

CONSIDERAȚII PRIVIND NATURA STATICĂ ÎN PICTURĂ ROMÂNEASCĂ INTERBELICĂ

Cornel Crăciun

Prin definiție, natura statică desemnează opera de artă pictată, desenată, în colaj sau mozaic, care reprezintă grupuri de obiecte sau alte elemente ce fac parte din ambianța umană: fructe, legume, flori, pește, vânat, vase, statuete, crani, cărți, șervete, instrumente muzicale, unelte banale sau insolite¹. Din start ni se pune la dispoziție o complexă și completă serializare pe motive ale acestui gen artistic. Într-o primă secțiune am putea grupa florile, apoi ar urma fructele și legumele, secțiunea a treia ar putea cuprinde animalele (vânatul); iar cea de a patra, obiectele de folosință și de amintire umană. Respectiva compartimentare ne va ajuta în privința considerațiilor pe marginea subiectului nostru privind prin prisma Salonului Oficial de pictură și sculptură din anii interbelici.

Elementul esențial pentru înțelegerea și aprecierea valorică a mesajului artistic într-o natură statică îl reprezintă compoziția obiectelor într-un anumit decor², întotdeauna unul de relevanță interioară în raport cu mediul populat de ființa umană³. Această construcție nu reprezintă decât primul etaj, scheletul care duce la compoziție. Artistul de vocație adaugă sensibilitate, ce se concretizează – după opinia pictorului Theodor Pallady – în raportul volumelor, al liniilor și, în sfârșit al culorilor⁴.

Ideea psihologică dominantă într-o natură statică este aceea a etalării produsului figurat de o așa manieră încât să convină și să impresioneze spectatorul. Un simplu inventar obiectual nu are darul să convingă pe nimeni despre forța de

invenție a autorului. De aceea, nevoia introspecției este acut resimțită într-o astfel de abordare atât de personală. Motivele spectaculoase, alăturările venite din regnuri și virtualități scenice total opuse, dorința de probare a “meșteșugului”, toate acestea nu duc decât la ratări dureroase.

Cele mai numeroase paginări au în vedere un suport solid – de regulă o masă – pe care sunt dispuse obiectele, florile, fructele sau ființele decedate (de unde și denotația de natură moartă). Grupajul central este folosit cu prioritate, căci în funcție de această coordonată asistăm la apropierea ori la îndepărtarea punctului vizual. “Subiectul” este anturat de elemente secundare care sugerează iminența prezenței umane (flori, pălării, pipe, bastoane, fructiere, cărți, măști) sau creează alte conexiuni mentale: trecerea timpului (ceasul, pendula), perisabilitatea materiei (florile, fructele, vânatul), translația din spațiul real în cel imaginar (oglindea, obiectele umane de uz personal)⁵.

Scopul declarat al acestei lucrări este acela de analiză fragmentară a naturii statice ca gen artistic în mediul românesc pe durata anilor interbelici. Pentru considerațiile ce urmează am ales ca argumente: participarea unui eșantion reprezentativ de artiști din producția de profil a Salonului Oficial de pictură și sculptură din anii interbelici, respectiv activitatea concretă a “maestrilor” incontestabili ai perioadei menționate – Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu. Cum e și firesc, nu ambiționăm la o cercetare exhaustivă, ci doar spre o posibilă introducere și punere de problemă în teritoriul ideatic legat de natura statică.

Din parcurgerea subcapitolului dedicat lumii obiectelor de către Amelia Pavel într-o sinteză relativ recentă, am putut reține următoarele idei:

1. Frecvența prezență a unor obiecte de artă țărănească în compoziția tablourilor ca o componentă tradiționalistă;
2. Pictura românească de natură moartă și interioare, în general pictura de obiecte, cel puțin în perioada interbelică, se prezintă ca o evidentă dimensiune a mentalității în materie de locuire;

3. Prezența și interpretarea “obiectelor” în pictura și grafica românească interbelică are un caracter predominant emoțional⁶.

Prima idee formulată are o acoperire parțială atât în domeniul “interioarelor”, cât și în cel al naturii statice (vase de lut, icoane și ștergere populare). Componenta tradiționalistă viza disputa de idei pe marginea specificului național din anii interbelici⁷ și se concretiza în avansul procesului de urbanizare. Mentalitatea în materie de locuire semnifica exact dualitatea existențială a transplantării țăranului în mediul urban: ruperea legăturilor cu tradiția și adaptarea la noile cerințe de comportament social și de confort. Muzica populară, obiectele de uz cotidian sau de relevanță religioasă, ajutorul material și fizic dat celor rămași în sat, legăturile intercomunitare transplantate în cartiere, toate acestea alcătuiesc fondul de rusticitate al cotidianului urban românesc interbelic. Caracterul predominant emoțional al obiectelor ce pot popula naturile statice surprinde exact dimensiunea spirituală a “amintirilor” ce consfințesc locul de origine, niciodată uitat sau trădat. Autenticitatea reprezintă cuvântul de ordine cu privire la sentimente, la calitatea și destinația obiectelor.

Clasificarea pe motive, pe care am întreprins-o deja, ne va ajuta în “citirea” și fixarea locului ocupat de natura statică în derularea Salonului Oficial de pictură și sculptură interbelic. Ne ferim să oferim o evaluare strict cantitativă, referințele fiind legate de travaliul unor artiști cu “firmă” atât în epocă, cât și în perspectiva timpului scurs până în zilele noastre.

O primă afirmație are în vedere titulatura “neutră” a multora dintre compoziții sau care nu acoperă întreaga semnificație a conținutului. În lipsa probelor fotografice ce însoțeau fiecare catalog anual de specialitate, multe opere sunt condamnate la anonimat. Deci, denumirile de tipul: “Natură moartă”, “Natură statică”, “Flori”, “Fructe”, “Pești”, “Vânat” precizează doar sfera de cuprindere, fără a dezvălui exact conținutul mesajului.

Dintr-un eșantion de 12 artiști (6 bărbați și 6 femei)⁸ am putut stabili un “clasament” sui-generis pentru relevanța subiectului pus în discuție: Gheorghe Petrașcu prezintă la 14 ediții⁹ (din cele 17 interbelice) lucrări cu tematică de gen. El este secondat de artiste Merica Râmniceanu¹⁰ și Micaela Eleutheriade¹¹, fiecare cu câte 10 ediții în care au etalat naturi statice. Theodor Pallady, în creația căruia genul obiectual ocupă un loc de prim plan, apare doar în 4 ediții ale Salonului Oficial¹². Dar calitatea tablourilor sale este excelentă, ea fiind recunoscută ca atare de criticii de artă, de membrii juriului și de către colecționari.

Marele campion al redării compozițiilor florale este Gheorghe Petrașcu cu cele 10 ediții la care prezintă astfel de subiecte¹³. El preferă să redea nalbe (anii 1931, 1936 și 1939), cârciumărese (1925 și 1930), maci (1929) și crizanteme (1932). Per ansamblu, oferta florală avansează alfabetic de la anemone și bujori până la zambile și zorele.

Fructele și legumele nu se bucură de un succes similar, așa încât doar Nina Arbore oferă la două ediții consecutive astfel de subiecte¹⁴. Merele constituie fundamentul acestei secțiuni, atât prin prisma valențelor plastice pe care le posedă, cât și prin aceea a sensibilității, fără vreo trimitere edenică.

Termenul generic de animale este mult mai cuprinzător și semnificativ decât acela de vânat, fiindcă putem include aici și peștii. Referindu-ne strict la eșantionul nostru, campioana domeniului este Micaela Eleutheriade cu cele patru compoziții de profil ale ei: “*Crap*” (1928), “*Potârniche*” (1923), “*Scrumbii*” (1934) și “*Vânat*” (1935). Theodor Pallady¹⁵ și Gheorghe Petrașcu¹⁶ expun și ei câte o lucrare salutară pentru un teritoriu pe care primul l-a încercat foarte rar, iar cel de-al doilea doar în acest caz – așa cum rezultă din informațiile pe care le deținem.

La capitolul “obiecte”, premianta este Merica Râmniceanu cu cele 4 lucrări ale sale: “*Natura moartă cu Chianti*” (1924), “*Vioara*” și “*Ghitara*” (1933), respectiv “*Pendula neagră*”

(1936). Pentru a ne menține, iarăși, în limitele eșantionului, menționăm și alte lucrări, precum: Henri Catargi – “*Natură moartă cu glob terestru*” (1927), Nina Arbore – “*Samovarul*” (1931), Micaela Eleutheriade – “*Floare și colivie*” (1936).

Natura statică și obiectul au reținut atenția celor mai mari pictori români interbelici: Theodor Pallady și Gheorghe Petrașcu. Este o idee pe care o acreditează Amelia Pavel¹⁷, pe baza propriilor convingeri, dar și prin parcurgerea imensului material exegetic ce le-a fost dedicat în timp celor doi artiști menționați¹⁸. Din perspectiva metodologică, cei mai mulți comentatori ai celor doi artiști se “pierd” în considerații de ordin general și acordă un spațiu penibil de restrâns unor analize concentrate și pertinente. Impresia pe care o ai atunci când parcurgi bibliografia acestora este aceea de “migrare” a ideilor și exemplelor alese dintr-o lucrare în alta, de la un autor la următorii, și chiar repetarea identică a opiniilor la același autor.

Din motive lesne de bănuat vom trece în revistă “generalitățile” privind natura statică la Pallady și Petrașcu, iar apoi vom aborda analizele ce folosesc un limbaj tehnic adecvat scopului interpretativ asumat. În ultima secțiune dedicată celor doi creatori, vom “inventaria” motivele genului propus spre investigare așa cum reies ele din lectura unor exegeze de referință. Prezentarea va urmări criteriul cronologic de emiteră a opiniilor.

Oscar Walter Cisek își exprimă gândurile cu referință la opera lui Pallady în calitate de cronicar plastic pe durata deceniului trei. Cu prima ocazie, în 1925, comentatorul constata că artistul își reduce mijloacele de exprimare pentru a putea atinge în unele naturi statice ultima posibilitate de expresie¹⁹. Norocul nostru este acela că revine, pe durata aceluiași text, pentru a preciza faptul că Pallady gradează culoarea, menținând caracterul de pastel, de transparență suavă, ce asigură florilor și naturilor moarte o valoare deosebită²⁰. Peste doi ani, Cisek constata (cu regret, probabil) că mimozele nu mai sunt florile favorite ale artistului²¹, iar în 1929, că “alegerea motivului

(implicit al celui de gen) se identifică cu structura lăuntrică a creației²². Profund, abscons și... liric!

Într-o monografie din anul 1958, Henri Blazian se exprima în termeni generoși și generali cu privire la domeniul referențial: "Susținute pe observația directă, pe raporturile tonale și geometrice organizate, naturile moarte ale lui Pallady redau stări sufletești și exprimă totodată necesitatea lui de a ordona și echilibra armoniile lumii exterioare. Sunt tablouri pictate cu emoție și dragoste, mărturii ale faptelor mărunte ale vieții"²³.

Anatol Mândrescu ne oferă un text și mai incifrat: "... Poetica lui Pallady este de ordinul obiectivării: condiția acestei poetici este seninătatea... Operația fundamentală în procesul său creator este delimitarea: în primul rând fixarea distanței față de fenomene, distanța contemplativă, mediu de filtrare a undelor realului... Departe de a sublinia anecdoticul, reluarea aceasta reduce valoarea sentimentală a reprezentării; imaginile nu compun o imagerie, lipsește sugestia evenimentului, a acțiunii, a caracterelor, mișcarea există aici ca ritm, nu ca deplasare..."²⁴. Și mai departe, același autor constata: "În fond, viziunea lui e reductibilă la natura moartă. Dar Pallady nu este un pictor de naturi moarte; acestea nu reprezintă o specializare de pictor... Scenografia palladiană nu mistifică însă realul, nu propune o lume compensatoare alături de cea comună: limbajul operează asupra acesteia, o exprimă în termenii idealității... Deși repudiază pictura materialității (e tema polemicii lui lapidare cu Petrașcu), Pallady pictează cu deplină acuitate sensibilă amintire a senzației – o imagine a absenței carnale... nu spiritul materiei, ci materia spiritului"²⁵.

Cu prilejul unui volum omagial editat în anul 1972, Ștefan Dițescu surprinde alte aspecte relevante cu privire la practicarea genului naturii statice²⁶: preponderența intimismului în creație, ca reflex al temperamentului introvertit, vocația arhitecturii și sintezei plastice, permanența naturii statice în "Interioarele" sale.

Exegeza de specialitate a remarcat, în egală măsură, și

dimensiunea aplicată a operei palladiene prin intermediul tehnicii de lucru utilizate în legătură cu natura statică. O primă contribuție în acest sens i se datorează colecționarului Krikor H. Zambaccian (1889-1962), care afirma în monografia dedicată artistului: "... Pallady excelează în acest gen de compoziție (natura moartă, n.n.), care este pentru artist mai mult o problemă plastică, decât o plăcere picturală... într-o natură moartă (după mărturia artistului, n.n.) mai ales pictorul e stăpân pe opera sa, căci el poate combina sau compune toate elementele după bunul său plac, pe când într-o figură, pictorul este totuși ținut de particularitățile modelului și nu are atâta libertate... artistul fiind un contra-punctist remarcabil... Culoarea locală rămâne un prilej, un punct de plecare, artistul valorifică tonul după cum, la caz, deformează și linia, pentru a obține o cadență mai nobilă sau un arabesc mai simplu"²⁷.

Un pas înainte în descifrarea resorturilor intime ale tehnicii de lucru îl face Henri Blazian²⁸. Profundul control rațional ce rezulta din gruparea exactă a elementelor unei compoziții, din vioiciunea liniilor și valorația nuanțelor, din repetiția tematică ce aduce o implicare emotivă nouă, toate acestea concură la producerea unei impresii a ansamblului de neuitat.

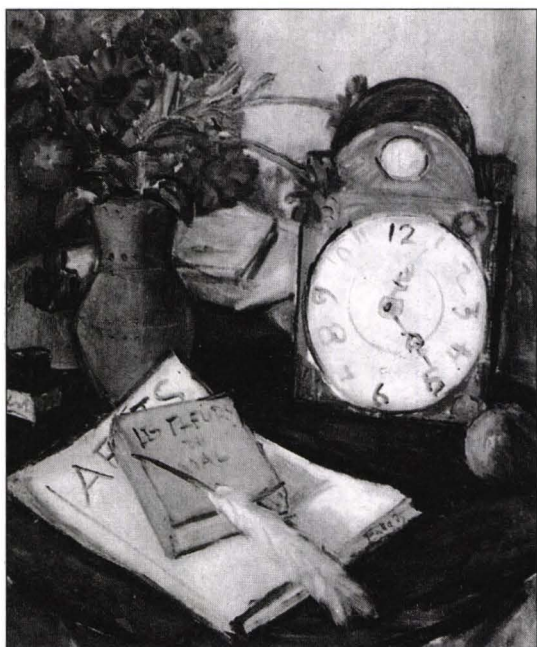
Raoul Șerban este și mai exact atunci când îi atribuie lui Pallady un mentor de mare clasă: "Opera lui Cézanne a fost aceea care i-a facilitat ca structura operei să devină din ce în ce mai independentă de aspectul lucrurilor, detașând culoarea, și totodată și lumina, de realitatea cromatică a naturii"²⁹. Aceeași grijă pentru descoperirea și aplicarea consecventă a unei regii interioare în câmpul tabloului îi este proprie întregii creații. Fără implicații narative, cu mijloace exclusiv pictural vizuale, Pallady transmite un mesaj ideatic perfect echilibrat și mereu îmbogățit.

Analizele cele mai competente privind creația propriu-zisă de gen îi aparține lui Mihai Ispir. În excelenta sa monografie din anul 1987, el insistă asupra categoriei naturilor statice cu "motiv central", asupra motivului "măștii", asociat

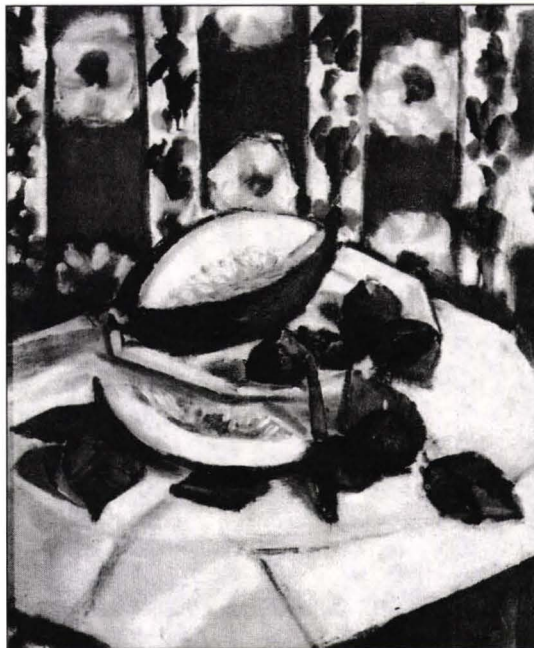


*Natură moartă cu
ceașcă verde, u/p,
0,400 x 0,320,
semnat dr. mijloc,
colecția dr. Marieta
și Ștefan Jianu*

*Natură moartă cu
orologiu, u/p, 0,600
x 0,500, semnat dr.
jos spre centru,
colecția G. Avachian*



*Natură moartă cu
cutie neagră, u/p,
0,610 x 0,500,
semnat stg. mijloc,
colecția Siligeanu*



*Natură moartă cu
pepene și smochine,
u/p, 0,600 x 0,500,
semnat stg. mijloc,
colecția Siligeanu*

sau nu cu tema oglinzii, din preajma anului 1930³⁰. Ceea ce este tipic pentru investigația exegetică a istoricului de artă bucureștean este analiza pe exemple comentate, fapt impresionant prin singularitatea lui pentru întreaga producție de profil monografic. Analiza formală și cromatică se aplica unor compoziții precum: *“Portocale și lămâi”* (Muzeul Colecțiilor, col. Zambaccian), *“Pepene verde și smochine”* (Muzeul de Artă al municipiului București), *“Pălăria și umbrela artistului”* (Muzeul Colecțiilor, col. Zambaccian), *“Flori”* (Muzeul Colecțiilor, col. Răut), *“Anemone”* (Muzeul Colecțiilor, col. Sică Alexandrescu), *“Natură statică cu plantă, pești, portocale și lămâi”* (Muzeul de Artă al R.S.R.), *“Flori de soc și lămâi”* (Muzeul de Artă din Craiova), *“Floarea soarelui”* (Muzeul Banatului), *“Buddha cu crăițe”* (Col. Ion Dumitrescu)³¹.

Parcursarea monografiilor semnate de Raoul Șerban și Mihai Ispir ne prilejuiește trecerea în revistă a motivelor privind natura statică din creația lui Theodor Pallady. În secțiunea florală avem de-a face, într-o succesiune alfabetică, cu: anemone, boules de neige, bujori, cârciumărese, crăițe, floarea soarelui, gălbenele, gura leului, lalele, margarete, scaieți, soc și vâsc³². În cea fructiferă și legumicolă cu: ananas, curechi, lămâi, portocale, rodii și smochine³³. Pallady este renumit, cu deosebire, pentru rafinamentul cu care și-a populat compozițiile de natură statică prin utilizarea obiectelor de uz personal. Putem intui în această atitudine reflexul unei personalități puternice, al unei forțe expresive de maximă calitate probatorie. Din inventarul obiectual nu lipsesc: bustul miniatural ori statueta, călimara, ceasul, caseta și cutia, echerul, evantaiul, masca, mănuașă, oglinda, pălăria, pistolul, umbrela, vioara și notele muzicale³⁴. În fine, motivul animalier se află într-o postură de evidentă marginalitate interpretativă, poate ca posibil reflex al vegetarianismului profesat de artist și nicidecum al scăderilor de ordin pictural³⁵.

Primul text cu referințe de generalitate la opera de gen a lui Gheorghe Petrașcu îi aparține poetului Adrian Maniu. El

este ocazionat de cea de-a 11-a expoziție personală derulată la sala "Căminul artelor" între 1 și 26 aprilie 1928. Cunoscut ca atent observator al fenomenului artistic autohton, autorul cronicii se exprima în termenii următori: "... Paleta lui Petrașcu e personală, gama lui de culori pornind de la negrul cărbunelui ce se încinge până la pâlpârea unui jărat în care străluciri roșii sau verzi se aprind și albul dă impresia metalului. Naturile moarte au în pictorul Petrașcu unul dintre cei mai desăvârșiți creatori – vom pomeni merele bogate în culoare, legătura cărților vechi, pistoalele turcești și fazanii, opere care vor fi prețioase cândva și vor face faima colecționarilor în vremuri luminate"³⁶.

Intervenția lui Alexandru Busuioceanu pe marginea celei de-a 14-a expoziții personale a lui Petrașcu de la Fundația Dalles (18 martie-14 aprilie 1936) este la fel de inspirată și de generoasă în considerații generale: "...O pictură de Petrașcu o privești în întregul ei, pentru voluptatea imensă pe care ți-o comunică imaginea întotdeauna concentrată și adânc vibrantă a artistului: dar o privești întotdeauna cu atâta pasiune, în elementele ei cele mai infime, pentru că în fiecare centimetru pătrat descoperi o infinitate de nuanțe și efecte fugare care sunt tot atâtea scăpări uimitoare ale viziunii artistului, și tot atâtea pătrunderi magice în tainele subtile ale materiei. De aceea și varietatea relativ restrânsă a tablourilor d-lui Petrașcu și reluarea frecventă a acelorași teme preferate de artist. Căci un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărți, un vas de aramă pe o țesătură colorată, reprezintă pentru acest mod de a privi și de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existențe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci într-o lume nesfârșit schimbătoare"³⁷.

Cu directă referire la intensitatea viziunii statice a pictorului menționat se pronunța Aurel Vladimir Diaconu în monografia sa din anul 1946: "...Această împietrire, pe care Petrașcu o aplică mișcării personajelor, constituie una din caracteristicile cele mai puternice ale interpretării lui artistice



Floarea soarelui, u/p, 0,500 x 0,650, semnat și datat dr. jos G. Petrașcu, 1939, colecția Ion Babă



Anemone, u/c, 0,385 x 0,465, semnat și datat dr. jos G. Petrașcu, 1939, Muzeul Zambaccian



Natură statică cu cărți, oale și flori, u/p, 0,330 x 0,530, semnat și datat dr. jos G. Petrașcu, 1929, colecția Eugen Banu



Natură statică, u/p, 0,500 x 0,720, semnat și datat stg. sus, colecția Dumitru Dumitrescu

și una din originalitățile universului creat de el. Ea își are, poate, rădăcinile în statica artei populare, în hieratismul bizantin al icoanelor. În schimb – și acesta este un alt aspect, poate și mai caracteristic al autenticității viziunii sale – el acordă staticii tot ceea ce refuză mișcării: pentru el, obiectele neanimate... au un suflet, o psihologie, un trecut, în care predilecția artistului pentru lucrurile vechi își găsește o copioasă mulțumire...”³⁸

Vorbind despre natura moartă, putem afirma că în anii maturității lui Petrașcu ea constituie, fără doar și poate, genul lui preferat. Nu credem că mai este nevoie să facem o statistică riguroasă – așa cum am demonstrat cu referință la Salonul Oficial interbelic – pentru a ne da seama că, luat în comparație cu oricare dintre pictorii români, Petrașcu se poate prezenta la propria operă, cu cel mai mare procent de naturi moarte. Explicația, oferită de Vasile Florea în monografia sa din anul 1989, pare a fi una singură: aceea că, dintre toate genurile, prin însăși formula sa, natura statică reprezintă genul cel mai imobil, mai docil, el răspunzând astfel preferinței pictorului pentru realitatea încremenită. Fire puțin sociabilă, prea puțin dispus să evadeze din intimitatea căminului, unde a găsit satisfacții simple, artistul s-a atașat de lucruri și a gustat din plin poezia intimistă. Succesul la public al reprezentărilor florale semante de Luchian, Pallady sau Tonitza se adaugă propriei înclinații spre ispita coloritului superb oferit de amintitele subiecte, pentru a justifica – în viziunea aceluiași Vasile Florea – sporul cantitativ înregistrat de creația de profil a lui Petrașcu între anii 1903 și 1919. Glosele pe marginea motivului floral continuă pe o linie poetică similară pentru a deborda în comparația cu regnul mineral al florilor de mină³⁹.

Pentru a nu pierde contactul cu acest univers mirific, ne vom referi în cele ce urmează la analiza tehnicii de lucru utilizate de Petrașcu atunci când reprezenta motivul floral. Textul îi aparține lui George Oprescu și merită reprodus integral: “Petrașcu a pictat și el admirabile tablouri cu flori. Pentru a exprima frăgezimea și vioiciunea în colorit a petalelor umede, el alege o pastă suculentă și strălucitoare și o întinde

cu vârful cuțitului. Tot de cuțit se servește pentru a produce impresia de transparență a unui vas când florile sunt prezentate în acesta. După ce a îngrămădit urmele de pensulă, unele peste altele, cu o mișcare îndemânatică de cuțit el rade culoarea și nu lasă pe suport decât un strat subțire, și acela poate cu întreruperi. Fondul, adică preparația ici și colo aparentă, cu grăunțele pânzei și cu părțile acoperite cu straturi mai substanțiale de culoare, se pun în valoare reciproc; iar această tehnică dă impresia improvizației și a unei incontestabile spontaneități⁴⁰.

La fel de pertinente sunt referirile lui Vasile Florea la tehnica de lucru general valabilă pentru naturile statice ale lui Petrașcu⁴¹. În mod particular, el insistă asupra motivului cărții în care distinge, pe de o parte latura constructiv-arhitectonică, pe de alta cea imaginativ-filosofică: "...Aproape nelipsite sunt, în naturile moarte, cărțile; câte una-două, dar și câte șapte-opt, cu coperti în diverse culori, adesea legate și aranjate pe mese, printre alte obiecte, într-o dezordine studiată. Când sunt deschise, au întotdeauna imagini – sunt deci albume – și creează o ambianță de artă, ca și cadrele de pe pereți, în interioare. Imaginea în imagine, adică pictura în pictură – ca reproducere în album sau ca tablou pe perete – după principiul teatrului în teatru, adâncesc și mai mult semnificația de artă pentru artă pe care, pe lângă alte multe semnificații, o are opera lui Petrașcu⁴².

Mai suntem datori să completăm imaginea oferită de natura statică în interpretarea pictorului Petrașcu cu inventarierea repertoriului de motive ce țin de domeniul amintit. Monografiile semnate de George Oprescu și Vasile Florea ne asigură controlul eficient al acestei probleme. Sectorul floral concretizat în titulatura lucrărilor include: anemone, cârciumărese, garoafe și nalbe⁴³. Spațiul fructifer are ca protagoniste gutuile, merele și perele⁴⁴. Reproduserile cu subiecte animaliere lipsesc cu desăvârșire din cuprinsul monografiilor la care ne referim, în schimb suntem recompensați din plin la capitolul obiectelor: albume, borcane, căldări, cărți, mulajul unui picior de gips, oale,

pensule, tingirea de alamă, vase de diferite dimensiuni și pentru diferite destinații⁴⁵.

Prima concluzie ce se degajă din lucrarea noastră surprinde necesitatea unei abordări complexe și nuanțate a genului naturii statice nu numai la nivelul interbelic, ci pentru întreaga pictură românească. După cum am putut constata și, sperăm, am demonstrat prin travaliul de față, autorii de monografii au expediat – de regulă – analiza temelor și motivelor în favoarea unor considerații generalizatoare. Se impune o regândire a metodologiei monografice, mutând accentul pe analiza operei artistului în detrimentul biografiei acestuia. În paralel, pot fi întreprinse studii de “caz” pe genuri și specii adiacente pornind de la experiențe artistice singulare. Acestea se vor putea coagula în dezirabile sinteze de profil privind “*Peisajul*”, “*Portretul*”, “*Compoziția de exterior și de interior*”, toate cu referință la teritoriul artistic național.

În al doilea rând se cuvine exploatată corect “mina de aur” pe care o oferă Saloanele Oficiale interbelice. Prin extensie, se poate coborâ în plin secol XIX sau se poate urca spre finele secolului XX – cu trimitere expresă la manifestările de nivel regional, național și la participările internaționale ale artiștilor români. Catalogul de expoziție individuală sau de grup trebuie obligatoriu corelat cu “dovezile” conținute în periodicele timpului. Firește, munca individuală a specialistului este esențială, dar ea trebuie inclusă într-un proiect de anvergură pe principiul acțiunii colective.

În al treilea rând semnalăm oportunitatea definitivării evidențelor din rețeaua muzeelor de artă, cât și pe cea care include colecțiile particulare. Cataloagele patrimoniale și ghidurile de expoziție atent elaborate, în conformitate cu cele mai moderne metodologii de cercetare și apelând la specialiști din instituții similare ca profil, vor aduce satisfacții atât autorilor, cât mai ales beneficiarilor. În condițiile unei coordonări regionale și apoi naționale, vom putea elabora noile monografii și sinteze care să asigure artei românești – și la nivel exegetic – locul pe care-l merită în sistemul de valori culturale al umanității.

- ¹ x x x, *Dicționar de artă*, vol. II, Meridiane, București, 1998, p. 8.
- ² Cf. *Mic dicționar enciclopedic*, ediția II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 640.
- ³ Tocmai de aceea am integrat analiza acestui gen artistic în capitolul privind compoziția de interior în lucrarea ce reprezintă teza mea de doctorat – Cornel Crăciun, *Structuri ale imaginii în pictura românească interbelică*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 1998, pp. 227-233.
- ⁴ Theodor Pallady, *Jurnal*, Meridiane, București, 1966, p. 48.
- ⁵ Cornel Crăciun, *op. cit.*, pp. 227-228.
- ⁶ Amelia Pavel, *Pictura românească interbelică – un capitol de artă europeană*, Meridiane, București, 1996, p. 38 și urm.
- ⁷ Vezi în acest sens capitolul “*Specificul național. Dispute în jurul conceptului*”, în lucrarea lui Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Eminescu, București, 1980, pp. 363-468.
- ⁸ Eșantionul este alcătuit din pictorii: Gheoghe Petrașcu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Henri Catargi, Francisc Șirato, Jean Al. Steriadi, respectiv din pictorițele: Merica Râmniceanu, Micaela Eleutheriade, Nina Arbore, Rodica Maniu, Lucia Demetriade-Bălăcescu și Nutzi Acontz.
- ⁹ Anii 1924-1925, 1927-1932, 1934-1939.
- ¹⁰ Anii 1924, 1927, 1929-1938, 1933, 1935-1938 și 1940.
- ¹¹ Anii 1926-1930, 1932-1936.
- ¹² Anii 1926, 1931, 1935 și 1937.
- ¹³ Anii 1924-1925, 1928-1931, 1934-1937 și 1939.
- ¹⁴ Compoziția “*Mere*” (*Catalogul salonului Oficial de pictură și sculptură*, București, 1931, poziția 11, p. 7) și compoziția “*Mere, portocale, cactuși*” (1932, poziția 12, p. 7).
- ¹⁵ “*Vânat*” (1935, poziția 288, p. 27).
- ¹⁶ “*Vânat, epure și fazan*” (1932, poziția 184, p. 18, lucrarea reprodusă în catalog).
- ¹⁷ Amelia Pavel, *op. cit.*, p. 39.
- ¹⁸ Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Dâmbovița, Biblioteca Municipală Târgoviște, *Gheorghe Petrașcu (1872-1949). Bibliografie selectivă*, Târgoviște, 1973, pp. 53-77. Referitor la viața, opera și personalitatea artistului au apărut, până în 1973, un număr de 39 de volume, 308 articole în periodice, 13 cataloage de expoziții personale, 72 cataloage de expoziții colective și 11 cataloage de muzeu. În cazul lui Pallady nu deținem o documentație similară.
- ¹⁹ O. W. Cisek, *Eseuri și cronici plastice*, Meridiane, București, 1967, p. 58.

- ²⁰ *Ibidem*, p. 60.
- ²¹ *Ibidem*, p. 64.
- ²² *Ibidem*, p. 68.
- ²³ Henri Blazian, *Pallady*, ESPLA, București, 1958, pp. 22-23.
- ²⁴ Anatol Mândrescu, *Theodor Pallady*, Meridiane, București, 1971, pp. 8-9.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 12.
- ²⁶ Ștefan Dițescu, *Theodor Pallady*, în volumul *Omagiu lui Theodor Pallady – Expoziție comemorativă organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului*, București, decembrie 1971-februarie 1972, p. 18: "Naturile moarte și compozițiile cu nuduri, care constituie marea parte a operei sale, ne dau cel mai bine imaginea omului și artistului. Sunt genurile care se potrivesc gândirii sale, oferindu-i cea mai deplină libertate în valorificarea spiritului de construcție, de sinteză, în crearea unei ordini, a unui echilibru armonios întemeiat pe ritmuri și corespondențe. Natura moartă o vom regăsi, de asemenea, în mai toate compozițiile sale de interior, în intimitatea personajelor, întregind ansamblul celor mai diferite subiecte..."
- ²⁷ K. H. Zambaccian, *Th. Pallady*, Casa Școalelor, București, 1945, p. 20.
- ²⁸ Henri Blazian, *op. cit.*, p. 26: "În compozițiile sale nimic nu este jertfit hazardului. Totul se sprijină pe rațiune: gruparea elementelor în pagină, vioiciunea liniei purtată în abrevieri, îmbinări sau prelungiri, valoarea prin juxtapuneri de nuanțe, concentrarea tuturor resurselor limbajului pentru ilustrarea vibrantă a unui conținut sufletesc... Gruparea statică, sursa de lumină, fondurile care se proiectează, ambianța apropiată, totul e rânduit logic, cu grijă și discreție, totul e distribuit cu gust și ingeniozitate. Artistului îi place să repete total sau parțial elementele unei teme pe care a tratat-o. De fiecare dată, însă, lucrarea cuprinde și dezvoltă un sentiment nou..."
- ²⁹ Raoul Șorban, *Theodor Pallady*, Meridiane, București, 1975, p. 29.
- ³⁰ Mihai Ispir, *Theodor Pallady*, Meridiane, București, 1987, pp. 57 și 59.
- ³¹ *Ibidem*, pp. 62-64.
- ³² În ordinea enumerată: Mihai Ispir, *op. cit.*, il. 84, il. 98, il. 50; Raoul Șorban, *op. cit.*, il. 8; Ispir il. 94, il. 119; Șorban il. 27 și 40, il. 54; Ispir il. 48, il. 72 și 115, il. 120; Șorban il. 38 și 49; Ispir il. 122; Șorban il. 55 și 51.
- ³³ Mihai Ispir, *op. cit.*, il. 63, il. 71; Raoul Șorban, *op. cit.*, il. 23 și 55; Ispir il. 79, 86 și 92; Șorban il. 51 și 50.
- ³⁴ O pertinentă trecere în revistă a acestor motive la Mihai Ispir, *op. cit.*, pp. 69-70.
- ³⁵ Exemple de acest tip în Mihai Ispir, *op. cit.*, "Fazanul" (il. 85), "Natură statică cu plantă, pești, portocale și lămâi" (il. 86), "Rața verde" (il. 95) – ultima piesă citată cu sens parodic, fiindcă reprezentarea este obiectuală

și nu naturală.

³⁶ Adrian Maniu, *Expoziția G. Petrașcu*, în “Rampa”, 7 aprilie 1928, apud Vasile Florea, *Gheorghe Petrașcu*, Meridiane, București, 1989, p. 130.

³⁷ Alexandru Busuioceanu, *G. Petrașcu*, în “Gândirea”, nr. 5 (mai) 1936, apud, Vasile Florea, *op. cit.*, pp. 144-145.

³⁸ Aurel Vladimir Diaconu, *Petrașcu, Fundația regală pentru literatură și artă*, București, 1946, p. 26.

³⁹ Vasile Florea, *op. cit.*, pp. 66-68.

⁴⁰ George Oprescu, *Gheorghe Petrașcu*, Meridiane, București, 1982, pp. 16-17.

⁴¹ Vasile Florea, *op. cit.*, p. 67: “... în naturile moarte Petrașcu recurge la câteva obiecte ca la un lait-motiv. Pe masă este așternută de regulă o pânză albă cadrilată sau, mai rar, un fel de pled negru sau ultramarin imprimat cu flori roșii, roz și albe, în care A.V. Diaconu a identificat șaluri italiene de mătase. În alte tablouri, ca față de masă apare un lăicer în dungii, de factură țărănească. Pe acestea, sunt așezate într-o înfinitate de variante lait-motivele despre care am pomenit: cărți, ulcele, fructiere cu mere sau cu pere, în câteva cazuri, căldărușe sau o splendidă tingire de aramă și, din când în când, un borcan cu pensule...”

⁴² *Ibidem*, p. 70.

⁴³ *Ibidem*, în ordinea enunțată: il. 82 și 130, il. 68, il. 74 și 87.

⁴⁴ *Ibidem*, pentru gutui il. 133 și 140; pentru mere il. 127, iar pentru pere il. 102, 125 și 147. La George Oprescu, *op. cit.*, apar doar perele în il. 21 și 54.

⁴⁵ George Oprescu, *op. cit.*, - album il. 24, borcan cu pensule il. 49, căldări il. 50, cărți il. 53, oale și cărți il. 23, picior de gips il. 44, tingirea de alamă il. 22, vase și cărți il. 45 și 51. Vasile Florea, *op. cit.*, p. 55 analizează lucrarea “*Natura moartă cu picior de gips*” (1939) în termenii următori: “... Edificatoare pentru această viziune sculpturală este și (...) în care, ca factură, din gips sau dintr-un material dur, anorganic, par a fi făcute nu numai piciorul, ci și restul obiectelor pictate: ulcioarele, cărțile, masa și chiar fața de masă, pictorul abolind nu numai culoarea locală, cum face de obicei, dar și factura locală, dacă putem spune așa.”

CONSIDÉRATION AU SUJET DE LA NATURE MORTE DANS LA PEINTURE ROUMAINE PENDANT L'ENTRE- DEUX-GUERRES (Résumé)

L'étude part de la définition de la nature morte et les motives qui composent-là: les fleurs, les fruits et les legumes, les animaux (le chasse) et les objets d'utilisation humaine.

Les considerations concernant l'évolution d'espèce artistique dans la peinture roumaine pendant l'entre-deux-guerres ont été élaborée aux deux niveau.

Le premier s'est mise par rapport au Salon Officiel de peinture et sculpture de l'époque, présente un échantillon de douze artists (six hommes et six femmes) qui font partie de l'élite du domaine et vise les quatre motives déjà exposés.

Le deuxième niveau est représenté par l'analyse de la création des peintres Theodor Pallady et Gheorghe Petrașcu qui ont dominés l'art roumaine pendant l'entre-deux-guerres. En utilisant les exégèses au sujet de l'oeuvre des artists mentionnés sont mises en évidence les idées générales qui entourent la sphère du genre, ensuite sont attaqués l'analyses qui utilisent le langage technique propre à cette fin.

La première conclusion de l'étude surprend la nécessité d'une investigation complexe et nuancée du genre de la nature morte non seulement au niveau des années '20-'30, mais pour la peinture roumaine tout entier.

Deuxièmement, l'auteur propose l'exploitation correcte des catalogues d'exposition et de la presse périodique.

Enfin, les catalogues patrimoniales et les guides d'exposition peuvent apporter l'excédent d'information pour l'élaboration des nouveaux monographies et ouvrages de synthèse concernant la peinture roumaine. La circulation indépendante des informations apportera, sans doute, la reconnaissance dans le système des valeurs culturelles de l'humanité.