

## ART NOUVEAU - ORIGINILE ȘI RAMIFICAȚIILE UNUI PROFIL STILISTIC

Viorica Guy Marica

Dintre toate manifestările artei moderne, *Art Nouveau* - supranumit printr-un termen cumulativ *Arta de la 1900* sau *Noul Stil* în accepțiunea lui Lucian Blaga - pare a fi unul dintre fenomenele cele mai controversate. Fapt explicabil pe de o parte prin multitudinea izvoarelor absorbite, pe de alta prin stufoasele ramificații pe care profilul său stilistic le-a înregistrat. Căderea sa în desuetudine pentru un răstimp îndelungat a fost pricinuită mai ales de anumite deprecieri. În mod mai mult sau mai puțin arbitrar, opiniile critice au calificat stilul ca *Fin de siècle*, ca artă decadentă de la sfârșit de secol. Alteori n-au ezitat să îi învecineze configurația, extravagantă și prețioasă, cu stilul *Kitsch* sau *Pacotille* care a preluat unele motive, vulgarizându-le. Împrejurări ce explică în bună parte destinul său postum.

După ce provocase o adevărată modă, cu bogate răsfrângeri în arhitectură, grafică, în arta aplicată și industrială, în designul vestimentar, stilul s-a demodat rapid, intrând într-o totală eclipsă. Abia după jumătatea acestui secol a fost reactualizat din nevoia unei mai obiective evaluări, corelată de altminteri cu procesul post-modernist. Interesul pe care l-a suscitat implica atât raportarea la rolul său istoric determinat, cât și contribuțiile aduse în beneficiul unor curente sincrone sau ulterioare, ce au înrâurit complexa fizionomie a artei moderne și contemporane.

Domenii aproape oculte, ca pictura și sculptura de la 1900, privite mai adesea în afara conexiunilor cu filonul *Art Nouveau* sau cu *Jugendstil*, au fost atent reconsiderate. Văzute prin prisma

acestor interferări stilistice, deși nu întotdeauna manifeste, asimilate doar în varii proporții, acestea au dobândit semnificații mai largi.

Două retrospective târzii, cea de la *Kunstgewerbemuseum* din Zürich, în 1952, urmată de marea expoziție *Les sources du XX-ème siècle*, organizată la Paris în 1960 - 1961, sub egida Consiliului Europei, au atras în mod decisiv atenția asupra acestui fenomen artistic. Îndeosebi retrospectiva pariziană a integrat Art Nouveau în sfera acelor mișcări ce au determinat orientarea spre modernitate, favorizând difuzarea inițiativelor pe plan european și universal. Un stil uitat și nu o dată disprețuit era astfel readus în vizorul exegetic. Ambele expoziții au îndeplinit scopuri reparatorii, extinzând interesul retroactiv relativ la un fenomen artistic, îndeobște considerat ca fiind efemer și neviabil.

Cât privește încadrarea sa cronologică și periodizarea, controversele sunt încă deschise. Un consens generic a decis situarea sa în jurul începutului de secol determinând apelativul *Arta de la 1900*. Acesta este dublat de sinonimii ca *Style 1900* sau *Fin de siècle* - subsumând o conotație peiorativă de artă fanată -, *Stilkunst um 1900* sau pur și simplu *Spiritul 1900*.

Cronologii mai puțin restrictive situează alternativ fenomenul între 1885-1905 respectiv 1890-1910. O delimitare mai elastică, luând în considerație atât preliminarile cât și ecourile tardive, îl plasează între 1880-1883 și 1925. Tschudi Madsen lărgeste mult intervalul introductiv, referindu-se la o fază *Proto Art Nouveau* pe care o plasează între 1850-1875, nu fără unele rațiuni întemeiate. Analitice și neîndoielnic scrupuloase, alte cronologii au în vedere desfășurarea paralelă, adesea diferențiată, a domeniilor creatoare afiliate stilului.

O controversă incitantă pune în cumpănă caracterul global al manifestărilor, lansând întrebarea în ce măsură *Art Nouveau* constituie o mișcare sau un stil. Întrebare stârnită de lipsa de omogenitate a răspândirii sale teritoriale, marcată prin decalaje de ritm. Dar și de caracterul oarecum eterogen al înfățișărilor variabile pe care le îmbracă, în ciuda tendinței sale spre sinteză.

Amploarea procesului și subtextul său ideologic îndreptățesc afirmația potrivit căreia este vorba de o mișcare cultural-artistică, impulsionată de aspirații radical novatoare. Scopul său inițial viza

crearea unei arte cu înclinări demofile, străduindu-se să introducă criteriul estetic în viața cotidiană. Astfel a luat naștere *industrial designul*, artele aplicate, în sfârșit Art Déco (artele decorative). Eforturile grupului *Arts and Crafts* (Arte și meserii), fondat în 1861 la Londra de socialistul utopic William Morris, au fost îndeobște îndreptate în acest sens. Prin revoluționarea limbajului, *Arta de la 1900* se situează la nivelul celorlalte curente așa-zis moderniste. Asemenea lor are o durată restrânsă, dar își exprimă cu ostentație ambițiile regeneratoare.

De la romantism încoace, revoluțiile de conținut și formă s-au succedat furtunos și versatil, într-o adevărată escaladă. Dinamica dezvoltării stilurilor s-a accelerat, uneori într-un ritm de-a dreptul amețitor. Curente, rămase uneori în stadiul veleitar, alteori deplin cristalizate, s-au anulat reciproc, trecând cu agresivitate prin fluxul devenirilor stilistice. Poziția violent critică, refuzul stilului premergător din care totuși se alimenta, fie și prin negație, obsesia noului *à tout prix* - ce mai persistă și azi - caracterizează dialectica stilurilor moderne. Acestea se generează și se desființează alternativ, afirmându-se temerar, în virtutea unui neobosit radicalism. Durata lor nu mai este multiseclară, ca în veacurile anterioare, ci restrânsă la etape scurte ce se măsoară în câteva decenii sau doar în ani. Evoluția lor - cazul flagrant al neoimpresionismului, al nabismului, fovismului sau cubismului - se desfășoară în ritm alert, suferind nu odată sincopă.

Dar, indiferent de specific, toate ținesc într-un mod invariabil demolarea rutinei academice și desființarea eclecticismului istorist, respinse ca retrograde și opuse mersului spre modernitate. Prinse în grăbita lor derulare, curente se află în permanentă căutare a formulelor inedite. Evoluând sinuos și contradictoriu, arta modernă rămâne credincioasă acestui mobil.

Configurația și consecințele *Artei de la 1900* întrunesc un consens limpede, de necontestat. Alergia la convenții, la tradiția osificată, anchilozată, o îndeamnă să încerce răsturnarea completă a morfologiilor și sintaxelor estetice revoluate. Dar nu o împiedică să exploreze izvoare, adesea îndepărtate, din care se inspiră până la un punct. Inspirația este uneori restrictivă, în măsura în care episodică fiind nu dobândește un rol hotărâtor și amplu, ca în cazul filonului

celtic și al miniaturii irlandeze. Alterori se extinde însă pe o arie largă, întrunind multiple rezonanțe, cum se întâmplă cu Goticul, reacutizat de Viollet-le-Duc, dar și grație lui John Ruskin și lui Morris.

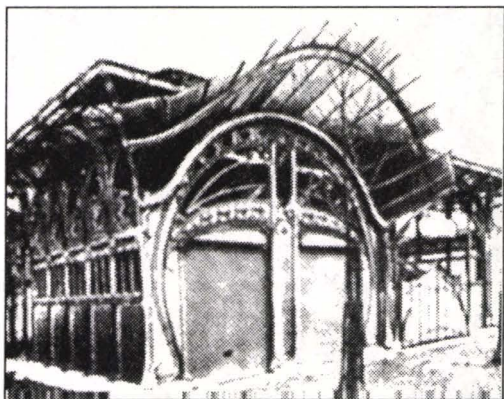
*Arta de la 1900* nu este doar o vastă mișcare de inițiativă, ci și un stil cu fizionomie proprie, original prin asimilarea creatoare a unor forme pe care le-a metamorfozat, topindu-le într-un limbaj inedit. Misiunea asumată a reînnoirii este îndeplinită nu doar teoretic, ci printr-un proces inventiv ce se vădește de bătaie lungă, în pofida eclipsei pe care aproape o jumătate de secol a suferit-o

Totuși calitatea de a fi un stil în sine i-a fost ocazional refuzată. În editorialul din 1898 al revistei *Ver Sacrum*, purtătoare de cuvânt al *Secesionismului* vienez, se declara categoric: “Nu există stil secesionist”, Sintagma este reluată în 1967 de exegetul Maurice Rheims care proclama deopotrivă: “Nu există un stil *Art Nouveau*”.

Întâmpinat uneori cu ostilitate, luat alteori în derâdere - ca majoritatea curentelor moderniste, botezat cu denumiri când retorice, când hazlii - stilul s-a ramificat în spațiu și timp, fiind ocazional semnalat prin apelative bizare ori rizibile.

În Franța, unde centrele elaborării sunt Paris și Nancy, este inițial cunoscut ca *Art Nouveau*. Termenul sintetiza rolul promotor pe care Franța, mai precis metropola și-l însușise din secolul al XIX-lea. Sediul avangardei, polarizând afluența creatorilor locali și a celor veniți de pe întregul mapamond, Franța devenise vioara întâi - ceea ce fusese Italia în Renaștere -, matricea dătătoare de ton a artei moderne. Rol pe care îl păstrează de vreme îndelungată. Termenii zeflemitori nu au întârziat să apară la adresa noii arte, poreclită *Nouilles languies* (tăiței lângezi) sau și mai rău *Style Epinard* (spanac). Cum aceasta s-a difuzat mai ales în mediul monden (hoteluri, restaurante, stațiuni balneare, cazinouri, pavilioane de cură, teatre, cefenele, cabarete) s-au ivit nominative familiare ca: *Moulin Rouge*, *Chez Maxim's*, *Chat Noir*, ori mai puțin frivolul *Style Métro* sau *Style Guimard* (de la Hector Guimard, autorul decorațiunilor în fier forjat din stațiunile metroului parizian), ba chiar *Style Jules Verne*.

Mai puțin înclinați spre umorul sprintar, englezii s-au mulțumit să consemneze curentul prin *Modern Style*, *Liberty Style* sau *Morris Style*, definind o activitate ce se concentra la Londra și la Glasgow, de unde *Glasgow Style*.



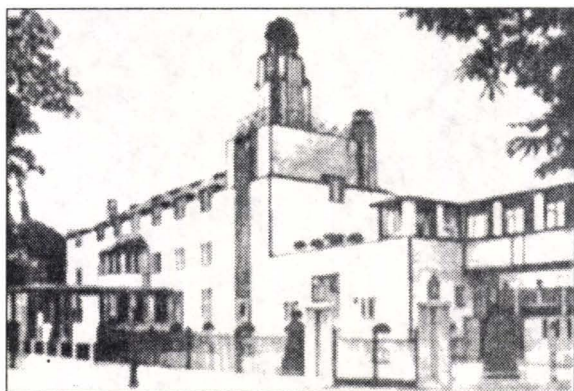
H. Guimard, *Gară de metrou, Paris.*

Belgienii, în schimb, au optat de preferință pentru *Style 1900*, dublat de *Style Belge* ce implica o conotație națională, însoțită de *Style Horta* și *Style Van de Velde* (după numele unor arhitecți importanți), cel din urmă sinonim cu *Yachting Style*. Dar cu ironie i s-a spus și *Style Coup de Fouet* (pleasna de bici), în timp ce olandezii s-au oprit la *Nieuwe Kunst* (Artă Nouă) și la *Paling Stijl* (stilul țipar).

În Germania și în Austria s-a generalizat inițial termenul "*Jugendstil*" derivat de la revista müncheneză *Jugend* care din 1896, de la fondarea sa, era organul publicitar al orientărilor și grupărilor secesioniste. De aici cuvântul *Sezession* sau *Secession* ce a dominat timp îndelungat în Europa Centrală și Central-Estică, subliniind ruptura cu tradiția academică. Avangarda țărilor germanice a fost de altminteri în bună parte inspirată de expresionismul lui Munch, Van Gogh și Gauguin.

Inaugurată în 1892, la München, mișcarea secesionistă s-a extins din 1897 în Viena rafinată și cosmopolită iar din 1898 la Berlin, apoi la Dresda. Nescăpând ironiei, i s-a spus ocazional și *Lilienstil* (de la crin), *Wellenstil* (de la undă) și chiar *Bandwurmstil*

(de la tenie, viermele panglică), vizând liniaritatea sa ondulatorie. La Dresda circula termenul *Baumstil* (Stilul arboricol), La Viena *Wiener Werksätten* (atelierele vieneze), precum și *Wagnerstil* sau *Hoffmannstil* (inspirate de arhitecții Otto Wagner și Joseph Hoffman).



J. Hoffman, Palatul  
A. Stoclet, 1905,  
Bruxelles

Sudul mediteranean recurge la o terminologie mai moderată și mai restrânsă. În Spania se vorbește despre *Modernismo* sau *Stile modernista*, despre *Arte Joven* sau *Stile Joventud* - în corelare cu revista omonimă, de asemenea despre *Stilul Gaudi*, principalul promotor al genului. În Italia circulă *Stile floreal* (floral, înflorat), *Stile Liberty*, dar și *Stile Vermicelli* (viermișor, macaroane) înrudit cu franțuzescul *Nouilles languies*. Extrapolările amintesc derularea unduită, prelunga desfășurare a algelor, lujerelor sau plesnelor de bici ce domină ca element decorativ, mai ales între 1875 - 1900.

De notat că în anumite teritorii apariția mișcării coincide sau este devansată de afirmarea unor stiluri naționale ce se inspiră din fonduri arborigene și din folcloruri locale, manifestându-se adesea în simbioză cu *Stilul 1900*. Devenită celebră, grație arhitecturii Antonio Gaudi, în Spania se afirmă *Renașterea catalană*. În Finlanda era cultivat *Stilul Kalevala*, în celelalte țări nordice *Stilul Viking* sau *Dragon*. În Rusia *Mir Iskustva* (Lumea artei) propaga *Stilul neorus*, de asemenea *Stilul Talașkino* și *Stilul Baletelor Ruse* cu mare rezonanță în scenografie, decor și costume, extinse în domeniul operei și al teatrului. Europa Central-Estică este de asemenea permeabilă

la noul stil, deopotrivă răspândit în Cehoslovacia, Polonia, Ungaria și România, unde se compenetrează adesea cu stilurile naționale.



A. Gaudi, Catedrala  
Sagrada Familia,  
1883 - 1926,  
Barcelona

*Stilul neomaghiar*, promovat de așa-zisa Școală de la Gödölő poartă și denumirea de *Stil Ödön Lechner*, inițiatorul său. Acesta este aproape sincron cu *Stilul neoromânesc* din arhitectură. Arhitecți notorii: Mincu, Antonescu, Cerkez, Ghika-Budești etc., aparținând școlii naționale, au fost

influențați de *Arta de la 1900*. Răspândindu-se spre Est, aceasta a favorizat apariția curentelor naționale ori s-a împletit cu evoluția lor, fiind uneori precedată, cum s-a întâmplat în țara noastră.

Prin proximitate geografică și afinitate culturală, *Secesionismul vienez* s-a răsrânt deopotrivă în Transilvania și Banat. Sudând motive diverse, cu accent pe decorația folclorică, o serie de centre oferă aspecte originale. Oradea, Târgu-Mureș, Cluj, Arad, Timișoara, mai puțin Sibiu și Brașovul, au generat variațiuni proprii în contact strâns cu *Stilul 1900*. Lămuritoare și dătătoare de ton în acest sens sunt minuțioasele lucrări ale profesorului Paul Constantinescu.



Receptarea specifică pe un areal extrem de vast a unui fenomen artistic difuzat nu doar în Europa, ci deopotrivă în America de Nord (*Tiffany Style*), de asemenea în Extremul Orient, relevă clar tendința spre universalitate. Fondat de Seiki Kuroda, *Secesionismul japonez* își inaugurează prima expoziție la Tokio în 1895. O atât de amplă răspândire determină paralelismul receptărilor, dar și o anumită eterogenie. Aceasta se vedește în diversificarea formei și a decorului, fără a împieta totuși asupra unei globale unități stilistice.

Sofisticată, *Arta de la 1900* trădează nu puține trăsături contradictorii. Atitudinea demofilă, alimentată de aspirații democratice, insuflate de socialismul utopic al lui William Morris se reflectă în sloganuri ca *Arta în toate, Arta pentru toți, Frumoase și ieftine* sau *Everyday Art* (o artă de fiecare zi) referindu-se la producția industrială de larg consum, adresându-se masei sociale. În același timp, rafinamentele execuției și nu odată extravaganța interpretării depășesc nivelul uzual. O artă de salon, pretențios mondenă, adesea excesivă și afectată, este menită a satisface o elită socială care își poate permite fanteziile costisitoare ale *dandysmului*. Producția în serie a obiectelor industriale, ambiționând și o factură artistică, nu rimează cu creația unicatelor, manifestând exigențe estetice sporite și prețioase. Cristalizarea unui limbaj ce se vrea internațional, în virtutea unei evidente înclinări spre cosmopolitism, nu se armonizează întotdeauna, nu se pliază în mod organic tradițiilor naționale.

Suprema înflorire, afirmarea plenară a stilului este destul de brusc jugulată, în ciuda ecourilor tardive ce se lasă sesizate. Apogeul se prefăce grabnic în decadentă, istovind un repertoriu ornamental ce devine convențional, erodându-se prin convertirea în manieră.

Proclamând până la saturație ambiția reînnoirii, stilul nu este totuși străin de resursele eclectice ale secolului trecut, recurgând la livresc. O inspirație destul de neomogenă apelează la izvoare mai mult sau mai puțin pretențioase, numeroase elemente aparținând tezaurului stilistic european din epoci determinate. Trecându-le prin filtrul unei sensibilități inegale, *Arta de la 1900* obține versiunea când delicată, când artificioasă a ornamentului expresiv. Ingenioasă, reinvenția dobândește inflexiuni seducătoare, dar uneori rămâne doar insinuantă și chiar ambiguă. Oscilând între redundanța senzualistă



și între abstracțiunea rece, abundența decorativă se întâmplă să stârneasca mai curând o curiozitate contrariată decât admirație. Pigmentat cu mister, aluzivul înclinând spre alegorie, hrănește o reverie simbolist-romantică. Iar aceasta tinde spre evaziune, ocolind frumosul uzual și pledând împotriva estetismului pragmatic.

Nu lipsesc nici contraindicațiile de sinteză, slăbind aderența dintre structură și ornament. Proliferarea decorativă este contrară arhitecturii de schelet, ce se dorește nudă pentru a-i accentua rolul funcțional. Risipa vegetală este potrivnică expresiei geometrizzante, arabescul languros și cursiv contrariază severitatea maselor structurive. Adesea haotică, imaginația este temperată prin efortul rațional al structurii. Originalitatea se opune hibridizării.

Caracterul multiplu al izvoarelor infirmă aspirația spre unitate. Alternările dintre forma închisă și cea deschisă, mecanismul complementar al curbelor și contracurbelor, aflat de obicei în disjunctie cu unghiularul și formele rectilinii, relevă antagonismele lăuntrice ale stilului. Aspirația spre originalitate și sinteză se lovește de eclectismul, altminteri foarte selectiv, al împrumuturilor uneori surprinzător de eterogene. De unde dificultatea omologării, a aducerii termenilor la numitor comun, tulburat de discrepanțe.

Discutabilă este, de pildă, înrăurirea - de altminteri limitată - a ceea ce Tschudi Madsen numește Renașterea celtică, în corelare cu arheologia nordică și cu miniatura irlandeză. Semnificația lor rămâne izolată. *Stilul Viking* sau *Dragon* apelează la fondul celtic remanent și la folclorul nordic, mărginindu-se la complicate împletituri zoomorfe și la arabescuri geometrice. Reflexele unei configurații relativ himerice, ca aceea a stilului Dragon, se regăsesc în Scoția, în sânul Școlii de la Glasgow. Însușindu-și accente mitologice, acesta are deopotrivă atingeri cu ilustrațiile lui Eugène Grasset, mai puțin cu lucrările în metal ale lui Louis Comfort Tiffany. Pe scurt, influența sa se întrevede mai ales în grafica de carte și în argintărie.

Infinit mai importantă este contribuția Goticului, resuscitat prin strădaniile lui Viollet-le-Duc, mare restaurator de monumente medievale, dar și teoretician preocupat de Art Nouveau. Paseismul său stilistic este de altfel stăruitor susținut de Ruskin și Morris. În acest context, Goticul înregistrează un ecou vast, impulsionând

interesul pentru arhitectura de schelet ce câștigă progresiv teren în arta modernă și contemporană. Debutând cu structuri temerare, ca *Turnul Eiffel* și *Crystal-Palace*-ul londonez, edificiile asamblate din bare de metal și sticlă - premurgând arhitecturii în beton armat - reeditează raportul dintre plinuri și goluri, dintre factorii activi care sunt suporturile și cei pasivi, alcătuiți din viduri. Sistem experimentat cu secole în urmă în cadrul Goticului, a cărui structură se întemeia pe logica matematică a elementelor portante, cu rol de susținere, în timp ce golurile erau ocupate de sticla colorată a vitraliilor.

Punând în valoare rezistența eșafodajului se reeditează un principiu fundamental, experimentat cu succes în Goticul deopotrivă preocupat de ornamentarea în piatră a scheletului arhitectonic. Inspirat de Viollet-le-Duc, Antonio Gaudi a realizat *Sagrada Familia* la Barcelona, inventând o fascinantă formulă gotizantă. Amețitoarea verticalitate a turnurilor multiple, zveltetea ascensională a alcătuirii ce maschează elementele de rezistență, suprafețe invadate cu un decor proliferant, fantastic, sunt de un efect uluitor. Desigur, el asimilase și modelele hispano-maure, cât și folclorul catalan. Fantezia lui delirantă hrănește risipa decorativă, urmărită cu obstinație, cu o pasiune tiranică pentru *horror vacui*. Oroarea de vid este un principiu oriental, mediat desigur prin înrâurire maură, îndemnând la evitarea spațiilor libere, a pauzelor ornamentale. Se regăsește de altminteri la o serie de reprezentanți *Art Nouveau* care experimentează stăruitor raportul dintre suprafață și motivele lineare. Acestea apar când prelung derulate, prin adoptarea unei desfășurări cursive, când strânse în gheme concentrice, ermetice, Se creează astfel o alternanță descriptivă.

Gaudi rămâne incontestabil cel mai spectacular exemplu de inventivitate a unui decor copleșitor, original, regăsibil și în *Parcul Güell* din Barcelona, unde efectele sunt sporite de diversitatea materialelor. Realizările lui sunt însă mai curând singulare. Căci edificiile *Art Nouveau* se bifurcă stilistic. În Germania, simplificările volumetrice, riguroasa geometrizare a maselor amplu fațetate într-un perimetru sever, substituie belșugul de detalii. Articularea logică rămâne aparentă în dispoziția suprafețelor nude, reliefând unitatea

construcției, anunțând principiile fundamentale pe care Walter Gropius le va realiza în *Bauhaus*.

Influența Goticului mai este sesizabilă în mișcarea *Arts and Crafts*, parțial inspirată din sistemul corporativ medieval deopotrivă cu *Century Guild* (Breasla secolului) și cu *The Art Workers Guild* (Breasla lucrătorilor de artă). În ambianța cvasi patriarhală de la *Arts and Crafts* au activat nu puțini pre-rafaeliți, printre care nu doar Morris, ci și Madox Brown, Burne Jones și Dante Gabriel Rossetti.

Favorizată de Ruskin, înrăurirea *pre-rafaelitismului* englez rămâne profundă. Lucru știut, frăția pre-rafaelită se inspiră din pictura quattrocentistă, din Renașterea italiană timpurie, premergătoare lui Rafael. Prelungită până prin deceniul șase al secolului trecut, admirația excesivă pentru arta rafaelită i se datora în mod precumpănitor lui Ingres. Ruskin, în schimb, pleda pentru Fra Angelico și Botticelli. Este foarte probabil că l-a influențat în acest sens pe Marcel Proust care nutrea de altminteri o mare prețuire pentru esteticianul englez. În *Swann (Du côté de chez Swann, 1913)* primul roman din suita *A la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut), scriitorul stăruie pe această temă. Eroul său se îndrăgostește de Odette, sesizând asemănarea ei cu Zephora (una dintre fiicele lui Jethro), zugrăvită de Sandro Botticelli într-o frescă a Capelei Sixtine. Grație prerafaelitismului și lui Proust, idealul rafaelit - regăsibil și la Eminescu - a fost detronat în favoarea unui nou prototip de frumusețe feminină, inspirat din creația botticelliană. Repercutarea acesteia în *Arta de la 1900* se vedește în fluiditatea liniei, în caligrafia sinusoasă a formei într-o anume melancolică naivitate, în expresia languroasă, nițel lascivă, a feminității. Trăsăturile ce, metamorfozate cu un rafinament adesea bizar, se regăsesc în ilustrațiile de carte ale lui Aubrey Beardsley, de pildă în grafica opurilor lui Oscar Wilde - care îi era prieten -, *Salomeea* și *Casa rodiilor (A House of Pomgranates)*. De asemenea în ilustrațiile la Edgar Allan Poe. Insolit și pretențios, stilul grafic al lui Beardsley închide ermetic siluetele în conture subțiri. Subtilitatea onirică a interpretării nu este străină de viziunea mistică a lui William Blake și nici de redundanța lui Samuel Palmer sau de ilustrațiile lui Edward Calvert, receptați fie direct, fie prin filtrul prerafaelit.

Dezinteresul pentru Renașterea matură și târzie nu este chiar atât de complet, pe cât ar părea. Relația, atâta cât este, vizează însă mai curând manierismul italian, trădându-se prin alungirea uneori excesivă a figurilor, prin zveltețea lor stilizată.

Barocul poate fi amintit în virtutea jocului de curbe și contracurbe, ocolind îndeobște liniile drepte și unghiurile ascuțite. Împletirile și despletirile în volute îngăduie o anume înrudire, manifestă mai mult în spirit. Barocă este imaginația ce caută uzualul, excepționalul, capriciile misterioase ce intervin în desfășurarea figurării.<sup>4</sup>



M. Klinger: Femeie care  
doarme, marmură

Dacă luăm în considerare diviziunea stilurilor, propusă de Eugenio D'Ors, care le clasifică în două categorii globale, baroc și clasic, *Art Nouveau* se situează neîndoielnic în sfera barochismului și este anti-clasică. Apropierea este justificată de mobilitatea formelor, de bogăția ornamentală și de asimetriile ce concurează coordonările sever echilibrate. Dar și de nota extravagantă pe care o emană.

*Arta de la 1900* are contingente, fie și limitate, cu rococoul, supranumit *barocul decorativ*. Gama rafinată a tonurilor stinse, uneori nedefinite: cremul, verdele oliv, rozurile grizate, alburile opalescente, violeturile pale, nu sunt străine de armoniile blonde ale rococoului.

Tonuri mătăsoase și estompate: *vieux-rose*, *bleu mourant* se acordă dominând ornamentările delicate în aur, pe care uneori rococoul le însoțește cu *chinoiseriile* și *japonezăriile* la modă, pătrunzând în Occident grație relațiilor comerciale cu Extremul Orient.

Inspirația orientală reprezintă un capitol aparte, dintre cele mai interesante. *Horror vacui* nu este unica trăsătură pe care *Art Nouveau* și *Jugendstil*-ul i-o datorează. Inițiativa structuralistă a lui Hoffmann transformă un dulap monumental, cu numeroase sertare, într-o alcătuire treptată, restrânsă gradat pe măsură ce se înalță. Asemănarea sa cu ziguratul babilonian este de-a dreptul frapantă. Într-o similară ordine de idei se citează textilele lui Macknurd și Morris, ale căror motive provin din decorul țesăturilor persane.

Deosebit de relevantă este însă influența xilogravurii japoneze, exercitată deopotrivă asupra impresionismului francez și a lui Van Gogh. Receptarea sa, transmisă mai departe, i se datorează în bună parte lui Whistler, dar și lui Gustav Klimt, cel mai gingaș și inspirat pictor al *Jugendstil*-ului.

Interesul incipient pentru xilogravura japoneză în deceniul al VI-lea, accentuându-se pe parcurs. Prin 1855, gravorul Félix Bracquemond descoperea stampele lui Hokusai, utilizate ca hârtie de ambalaj. Simultan, Pissarro, aflat în 1856 la Le Havre, își exprimă admirația pentru raritatea gustului ales, și caracterul extrem de sugestiv al acestei arte.

Xilogravurile lui Hokusai ilustrează cartea lui Chassiron, *Călătorie în Japonia* editată la Paris în 1862, eveniment ce explică entuziasmul francezilor. Aflați printre primii colecționari, Théodore Rousseau și Millet, sunt urmați de Manet, Degas, Fantin-Latour și Monet a căror preocupare era împărtășită de Baudelaire și de frații Goncourt. Voiajul nipon al criticului și negustorului de artă Théodore Duret, care semnală afinitățile japoneze cu impresionistii (1873) sporește preocupările în acest sens, afirmate paralel în mediul londonez. O primă participare a Japoniei la Expoziția Universală, deschisă la Londra în 1862, a impulsionat importul de obiecte extrem-orientale. Potrivit afirmației lui William Rossetti, fratele pictorului pre-rafaelit, ceea ce el numește “mania japoneză” este limpede sesizabilă din 1863, fiind favorizată de magazinele de artă specializate.

Celebrele case londoneze *Tiffany* și *Liberty*, de asemenea casa pariziană *Bing* au un rol proeminent în extinderea acestei mode. Expozițiile Universale organizate în metropola franceză, în 1867 și 1878, confirmă succesul artei nipone în Occident, succes reeditat de *Expoziția stampelor japoneze* de la Dresda, în 1902.

Atelierele artiștilor, și nu doar al lui Whistler, ce abundă în evantaie, kimonouri, paravane, stampe și porțelanuri aduse de la Soare-Răsare, ci și acelea ale contemporanilor săi francezi adăpostesc atari colecții. În *Toastul* lui Fantin-Latour (1865) Whistler apare înveșmântat în kimono. Pictat de Manet (1868), Portretul lui Emile Zola îl înfățișează pe scriitor în cabinetul său de lucru, unde se află un paravan și o stampă japoneză. Pe fundalul unor asemenea xilografuri, Van Gogh pictează *Portretul lui Moș Tanguy* (1887) și *Femeia de la cafeneau Tambourin* (1888), unde artistul organizase, împreună cu fratele său Théo, o expoziție de stampe nipone, ce se aflau risipite și în atelierul său parizian. Două dintre autoportretele de la Arles (1888) conțin deopotrivă motive japonizante. *Autoportretul cu lumânare* include capul unui actor japonez, ca un alterego, reinterpretat după Toyokuni. *Autoportretul cu urechea tăiată*, de la Londra, reprezintă în fundal un tablou cu personaje profilate pe silueta muntelui Fuji. Asemenea exemple nu sunt singulare în opera olandezului care mai transpune trei xilografuri de Hiroshige. De adăugat influența profundă pe care o exercită asupra graficii sale tehnica în tuș, cu trestia tăiată. Interferările lui Van Gogh cu *Art Nouveau* sunt sesizabile în pensulația flamboiantă și în aglomerările concentrice ale tușei din ultima perioadă (1888-1890).

Ciclul stampelor *Kamigata*, inspirat din teatrul Kabuki și elaborat de Hiroshada în colaborare cu discipolii săi, înregistrează ecouri la Degas și Whistler, buni cunoscători ai lui Hiroshige, Utamaro și Kyonoga. Din aceste surse provin multe dintre îndrăzelile compoziționale ce le întâlnim în opera lui Degas. Asemenea lui Toulouse-Lautrec, el cunoștea în profunzime volumele *Manga* de Hokusai.

Prezența la Nancy a unui botanist japonez, Takasima, savant și artist deopotrivă, prieten cu Emile Gallé, îl influențează pe celebrul sticlar în selecția repertoriului său floral.

Receptată de Beardsley și de Toulouse-Lautrec, înrăurirea japonismului se regăsește de altminteri și în simbolism, în *Școala de la Pont-Aven*, patronată de Gauguin și în nabismul care are strânse contingente cu *Art Nouveau*. Prin Gauguin, acesta asimilează o speță de exotism specific, aparținând arhipelagurilor polineziene. Influența sa se manifestă mai ales în grafică și în ceramică, alimentând un simbolism mai viguros, foarte vital, în raport cu acela al lui Puvis

de Chavannes care are și el unele contingente cu *Art Nouveau*. De notat în paranteză că stilul acesta absoarbe și alte filoane exotice, oprindu-și atenția asupra batikurilor javaneze și asupra bijuteriilor confecționate din fildeșul pe care belgienii îl aduc din Congo.

Japonismul rămâne însă cea



Aubrey Beardsley,  
desen reproduș în  
"The Poster" 1898

mai penetrantă dintre influențele exotice, reprezentând un fenomen cu atât mai interesant cu cât implică un raport de reciprocitate. Nu întâmplător, magazinul Bing adăpostea în 1895 una dintre primele expoziții *Art Nouveau*. Și nu incidental, avea loc în același an, la Tokio, inaugurarea primei expoziții a secesionismului nipon.

Rezonanțele multiple pe care japonismul le are în arta occidentală, vizează domenii importante: pictura, grafica, artele aplicate și chiar arhitectura. Pictura și grafica adoptă viziunea



bidimensională, ocolind concepția spațiului renascentist ce dominase până la impresionism. Renunțarea la fundalul fix și la articularea severă a imaginii, îngăduie libertăți și chiar capricii compoziționale. Ieșirea din convenție se vedește prin descentrare, adoptarea orizonturilor înalte, structurarea arbitrară a spațiului pictural și tratarea degajată a cadrajului. Introducerea unghiurilor optice insolite, înrudite uneori cu acelea ale obiectivului fotografic, este însoțită de deformări expresive, eliptisme, de decupaje adesea bizare, întemeiate pe asimetrie. Racursul îndrăzneț este acompaniat de calitatea decorativă a conturilor sinuoase conduse cu subtilitate. Dispuse în ritm alternativ, motivele ornamentale concurează suprafețele libere, adesea copleșindu-le. Extinderea tonului plat, foarte accentuată la Lautrec și Gauguin, modifică echilibrul tonal. Proces la care contribuie, în subsidiar, și exemplul miniaturii persane, cunoscută mai ales prin intermediul *Expozițiilor de artă islamică* de la München, organizate în 1910, respectiv 1913.

Valul involburat, cu creste dantelate, stilizarea penajelor, cocorii și alte păsări din grafica lui Robert Burns provin direct din Hokusai.

Relațiile *Art Nouveau* cu fovismul sunt eludate din pricina rezervei sale pentru cromatica ardentă și pentru violența limbajului. Cu atât mai vădită este, în schimb, înrudirea cu nabismul, nu doar grație fondului simbolist, ci și prin predilecția pentru armoniile stinse, surdinate.

O intrucație aparte, foarte puternică, leagă *Art Nouveau* mai precis *Jugendstil*-ul de expresionism. Fenomenul se afirmă prin contactele directe cu *Secesionismul* german, înlesnite prin suita de expoziții, desfășurată alert. Un prim eveniment, decisiv în acest sens, l-a constituit expoziția Munch, organizată în 1892 la Berlin (Künstlerverein), care a stârnit un imens scandal. Trei ani mai târziu (1895), sub patronajul criticului Meier-Graefe, norvegianul expunea la München xilografuri, împreună cu Toulouse-Lautrec și Valloton. În 1896 expune la Paris în cadrul *Galeriei Art Nouveau*. Lungi sejururi, între 1885-1890 la Paris, între 1898-1908, în principalele centre ale secesionismului german, coincid cu importante expoziții: *Gauguin* la Weimar (1902); *Van Gogh* la Dresda (1905, 1906) și

la Viena (1906,1908). Acestea au fost precedate, în 1900 de *Expoziția litografiilor lui Toulouse-Lautrec* la Dresda (*Kupferstichkabinett*) iar în 1904 de *Expoziția Cézanne, Gauguin, Van Gogh*, protagoniștii postimpresionismului, organizată la München, mult admirată de grupul Blaue Reiter (Călărețul albastru), care, asemenea grupului Die Brücke (Puntea) are un rol precumpănitor în afirmarea expresionismului german, strâns împletit cu mișcările secesioniste. Sondarea corelărilor acestora, uneori aderente, alteori tangențiale, ar putea constitui un domeniu de cercetare în sine. Indiferent de durata și de caracterul interferărilor, nume de referință ca Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Franz Marc, Ferdinand Hodler sau Wassily Kandinsky exemplifică aspecte incitante ale acestei simbioze. Expresionismul inoculează o altă substanță *Jugendstil*-ului, modificându-i radical profilul stilistic. Accentuând în mod deliberat expresivitatea, adoptând adesea ipostaze ale măștii ce oscilează între tragic și grotesc; viziunea sa profund dramatică se cristalizează în opoziție cu estetismul și cu pasiunile decorative ale *Jugendstil*-ului. Limbajul său dur anulează calofilia. Tragismul său dislocă pe un plan aparte, cu totul deosebit de aspirațiile inițiale, stilul *Art Nouveau*, destrămându-i valențele și anulând în cele din urmă fizionomia sa originară.

Spectrul foarte întins, nu odată prolix, al conjuncțiilor stilistice pe care am încercat să le sintetizăm, surprind izvoarele și direcțiile importante ale ramificărilor, dar este departe de a fi epuizat. Afinitățile *Artei de la 1900* mai oferă un teritoriu vast investigărilor. Cei aproximativ cincizeci de ani ai eclipsei sale, întârziind apariția studiilor specializate, impun o grabnică recuperare. Împrejurarea că, în ciuda tendinței teoretice spre unitate, ornamentul a prevalat față de structură, determinând deprecierea fenomenului, nu justifică izolarea sa. Abundența, pe alocuri sufocantă a decorației a stârnit reacții ce au pendulat între admirație și dezavuare, obnubilând până la un punct orizonturile cercetării.

Credem că o artă atât de complexă, de multilaterală și de expansivă, merită un demers exegetic complet ce s-ar putea să ne aducă noi, neașteptate dezvăluiri.

## Bibliografie selectivă

- Achim, Ionel, *Introducere în estetica industrială*, București, 1968.
- Breazu, Marcel, *Estetica vieții cotidiene*, București, 1967.
- Cassou, Jean - Langui, Emile - Pevsner, Nikolaus, *Les sources du XX-eme siecle*, Geneve, 1961.
- Constantin, Paul, *Arta 1900 în România*, București, 1972.
- Constantin, Paul, *Industrial Design*, București, 1973.
- Constantin, Paul, *Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne*, București, 1977.
- Delvoy, Robert, *Dimensions du XX-e Siècle (1900-1943)*, Genève, 1965.
- Francastel, Pierre, *Art et Technique au XIX-e et au XX-e siècles*, Genève, 1964.
- Geismeyer, Willi - Keisch, Claude, *Stilkunst um 1900 in Deutschland*, Berlin, 1972.
- Hofstätter, Hans, *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, 1965,
- Hutter, Heribert, *Jugendstil*, Wien, 1965.
- Mandl, Hans - Novotny, Fritz, *Wien um 1900*, Wien, 1964.
- Moles, Abraham, *Psihologia Kitsch-ului*, trad, Rădulescu, Marina, București, 1980.
- Pevsner, Nikolaus, *Studies in Art, Architecture and Design*, ed.II., London, 1969.
- Ponente, Nello, *Les structures du monde moderne 1850-1900*, Geneve, 1965.
- Rheims, Maurice, *L'objet 1900*, Paris, 1964.
- Rheims, Maurice, *L'art 1900 ou le Style Jules Verne*, Paris, 1964.
- Schmutzler, Robert, *Art Nouveau - Jugendstil*, Sttutgart, 1963.
- Tschudi Madsen Stepahn, *Art Nouveau*, trad. Ana Oțel Șurianu, București, 1977.
- Wichmann, Siegfried, *Secession, Europäische Kunst uns die Jahrhundertwende*, München, 1964.