

MOMENTUL SECESIONIST ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ (Cu referire la pictura lui KIMON LOGHI)

Eleonora Costescu

În 1896 lua naștere la München revista “Jugend”¹ al cărei nume se va regăsi, la București, numai șase ani mai târziu, în 1902, la gruparea cunoscută sub numele de “Tinerimea Artistică” a cărei unul din fondatori și apoi președinte a fost până la moarte Kimon Loghi. Revista “Jugend” s-a bucurat încă de la început de un mare succes, probă că ea corespundea unor deziderate cu caracter social, politic, literar și, mai ales, artistic ale epocii respective încât, curând, numele ei a fost preluat pentru a desemna un stil caracteristic vremii, “Jugenstil”-ul. Fapt simptomatic dar nu singular, dovadă că încă din 1892 - deci, cu patru ani mai înainte, luase ființă, tot la München, prima grupare cunoscută sub numele de “Seceession”, al cărei președinte a fost acel Wilhelm von Uhde (1848 - 1911)², istoric și critic de artă clar văzător, al cărui rol a fost atât de important în impunerea, pe plan european, a mișcării impresioniste și a unor post-impresioniști. I-a urmat, în 1897, Secesionismul vienez din care s-a desprins, în 1907, gruparea Hagenbund, iar în 1899 Secesionismul berlinez având drept organ publicistic revista de prestigiu “Pan”³, care apare și în zilele noastre, revistă al cărei protagonist în epocă a fost cunoscutul istoric și teoretician de artă, Julius Meier-Graefe, originar din Timișoara, lucru încă nesemnlat în lucrările de specialitate și care ar merita să constituie un subiect de studiu pentru un tânăr cercetător.

Seceession = *secesiune* (de la latinescul *secessio* având drept

formă verbală *secedere* = a se retrage, a se separa). A se separa de ce? Răspunsul e bine știut: de arta academică, mai ales de genul istoric. Dar acest lucru se înfăptuise deja cu două decenii mai înainte de către pictorii impresionisti. Numai că principiile lor estetice se tot subțiaseră iar amendamentele aduse acestora de către cei trei mari de la sfârșitul veacului: Van Gogh, Gauguin și Cézanne nu ajunseseră să fie îndeajuns de asimilate în noutatea și originalitatea lor funciară. Retrospectiv, realizăm acum că în fața artiștilor vremii s-au deschis în acel moment două căi: una, cu adevărat novatoare, dar care avea să-și formuleze principiile abia în prima decadă a veacului următor - și chiar mai târziu - (fovismul francez, expresionismul german, cubismul) și alta, pe care un subtil cercetător al artei ca Robert Delevoy îl va caracteriza drept un “epifenomen”, care a confundat “o artificială sinteză a artelor/.../ elaborând din bucățele (“de toutes pieces”) un “stil” izvorât din ideile unor esteti (Ruskin, Morris, O.Wilde, J.K.Huysmans) transformând inutilul în ornament și travestind utilul în capriciu. S-a ajuns astfel la un stil eclectic căruia cercetători diverși i-au descoperit componente dintre cele mai neașteptate, asupra cărora nu este cazul să ne oprim aici. “Arta Nouă”, “L’Art Nouveau”, continuă criticul de artă belgian, “pare /astfel/ - în dezvoltarea organică a istoriei - ca o paranteză dedicată estetismului”.⁴

Cea mai importantă trăsătură a stilului secesionist a fost, ceea ce același R.Delevoy a numit “universalismul”, “cosmopolitismul” lui citându-l în acest sens și pe Giulio Carlo Argan, după care, “L’Art Nouveau” și-a propus să formuleze o estetică pentru toate formele și pentru toate țările”⁵, reușind astfel, întâia dată, realizarea unei opere totale unitare (Einheitskunst). Cu o rapiditate încă neîntâlnită în istoria artei de până atunci, estetica “Artei Noi” s-a propagat de la Chicago la Moscova găsim o “implantare imediată cu o proprie difuzare în toate centrele de activitate terțiară”⁶. Și astfel, așa cum amintește și René Huyghe - fie că a purtat numele diverselor secesionisme, la germani, de “Art Nouveau” sau de “Modern Style” în Franța, de stilul “Liberty” în Italia (pentru a marca astfel originile sale anglo-saxone), de “Arte Joven” sau “Modernista” la Barcelona⁷ (unde, sub influența lui a debutat și Picasso, dar mai ales și-a desfășurat întreaga sa activitate uluitorul Antonio Gaudi, poate cel

mai important și mai original reprezentant al secesionismului universal), sau “Mir Iskusstva” în Rusia -, el a dominat, la un moment dat, întreaga Europă, inclusiv țările scandinave și Danemarca, ale cărei manufacturi de ceramică atunci au devenit celebre, țările Europei centrale și, într-o oarecare măsură, și România.

În ceea ce ne privește se pune mai întâi întrebarea: care au fost genurile artistice în care putem discerne o pătrundere a unor elemente stilistice secesioniste în țările noastre? Dar, înainte de toate: se poate vorbi de o situație identică dincoace și dincolo de Carpați? Care au fost cauzele care au stat la baza adoptării, în mult mai mare măsură, a unor elemente de stil Secession, mai ales în partea de vest a țării, cu preponderență în arhitectură și în artele decorative? Răspunsul se află la îndemâna tuturor: situația politică din acel moment al respectivei regiuni și relativa sa apropiere de Viena. De aici numărul de exemple de arhitectură decorată cu elemente de sorginte secesionistă întâlnită la Timișoara, Arad, Oradea și așa mai departe. Față de această situație, influența secesionistă în ceea ce s-a numit “vechiul regat” s-a manifestat cu mult mai slab, singurul exemplu care ne vine acum în minte, ca realizare majoră din punct de vedere artistic fiind ansamblul interior al Castelului Pelișor de la Sinaia al Reginei Maria.⁷ În schimb, în artele plastice propriu zise (pictura, grafica și, într-o oarecare măsură sculptura), influența respectivului stil nu poate fi trecută cu vederea.

Nu este cazul să ne oprim asupra cauzelor apariției stilului - generic vorbind - Secession, cercetători de seamă din a doua jumătate a veacului nostru acordându-i o relativ de mare importanță, concretizată, între altele, prin deschiderea unei mari expoziții organizate la sfârșitul anului 1960 de către Jean Cassou, la Muzeul Național de Artă Modernă de la Paris, sub titlul: *Les Sources du XX Siècle - Les Styles en Europe de 1881 à 1914*.⁸ Pe scurt ele pot fi numai amintite: mașinismul și industrializarea rapidă având drept consecință necesitatea creerii unei arte care să acționeze asemenea unui decor de teatru, ca un fel de “mantie luxoasă”, cum spune R.Delevoy, “scânteind de flăcările jucăușe /”feux follets” / ale unui simbolism decadent”.⁹ Am pomenit mai sus de estetismul unor scriitori la mare vogă în epocă, care au preconizat revenirea la purismul formal al

prerafaeliților. La acestea se adaugă și unele influențe de sorginte extrem-orientală, mai ales japoneză, “japonismul”¹⁰ - având rol atât de hotărâtor în viziunea unui Van Gogh, dar și a unui Gauguin, Lautrec și alții - fiind una din componentele majore ale artei europene de la sfârșitul veacului trecut.

Un asemenea eclectism cultural nu se prea potrivea cu situația politico-socială și artistică din “vechiul regat”. Există totuși și o excepție prin care am reușit să fim sincroni cu năzuințele formative, din acel moment, ale Europei. Ne referim la covârșitoarea înrăurire pe care literatura a exercitat-o atunci asupra artelor plastice, altfel zis, modul cum *simbolismul literar* a patronat, într-un fel, și creația plastică în diversele ei forme: pictura, grafica și sculptura. Anterioară în timp cu mai mult de un deceniu, mișcarea literară simbolistă a dominat creația plastică de la sfârșitul veacului trecut și începutul celui actual. Este teza pe care a expus-o într-un amplu și substanțial articol Theodor Enescu publicat sub titlul: *Simbolismul și pictura - Un capitol din evoluția picturii și gustului artistic la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX*.¹¹

Autorul articolului s-a oprit îndelung asupra faptului că nu numai pictori de rang secund (Artachino, Strâmbulescu, Verona, chiar și Vermont și Ștefan Popescu) dar marile vârfuluri ale școlii de pictură românească modernă (Luchian, Ressu., Petrașcu și Pallady) au avut o fază - cea de debut - puternic debitoare simbolismului Jugendstil-ului. În iarna aceasta, Muzeul Național de Artă din București a organizat o expoziție care și-a propus și a reușit să pună în evidență tocmai premisele simboliste ale picturii palladiene. Curând însă Pallady - ca și ceilalți mari amintiți mai sus (Luchian, Ressu, Petrașcu) - s-au depărtat de gustul pentru simbolismul cu iz literar, dar - și faptul este demn de subliniat -, deși le-au cunoscut, ei nu s-au alăturat nici unui curent artistic dominant în epocă. Situația aceasta este, într-un fel, similară cu cea de care pomenește René Huyghe în legătură cu școala franceză de pictură care, “modernizându-se” mereu, dar pe propriile sale coordonate - nu poate fi confundată cu așa zisa “Școală de la Paris”¹², alcătuită în marea ei majoritate de pictori veniți din toate colțurile lumii, atrași de “orașul-lumină”, în care orice îndrăzneală devenea posibilă, ba chiar promovată. O

situație asemănătoare celei descrise de René Huyghe ne întâmpină și în școala de pictură modernă românească în care niciunul dintre artiștii săi de frunte nu a reprezentat un curent artistic bine definit, căruia să i se poată alătura o etichetă precisă. A fost o școală de *individualități distincte și inconfundabile*, iar nu promotorii vreunui curent anume, cu excepția scurtului răstimp - cel al secesionismului simbolist de care am pomenit - după care fiecare din ei și-a urmat propriul drum. Un singur pictor pare să se fi abătut de la această cale: Kimon Loghi, care a rămas toată viața debitor începuturilor sale artistice.

Kimon Loghi s-a născut în 1871 în orașul Serres din Macedonia - cel de-al treilea ca importanță din regiune, cu cei 50.000 locuitori ai lui la vremea respectivă - fiind - așa cum o mărturisește



Kimon Loghi, *Autoportret*
Colecția col. dr. Piticar

singur în însemnările sale - unul din acei cuțovlahi care de timpuriu s-au strămutat în România găsim aici un teren favorabil dezvoltării lor. "Străbunicul meu era Popa Toader, scrie el, și fiind cel mai înțelept din tot ținutul, i se spunea "Loghios"¹³, poreclă care, sub forma "Loghi" a devenit nume de familie. "Eram cel mai mic între

4 frați”, continuă el¹⁴. Tatăl său venise la noi pentru a-și lua în primire partea de moșie a fratelui său, Dumitru, “tovarăș de afaceri și de moșii cu Dinu Mihail din Craiova și rămăsese aici administrând moșia Statului de la Padina Mare (Oltenia) până la expirarea contractului.¹⁵

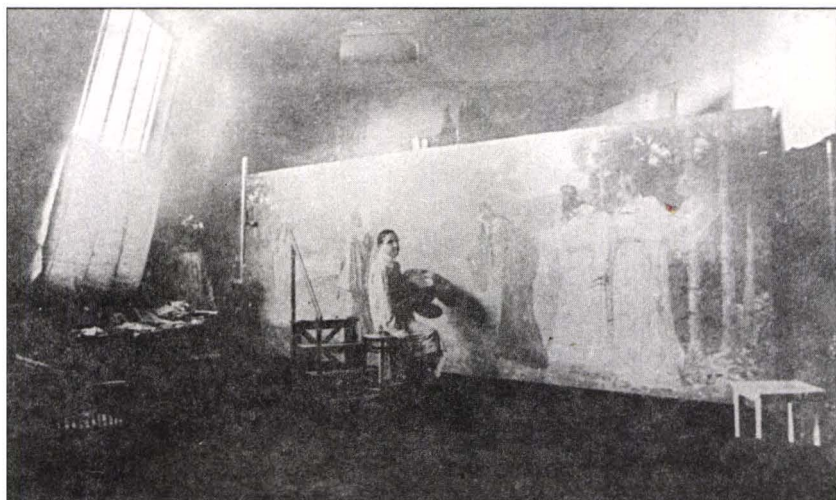
Ni se pare amuzant să relatăm circumstanțele în care a primit prenumele de Kimon. Nevrând să nemulțumească pe nici unul din membrii familiei dornici să-i fie naș, un văr al tatălui a deschis un dicționar la întâmplare, primul nume întâlnit fiind acela de Kimon, un general ateniian adversarul lui Pericle. Murindu-i ambii părinți - mai întâi mama¹⁶ și apoi tatăl - a fost luat sub ocrotirea fratelui mai mare, Constantin, devenit și el arendaș în Oltenia, la Gura Motrului.¹⁷ Cu ajutorul acestuia, tânărul Kimon a putut să urmeze cursurile de la Școala de Belle Arte din București, avându-i ca profesori pe Th.Aman, G.D. Mirea, C.Stăncescu și sculptorul Ion Georgescu. În timpul școlarității “a expus câteva tablouri - peisaje - în cadrul unei expoziții colective când i s-au cumpărat două tablouri, unul cu 80 de lei și altul cu 100 de lei /.../ sume care reprezentau un câștig frumos într-o vreme “când un lefegiu obișnuit ajungea cu greu la un salariu lunar de 100 de lei” (relata în august 1975 colonelul în rezervă Ilie Dumitrescu, cu prilejul unei seri muzeale organizate de Muzeul Național de Artă din București).¹⁸ Kimon Loghi călca astfel, încă de la început, cu dreptul în ceea ce privește succesul profesional.

În urma succesului amintit, ministrul Take Ionescu l-a trimis împreună cu un coleg, în Macedonia pentru a picta peisaje și scene din viața cuțovlahilor. Era o epocă în care guvernele de la București înțelegeau să sprijine, prin toate mijloacele, dezvoltarea culturală a românilor din Balcani, și nu numai.

Curând avea să aibă loc un eveniment hotărâtor în activitatea profesională a lui Kimon Loghi: contactul cu arta müncheneză într-o epocă de supremă înflorire a acesteia. Este admis, încă de la început, în atelierul lui Franz von Stuck (1863-1928), marele corifeu al artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor din capitala bavareză. Aici a obținut și Premiul I pentru lucrarea *Orientală*, expusă cu succes la expoziția din 1898 a grupării

secesioniste deschise la Glaspalast. După ce a figurat și la Expoziția Universală din 1900 de la Paris (pavilionul românesc), tabloul a fost achiziționat de Principesa Maria, o mare susținătoare a curentului secesionist în România, în toate domeniile artei, dar și în viața de zi cu zi (a se vedea gustul pentru fastul bizantin din interioarele sale, cu aurăriile lor strălucitoare amintind fondurile picturilor șefului secesionismului vienez, Gustav Klimt), după contactul său cu mozaicurile bizantine de la Ravenna.¹⁹

După München, Kimon Loghi pleacă la Paris unde închiriaza un vast atelier care să-i permită desfășurarea unor vaste compoziții. Aici se întâlneau mai toate marile figuri ale culturii românești din epocă: poeții D.Anghel și Șt.O.Iosif, colecționarul V.Cioflec, filologul Sextil Pușcariu, plasticienii G.Petrașcu și Ștefan Popescu, precum și



Atelierul artistului la Paris

tot grupul colegilor de la München: I.Strâmbu(lescu), O.Späthe, Fritz Storck, veniți să vadă și ei celebra expoziție din 1900 de la Paris. Familiar în atelierul lui Kimon Loghi era și Carl Miles²⁰, cel mai de seamă sculptor al Suediei, autorul a numeroase lucrări monumentale care împodobeau unele grădini publice din Stockholm. Datorită relațiilor dintre Loghi și Carl Miles se pare că acesta a venit

și la București unde ar fi deschis o expoziție care s-a bucurat de succes. N-am reușit să aflăm amănunte în această privință. Cel care a fost remarcat cu prilejul expoziției de la Paris din 1900 a fost din nou Kimon Loghi. Astfel, revista *Larousse*, publicând un articol



despre arta românească prezentă în expoziție, articol semnat Margullies,

aprecia că “în arta românească un singur nume de artist este interesant: Dl. Loghi, poet și colorist/sic!/, în *Ifigenia în Taurida*, *Orientală*/ aceeași de la Glaspalast/ și *Post Mortem Laureatus*”.²¹

În urma lungilor discuții purtate în atelierul lui Loghi de la Paris, lua naștere, în 1902, prima grupare de influență secesionistă din capitala noastră, “Tinerimea Artistică”.

Kimon Loghi,
Fruct oprit

Membrii ei au fost cei amintiți cu prilejul Expoziției Universale de la Paris din 1900, la care s-au mai adăugat: Luchian, Verona, Vermont, C. Artachino. Chiar și numai titlul grupării respective trimite direct la modelul pe care aceasta l-a avut în vedere, revista “Jugend”, organul de presă - am zice - al mișcării secesioniste müncheneze. Nimeni nu s-a gândit atunci că, după 20-30 de ani - epocă în care curente artistice s-au succedat într-un ritm vertiginos - o astfel de denumire a unei societăți artistice ai cărei protagoniști se aflau în pragul senectuții, putea fi ușor luată în derâdere - cum

a și fost - de pictorii mai tineri care se pregăteau să intre pe scena artei, și nu numai de ei.²²

S-a spus că popoarele și epocile fericite n-au istorie. Prin analogie, Kimon Loghi pare să fi fost, în ansamblul existenței sale, un om fericit, biografia lui confundându-se aproape cu activitatea proprie meseriei sale și cu cea a grupării artistice la a cărei întemeiere a contribuit în chip hotărâtor și al cărei președinte a fost din 1920 până în 1947.²³ Expozițiile “Tinerimii Artistice” se succedau cu



Kimon Loghi,
*Compoziție cu
sirene*

regularitate, ca și amplele sale expoziții personale deschise cu mare fast în 1904, 1907 și 1908.²⁴ În 1905, pictorul care nu avea încă un atelier în București, a socotit că-și poate permite să-și deschidă unul la Viena, de dimensiuni asemănătoare ca amploare celui din 1900 de la Paris, unde se putea desfășura cu pânze - bine plătite, spune el - având câte 5m lungime, cu subiecte luate adesea din basmele populare românești, de genul “Celor 7 fete de împărat și Ileana Cosânzeana”, dar și câteva portrete în mărime naturală.²⁵ La Viena s-a și căsătorit cu Hermine, muza lui de-a lungul întregii sale vieți, cu care a călătorit mult, stabilindu-se mai întâi pentru doi ani la Florența, apoi, de multe ori, în diverse locuri din Italia (mai ales la lacul Como), în Franța (adesea în Bretania), în Spania și, evident, de mai multe ori, în Grecia. După 1918 s-a stabilit mai mult în țară,

în casa pe care i-a construit-o arhitectul Culina,²⁶ și el un macedonean, în str. Vișoarei nr.8, din imediata apropiere a bulevardului Lascăr Catargiu și piața Romană. Din primăvară până în toamnă locuiau la Balcic, dar și la Bran.

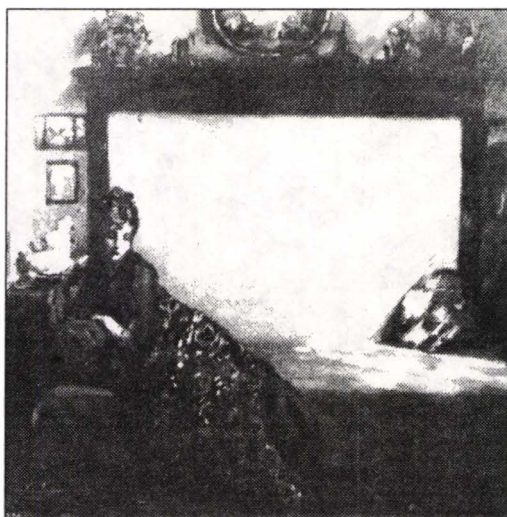


Kimon Loghi,
Pe prispă (Macedonia)

În afara expozițiilor personale - ultima din 1942 de la Ateneu (sălile din str.Franklin) și de cele ale "Tinerimii Artistice", de călătoriile frecvente - mai ales până la primul război mondial - nu putem menționa, în legătură cu Kimon Loghi decât faptul că sănătatea i-a fost cam fragilă. Fratele mai mare, doctorul chirurg Constantin Loghi, i-a recomandat diferite tratamente medicale și balneare în mai multe localități din străinătate. Zânele care au prezidat la nașterea lui oferindu-i numeroase daruri, se pare că au fost mai zgârcite cu sănătatea sa, pictorul ajungând către sfârșitul vieții aproape să nu mai vadă, ceea ce pentru un pictor e cea mai mare nenorocire care i se poate întâmpla. Artistul învinuia în această privință lumina orbitoare de la Balcic unde - conform obiceiului - a lucrat fără ochelari de protecție împotriva razelor soarelui. Această semiorbire a fost marea tristețe a bătrâneții sale. În rest, Kimon Loghi a avut

o fire optimistă și echilibrată care a suportat - fără mari drame interioare, criticile care, începând încă din 1910,²⁷ n-au încetat să se tot amplifice, în legătură nu numai cu modul cum pictorul s-a mulțumit să practice până la sfârșit o meserie deprinsă în tinerețe, căreia însă nu i-a mai adus ulterior nici un fel de aport personal, dar și cu rolul prea autoritar-dogmatic pe care l-a jucat în sânul “Tinerimii Artistice”. Este bine cunoscut episodul despre respingerea în 1910, de către juriul respectivei grupări aflate sub autoritatea prea directă a lui Loghi, a sculpturii lui Brâncuși, “Cuminența Pământului”. Faptul acesta a determinat-o pe Cecilia Cuțescu-Storck, cu firea ei aprigă și impetuoasă, să-și dea demisia din gruparea “Tinerimea Artistică”.²⁸

Mai târziu, atunci când devenise tot mai evident anacronismul viziunii și al tehnicii membrilor fondatori ai grupării amintite, Kimon Loghi a încercat să atragă - așa cum scria în 1938 Alex Busuioceanu



Atelierul artistului
din Viena, 1916

“cu îndemănare, cu energie, cu o admirabilă sociabilitate plină de tact și de eleganță, dar și cu temeinice însușiri gospodărești”²⁹, o serie de pictori tineri care vor constitui nume de referință mai târziu în arta românească modernă, pentru a expune și ei în cadrul venerabilei societăți artistice (Luchian, Grigorescu, Vasile Popescu,

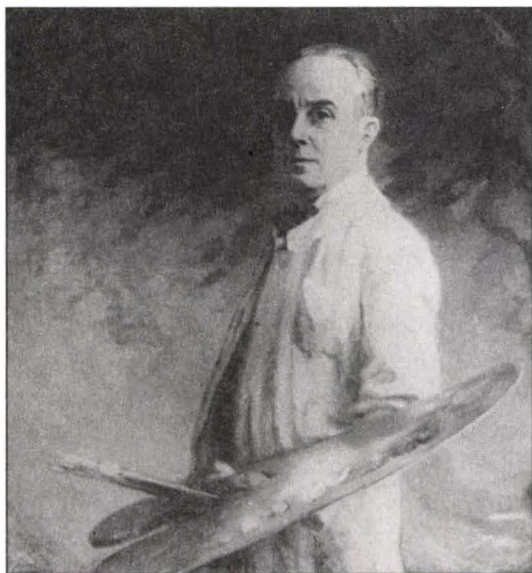


Kimon Loghi,
Portret de fată



Kimon Loghi, *Grecoaice la fântână*

Kimon Loghi,
Doamna Piticar
Colecția
col. dr. Piticar



Kimon Loghi, *Autoportret*

Ghiață, Han, Medrea, Ștefan Constantinescu, Vânătoru, Sorin Ionescu, Olga Greceanu, Maria Pillat, chiar și debutantul în ale picturii în acea vreme, Ion Tuculescu).

Dar pentru că am pomenit de Alex. Busuioceanu, vom încheia această lungă și totuși incompletă prezentare a pictorului Kimon Loghi cu rândurile prin care distinsul critic de artă i-a caracterizat personalitatea artistică cu un umor atât de subțire și de blând, încât ar putea fi luat drept exemplu de eleganță și de înțelegere a unei modalități de exprimare cu care, în chip evident, nu avea nici o tangență, nesimțindu-se totuși îndreptățit să-i aplice o usturătoare punere la punct, așa cum se întâmplă frecvent în anii noștri. Relatând despre una din ultimele manifestări ale “Tinerimii Artistice”, Al. Busuioceanu a scris în 1938: “În fruntea lor pășește optimist unul dintre luptătorii ei cei mai încercați, dl. Kimon Loghi, a cărui poziție este prea reprezentativă în pictura românească ca să mai trebuie judecată. Președintele “Tinerimii Artistice” este mai tânăr astăzi decât oricând. Pictura sa trandafirie și sentimentală este mai inspirată și mai lirică decât la începuturi. Mimoza și glicinele nu au încetat să înflorească în pânzele sale; piersici roz își scutură petalele la țarmul mării, atmosfera e poetică în crânguri, e misterioasă; iar în jurul lacurilor cu nuferi, nimfele îmbrăcate diafan dănuiesc ca și în pânzele artistului de acum treizeci de ani. În mijlocul tuturor acestor viziuni paradisiace, artistul însuși pozează într-o pânză, visător și cu paleta în mână, așa cum s-ar cuveni poate să apară orice artist inspirat. Nu se poate să nu fi emoționat în fața unei asemenea candori pe care vremuri și adversități nu o pot atinge. Ce e pictura? Ce e bunul gust în artă? Mai este nevoie să-i pui asemenea întrebări, când pe deasupra lor stăruie eternități pe care nimic nu le poate dărâma?”³⁰

Expoziția despre care scria Al. Busuioceanu avea loc în 1938, numai la un an înaintea declanșării celui de-al doilea război mondial (cea personală, din 1942, chiar în plin război), iar Kimon Loghi, consecvent crezului său artistic din tinerețe, mai picta încă nimfe dansând în poieni sau luminișuri de pădure. Nu știu de ce mi-a venit în minte un scurt vers cu care poetul Dan Laurențiu își încheia o recenzie: “Ce palate! Ce castele! Vai de păcatele mele!”.

Pentru a încheia însă în chip mai serios, retrospectiv vorbind,

ceea ce i s-ar putea reproșa pictorului de care ne-am ocupat, nu se află în legătură cu “mitologia” sa intimă, cu universul său imagistic - mulți plasticieni din ultimii 20-30 de ani au recurs și ei la “mitologii”, - de semn contrariu, bine înțeles, fiind vorba de o altă epocă, cu alte spaime decât cea luminoasă în care s-a format, la începutul veacului, Kimon Loghi. Deficitară - atât în scenele “mitologice” cât și în portretele sau peisajele sale - a fost ceea ce am putea numi, “poetica” picturii sale, adică modul cum artistul a înțeles să pună în lucru mijloacele plastice cele mai adecvate pentru a da expresie universului său lăuntric. Precocenele său talent - desemnat de la 6 ani și facilitatea exprimării, succesul de care s-a bucurat din momentul debutului și - în anumite cercuri - până la sfârșitul activității sale profesionale, ar fi trebuit să-i dea de gândit în această privință, făcându-l mai puțin sigur de sine și mai exigent pentru a fi în măsură să depășească datele sale native, incontestabile de altfel. Van Gogh știa ceva în acest sens atunci când îi scria mamei sale, după prima vânzare a unuia din tablourile lui și când, în lumea artei, a început să se vorbească despre el: “Succesul este cea mai mare nenorocire care i se poate întâmpla unui artist”. Un punct de vedere discutabil căci, dacă a existat un Van Gogh, există - frecvent - și un tip Picasso. Lipsit, evident, de anvergura celor doi titani citați mai sus, Kimon Loghi ar fi trebuit totuși, să pășească cu prudență pe calea succesului, amintindu-și cuvintele scriitorului latin care pot fi înțelese și ca un avertisment față de primejdia unui drum prea neted în viață, dar, mai ales în artă: “Timeo Danaos et dona ferentes” (“Mă tem de Danai = succesul facil, chiar când aduc daruri”).

1. "Jugend", revistă săptămânală müncheneză, fondată în 1896 de către Georg Hirth ca organ al unei literaturi "moderne" și al unui stil artistic novator, "jugendstil", care preconiza introducerea în Germania, la exemplul Angliei, a unor forme bazate pe expresia liniei și a ornamentului în toate domeniile artelor decorative. Protagonistul, în artă, al noului curent a fost pictorul, ilustratorul de cărți și artistul decorator Otto Eckmann care, împreună cu constructorul și arhitectul decorator, belgianul Henry van de Velde, au impus principiile de bază decorative "Jugendstil"-ului (E.Michalki: *Die Entwicklungsgeschichte. Bedeutung des Jugendstils*, în "Repertorium f.Kunstwissenschaft", Bd.46, 1925).
2. Anton Springer: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd.V, *Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, bearbeitet von Max Osborn, Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1925, p.332.
3. Rene Huyghe - Jean Rudel, *L'art et le Monde Moderne*, Paris Larousse, 1966, vol.I, p.156 (capitolul: La Diffusion de L'Art Nouveau).
4. Robert Delevoy: *Dimensions du XX-ème Siècle, 1900-1945*, Editions d'Art Albert Skira, 1965, p.25.
5. Ibidem, toate citatele din capitolul: *Une entreprise esthetique*.
6. Ibidem, p.26.
7. Rene Huyghe - Jean Rudel, op.cit., p.147.
8. Jean Cassou_ *Les Sources du XX-ème Siècle - Les Styles en Europe de 1881 à 1914*, Paris, Editions de Deux Mondes, 1961 (Jean Cassou a semnat primul capitol: *Le Climat politique, social et spirituel*; Emil Langui, capitolul II: *Les Arts Plastiques - Courants apolliniens - dionysiaques*, iar Nikolaus Pevsner, capitolul III: *L'Architecture et les Arts Appliqués*)
9. Robwert Delevoy: op.cit., p.25-26.
10. Se știe influența hotărâtoare pe care stampele japoneze au avut-o asupra unora dintre cei mai de seamă protagoniști ai sfârșitului de veac al XIX-lea (mai ales Van Gogh, Toulouse-Lautrec etc.). În 1892 vedea lumina tiparului la Paris albumul editorului S.Bing, originar din Hamburg, *Tresors des Formes Japonaises*", un pendant al unei mai vechi lucrări a lui G.Hirth, *Formschätze der Renaissance* (Anton Springer, op.cit., p.461)
11. Theodor Enescu: *Simbolismul și pictura. Un capitol din evoluția picturii și gustului artistic la sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec.XX*, în Pagini de artă modernă românească, București, Editura Academiei Române, 1974. Pentru Pallady și arta anilor 1900, Paul Constantin: *Arta 1900 în România*, București, Ed.Meridiane, 1972, p.139-140; Ispir: *Pallady*, Meridiane Publishing House, 1987, p.12 și nota 23, p.18.

12. Rene Huyghe - Jean Rudel, op.cit., p.
13. Text dactilografiat pus la dispoziție de dna.Simona dr.Piticaru (împreună cu majoritatea fotografiilor care ilustrează acest articol). Deasemenea articolul lui Petre Oprea: *Un pictor romantic: Kimon Loghi*, în "Revista muzeelor și monumentelor", nr.8 din 1986, p.86 nota 2 și nota 1.
14. Textul dactilografiat amintit în nota 13 care sfârșește astfel: "Și am transcris - cu mult drag - amintirile "Maestrului Culoarei și Luminii" cu deosebită stimă și înaltă prețuire pentru Doamna Hermine Kimon Loghi, "muza" vieții lui./Ing. Luchian/ Buc.12 apr.1972.
15. Petre Oprea, op.cit., nota 6.
16. Mama artistului, oricum, era grecoaică și se numea Kalistos, născută Sforu, "femeie cultă, cunoaștea mai multe limbi străine și cânta foarte bine la pian (cf.Petre Oprea, op.cit., p.86 nota 3).
17. Petre Oprea, op.cit., p.77.
18. *Pictorul Kimon Loghi* de colonel r. Ilie Dumitrescu, București, str.Brezoianu nr.7, (seara muzeală din 1 aug. 1975).
19. L.Schmidt: *Gustav Klimt*, Artbook International, Kirchdorf-Inn, 1989, p.14.
20. Textul dactilografiat din nota 13.
21. Petre Oprea, op.cit., p.86 nota 9.
22. "La adresa picturii lui Verona, Vermont și Kimon Loghi se publică cronici critice, extrem de vehemente, cum ar fi cele semnate de nume noi în critica de artă: Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Marin Simionescu-Râmnicăneanu, Iser ș.a. Printre apărătorii acestora, pe un ton moderat /.../ se situează cunoscuții și influenții critici: L.Bachelin, B.Brănișteanu, Olimp Grigore Ioan, iar prin cronicarii entuziaști: N.Pora, D.Karnabat, H.Streitman, I.Scurtu, O.Goga ș.a. (Petre Oprea, op.cit., p.79-80).
23. Petre Oprea: op.cit., p.76.
24. Ibidem, p.79.
25. Textul dactilografiat, citat în nota 13.
26. Ibidem.
27. Nota 22.
28. Eleonora Costescu: *Artiștii Storck - Saga unei dinastii de artiști de-a lungul unui veac și jumătate*, București, Ed. Arco 200, 1996, p. 99
29. Alexandru Busuioceanu: *Scrieri despre artă*, București, Ed.Meridiane, 1980, p.184 (reproducând un articol tipărit în publicația "România" nr.162 din 10 nov.1938
30. Ibidem, p.166.