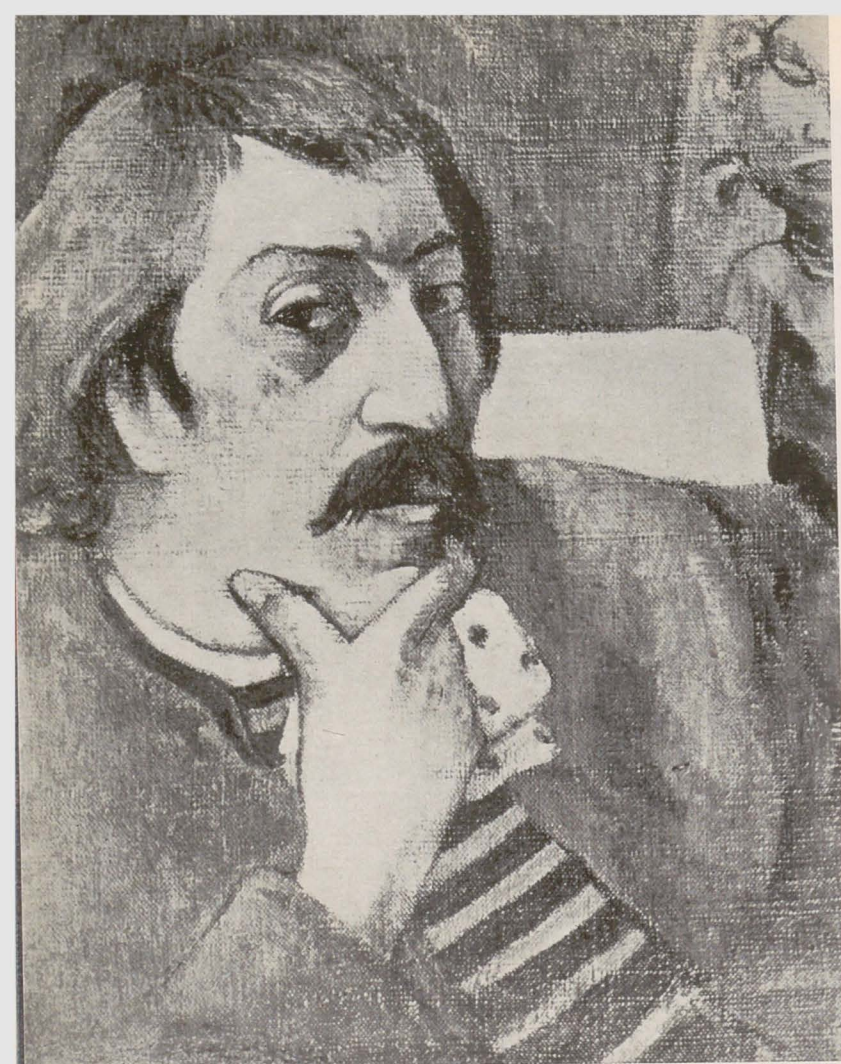


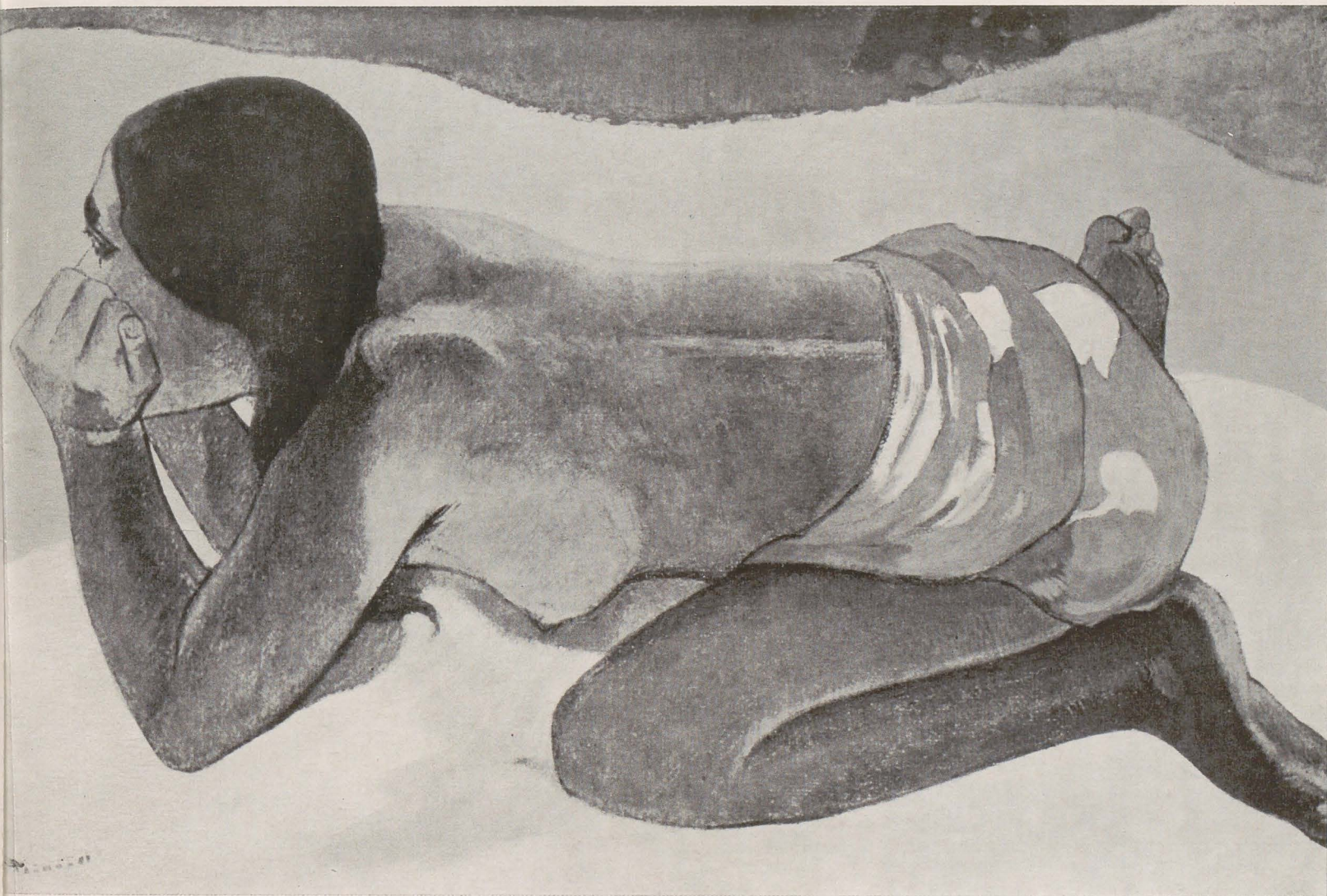
41. Femeie cu mango

42. Manao Tupapau (Spiritul morților veghează)



43. Autoportret cu idol  
44. Mama artistului



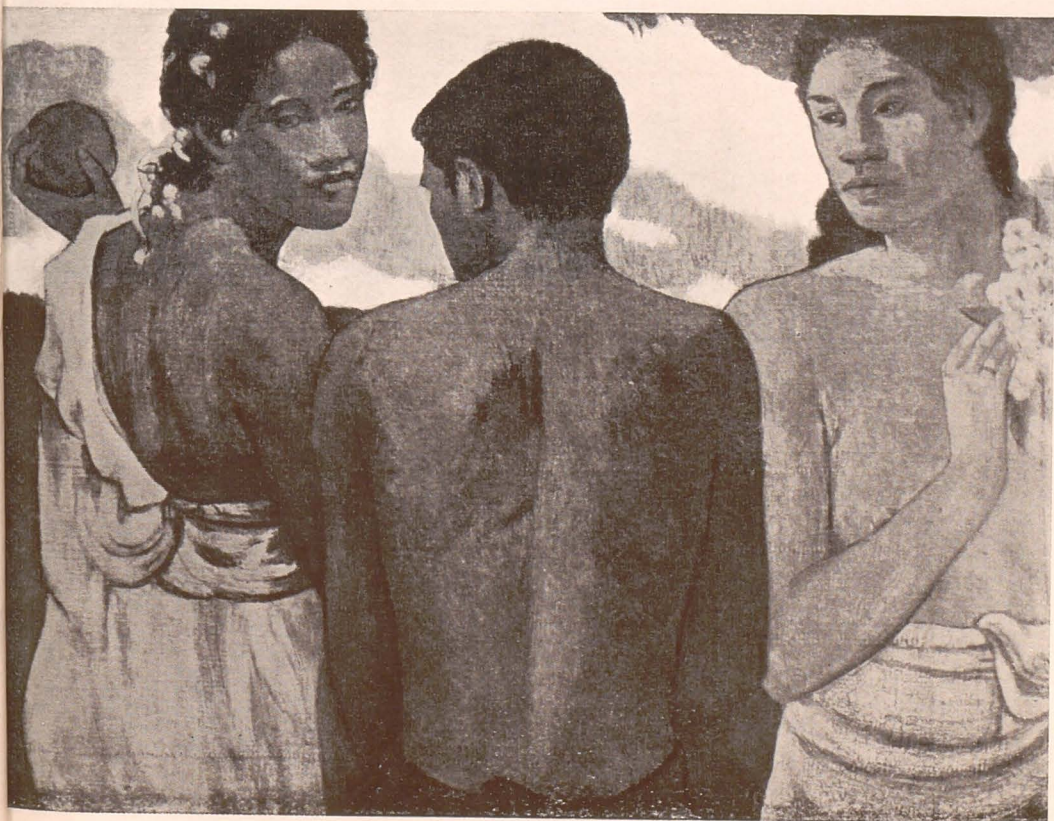


46. Idol cu scoică  
47. Arearea



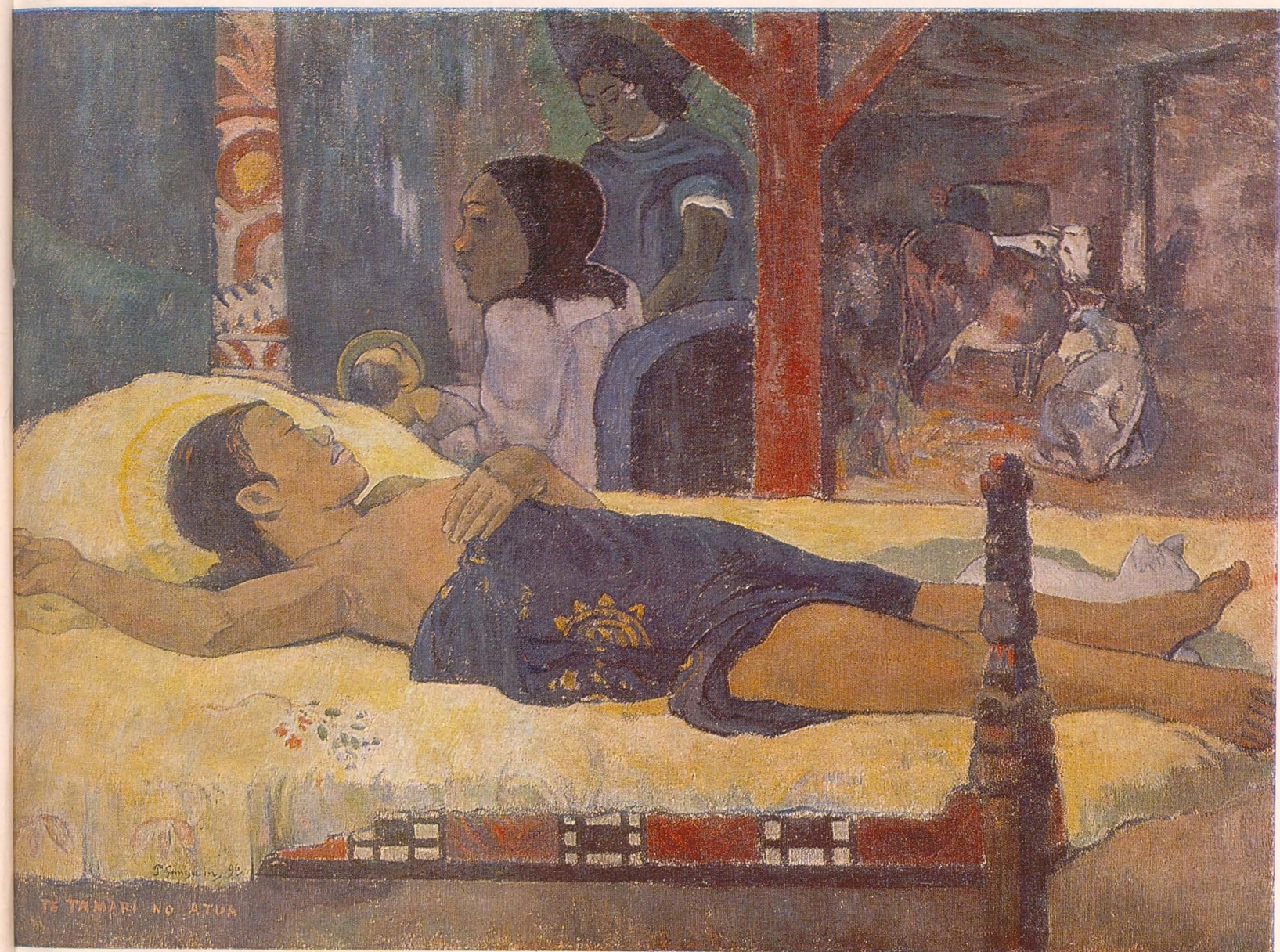


48. Calul alb  
49. Autoportret dedicat  
« prietenului Daniel »  
50. Conversație în Tahiti



51. Călăreți pe plajă  
52. Femeie din Tahiti cu idol



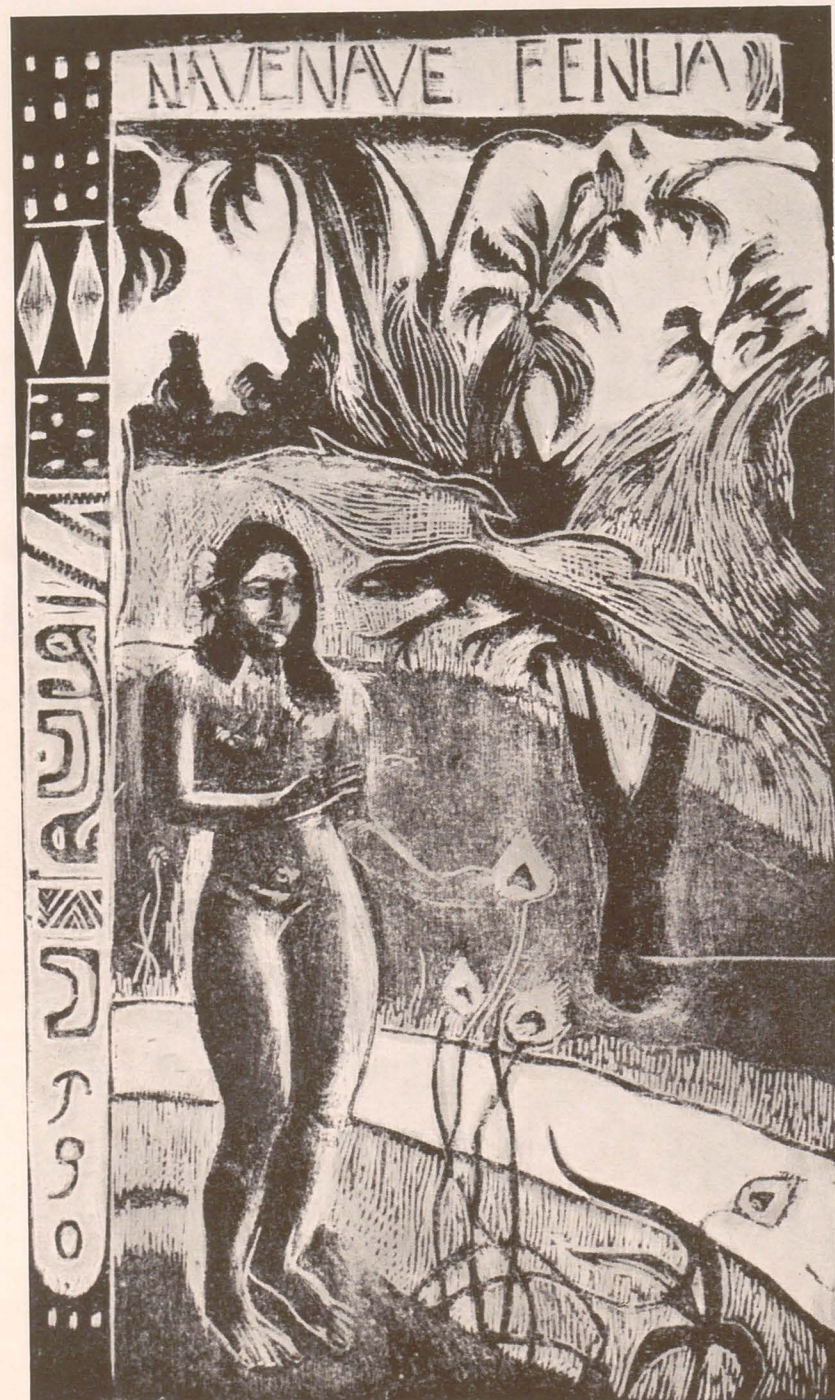


54. După-amiaza unui faun  
55. Baston cioplit





57. Nave, nave fenua (Paradisul pierdut)  
58. Și aurul trupului lor



59. Sini cu flori roșii  
60. Bărbat rupînd un fruct dintr-un copac





BUN DE TIPAR: 14.05.1975  
APĂRUT 1975  
COLI DE TIPAR 3,5  
PLANȘE TIP ÎNALT 24  
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.75  
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7  
TIRAJ 13.000+20+9 EX. LEGATE  
TIRAJ EDIȚIA II—1973—4500 EX.

ÎNȚEPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA  
GRAFICĂ” CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133  
BUCUREȘTI  
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA







# CLASICII PICTURII UNIVERSALE

**D**ar cine este el? E Gauguin, sălbaticul, cel care urăște o civilizație potrivnică, cel care, asemenea titanului, gelos pe Creator, își creează, în clipele-i de pierzanie, universul său propriu, copilul care-și demontează jucăriile pentru a-și face altele, cel care abjură și se împotrivește, cel care, în ciuda tuturor, preferă să vadă cerul în roșu, nu în albastru.

AUGUST STRINDBERG

**E**xuberant, îndrăgostit de culorile vii și sonore, dar reîntors la plăcerile primitive, la simplitatea bucuriilor originare, el nu mai acordă artei funcția sa, învechită, de analiză, ci o consideră ca evocatoare a marilor bucurii spirituale, rezumînd energiile și voințele latente ale unei rase, într-o sinteză decorativă, plină de semnificații, produsă și înnobilită de valoarea sa simbolică. De aici simplificarea tipurilor, mișcărilor, compoziției și perspectivelor. Priviți cum apar volumele, cît de puternic e modelajul. Mișcarea se degajă din învelișul strict arabesc al formelor, nu printr-o tradiție cuminte, ci divinatorie, spontană, revelatoare și cu atît mai eficace, grație originalității sale instinctuale.

ANDRÉ FONTAINAS

# CLASICII PICTURII UNIVERSALE

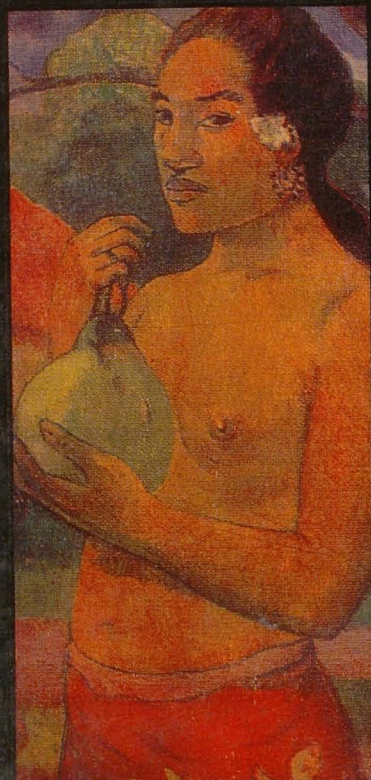
ÎN ACEASTĂ SERIE

## AU APĂRUT:

VELÁZQUEZ  
TIȚIAN  
BRUEGEL  
CHAGALL  
DELACROIX  
EL GRECO  
ROUAULT  
MATISSE  
VAN EYCK  
HOKUSAI  
COROT  
PICASSO  
PAUL KLEE  
DUFY  
UTRILLO  
MICHELANGELO  
MANET  
PICTURA CHINEZĂ  
CLASICĂ  
BOSCH  
TURNER  
GOYA  
RAFAEL  
SIMONE MARTINI

## ÎN PREGĂTIRE:

LE DOUANIER  
ROUSSEAU  
BOTTICELLI  
TINTORETTO  
VAN GOGH  
FOVISMUL  
BRAQUE  
WATTEAU  
DÜRER  
CONSTABLE  
MONET  
UCCELLO  
KANDINSKY  
CARPACCIO  
MONDRIAN  
BELLINI  
HOLBEIN  
REMBRANDT



EDITURA  
MERIDIANE

