

ANGELO MITCHIEVICI

Symbolism și decadentism în arta 1900

Prefață de Ioana VLASIU

INSTITUTUL EUROPEAN
2011

Cuprins

Prefață (Ioana VLASIU) / 13

Cuvânt înainte / 17

Argument / 19

Capitolul I.

I.1. Simbolism/decadentism vs realism/naturalism / 37

I.2. Simbolism și decadentism în artele plastice / 41

I.3. Există o artă decadentă prin ea însăși? / 53

Capitolul II.

II.1. Gustave Moreau / 57

II.2. Pierre Puvis de Chavannes / 65

II.3. Arnold Böcklin / 68

II.4. Prerafaeliții / 73

II.5. Klimt și sfârșitul raționalismului / 82

Capitolul III.

III.1. Bachelin, Art Nouveau și neobizantinismul / 91

III.2. Arta decorativă și simbolismul / 102

III.3. Arta bizantină și simbolismul / 117

Capitolul IV.

IV.1. Folclorul și mitul în pictura simbolistă românească / 127

IV.2. Kimon Loghi, Artachino, Petrașcu – din lumea basmelor / 131

IV.3. Ștefan Popescu – feerii bizantine. Theodorescu Sion și Mișu Teișanu / 137

IV.4. G.D. Mirea – Vârful cu Dor. Preambul la la senzualitatea secesionistă / 142

Capitolul V.

V.1. Misticism și alte inefabile simboliste / 147

V.2. Eminescu: luciferic și decadentă, geniul damnat / 157

V.3. (Auto)Portretul artistului – de la romantism la simbolism și decadentism / 175

Capitolul VI.

VI.1. Sculptura simbolistă între secesionism și arta lui Rodin / 185

VI.2. Universul chimeric al lui Paciurea / 199

Capitolul VII.

VII.1. Spectrul decadentismului: la Femme Fatale / 213

VII.2. Florile răului: tentația și maleficiul estetizat / 223

VII.3. Figuri ale reveriei și melancoliei: simbolismul ca *état d'âme* / 230

VII.4. Muzica înainte de toate – orfismul decadent / 241

Capitolul VIII.

VIII.1. Kimon Loghi – simbolistul / 251

VIII.2. Ștefan Luchian între secesionism și impresionism / 265

VIII.3. Cecilia Cuțescu-Storck – ecouri preraphaelite / 274

Capitolul IX.

IX.1. Secesiuni europene / 287

IX.2. „Sciziunea” românească și societățile artistice / 297

IX.3. Revista „Ileana” / 306

Capitolul X.

X.1. Țigănci – exotismul spiritualizat. Cecilia Cuțescu-Storck / 319

X.2. Țigăncile lui Vermont – Senzualismul decadent / 326

Capitolul XI.

XI.1. Salomeea în literatură: de la simbolism și decadentism, la avangardă / 329

XI.2. Salomeea în arta plastică / 334

XI.3. Salomeea în pictura lui Nicolae Vermont / 337

XI.4. Salomeea în pictura Ceciliei Cuțescu-Storck / 342

XI.5. Frederic Storck – Salomeea / 348

XI.6. Kimon Loghi: *Postmortem Laureatus* / 351

Capitolul XII.

XII.1. Locuința artistului: mizanscene simboliste / 357

XII.2. Burghezul gentilom – Nicolae Petrașcu / 366

XII.3. Casa Storck – exotismul încarnat / 368

Capitolul XIII.

XIII.1. Pictorul vieții mondene – Emilian Lăzărescu / 377

XIII.2. Sigmund Maur, Theodorescu Sion și spectacolul de cabaret / 379

XIII.3. Mișu Teișanu și jocul cu măști / 381

Concluzii / 385

Bibliografie / 387

Argument

În articolul său, „Asupra picturii moderne, mai ales în Germania și Anglia” publicat în *Arhiva. Organul Societății Științifice și Literare din Iași*, nr. 1 și 2, Ianuarie-Februarie 1898, Ștefan Popescu concluzionează că „realismul nu mai corespunde cu aspirațiile omului modern”. Pictorul vizita expoziția de artă de la München, unde avea ocazia să vadă pictura prerafaeliților și în special a lui Burne-Jones, dar și pe aceea a simbolistului elvețian, Arnold Böcklin și a secesionistului Franz von Stuck, ultimul abordând o tematică decadentă. Naturalismul lui Zola, respectiv realismul lui Courbet, corespondentul său în pictură, sunt respinse ca prozaice, istorice, mercantile, în vederea înlocuirii lor cu un nou idealism. Argumentul pictorului devine cu atât mai interesant cu cât sugerează o schimbare de gust nu la nivelul unui eșantion elitist, ci al unui public definit printr-o umanitate generică, rezultată probabil din laboratorul modernității europene. „Omul de azi e sătul de proză, sătul de neguțitorism și realitate”. Decupajul unei noi sensibilități artistice face loc unei dramatizări a excluderii luând forma alienării pe care o suportă cel repudiat, recte Zola, în fața unei noi estetici căruia acesta îi identifică sursa meprizabilă în esteticismul englez, popular prin intermediul prerafaeliților și, în particular, prin succesul înregistrat de Burne-Jones în Franța. „Zola se simte absolut străin în mijlocul acestei arte, și crede că numai „misticismul și esteticianismul englez” e de vină. Ștefan Popescu nu face decât să formuleze principala acuză adusă naturalismului în artă prin ricoșeul unei nemulțumiri generalizate față de „materialismul” epocii, nemulțumire plasată atât la nivel estetic, cât și la nivel social. Pictorul român definește noile opțiuni estetice în acord cu o nouă sensibilitate care modifică gustul unui public mai sofisticat, mai pretentios. „El caută o artă care să-i exprime starea lui sufletească mai complicată; care să fie în armonie cu dorințele lui vagi și nețăr-murite; vrea mai multă poezie. Artistul modern nu mai copiază viața de toate zilele, cu adevărurile ei brutale și prozaice; dar nici nu iubește pompa și fastul tablourilor mari istorice. Arta modernilor are un caracter cu mult mai intim, mai personalist și în același timp mai înălțător. Bruta, tipul degenerat de muncă excesivă și alcool, nu mai este subiectul artistului de azi”¹. Reprezentanții noii

¹ Ștefan Popescu, „Asupra picturii moderne, mai ales în Germania și Anglia”, în *Arhiva. Organul Societății Științifice și Literare din Iași*, Anul IX, nr. 1 și 2, Ianuarie-Februarie 1898, p. 57.

direcții își stabilesc noi repere tematice, „degeneratul” pe care medicina alienistă îl prezenta drept exponent al unei fenomen degeneraționist la scară continentală, iar naturalismul îl portretiza brutal, determinist, ca prizonier al mediului mizerabilist și al tarelor ereditare dispare din atenția lor, iar odată cu el și interesul pentru un anumit segment social defavorizat și pentru o anumită dinamică socială asociată modernizării și progresului. De asemenea, interesul pentru marile pânze cu subiect istoric, în genere pentru pictura academică scade pe măsură ce dimensiunea autoreflexivă a artistului devine mai pregnantă cu înregistrarea stărilor tranziente, a afectivității volatile, a vagului sau, cu alte cuvinte, a indeterminatului, toate decurgând dintr-o pictură ca expresie a sensibilității într-un registru liric, idealizant, ceea ce pictorul denumeste prin termeni ca „intim” și „înălțător”. Individualismul și intimismul se înscriu pe același portativ al sensibilității simboliste, însă observația esențială îl apropie pe artistul plastic de poet, cele două arte regăsindu-se într-o relație simbiotică tipic simbolistă. Astfel, „Artiștii epocii noastre, desgustați de proza de toate zilele, se concentrează în lăuntru lor, analizează și-și descriu propriile sentimente, și cu toate că subiectele sunt luate din veacurile trecute sau epocile legendare, aceea ce ne descriu, sunt sentimentele noastre de astăzi, ale lor însăși – pictorii de azi sunt poeți lirici”¹. Noua direcție dobândește o dimensiune introspectivă plasată în contextul simbolic-alegoric al unor subiecte „legendare”, așa cum Ștefan Popescu putea vedea, spre exemplu, în pictura prerafaelită, în speță a lui Burne-Jones. Locul consacrat al subiectului istoric este luat de legendă și mit, dar și acestea constituie vehiculele unei sondări a sinelui, un rapel enigmatic, anamnetic, reflectând o *état d’âme*. În acest sens încearcă pictorul să apere un tablou al lui Franz von Stüeck, *Paradisul pierdut*, de acuzația de monstruozitate și brutalitate. Tabloul nu are nimic monstruos, cuplul damnat Adam și Eva întoarce spatele Paradisului la porțile căruia veghează un înger înarmat. Cele două trăsături, mai ales prima, introduc în scenă decadentismul cel puțin tematic. Idealismul în pictură are ca reper o nouă modalitate de reprezentare sensibilă a ideii, păstrând ceva din dimensiunea abstractă, imaterială a ei. Stüeck este elogiat pentru „o imaginație fantastică à la Edgar Poe”². Asociația nu este nicidecum accidentală, de la început, literatura și arta plastică vor realiza un mariaj sub semnul simbolismului, mariaj a cărui longevitate precizează afinități structurale.

Este un fapt indeniabil că asemeni sensibilității romantice, sensibilitatea simbolistă și-a pus amprenta asupra artei plastice în aproape toate țările europene, însă mult timp revendicarea simbolismului a apărut rezonabilă doar în spațiul literaturii, nu și al artelor plastice cu toate că, în realitate nu a existat o diferențiere categorică între cercurile artistice ale vremii, o parte dintre scriitori

¹ *Ibidem*, p. 57.

² *Ibidem*, p. 62.

precum K.-J. Huysmans, Charles Baudelaire, Camille Lemonnier, iar la noi Tudor Arghezi, Dimitrie Karnabatt, Theodor Cornel, Ștefan Petică, fiind și remarcabili critici de artă. O întrebare inevitabilă: ce au în comun simbolismele europene? Ce le apropie? Cred că răspunsul la întrebare se regăsește parțial în caracterul lor secesionist, termenul care dă și numele a două mișcări, secesionismul vienez și secesionismul münchenez sau german, în cuprinsul cărora simbolismul joacă un rol important. Simbolismul decupează propriul raport polemic cu naturalismul, pictura academică, fie un raport precursorial, de continuitate în raport cu romantismul, prerafaelitismul. Acest caracter polemic este modelat de contextul culturii naționale, subliniat și nuanțat în cadrul culturilor ale căror națiuni se află într-un proces de emancipare precum în Cehia și Ungaria încorporate Imperiului Habsburgic, ulterior Austro-Ungar, în grade diferite de reprezentare politică, în Polonia, care există cultural fără a avea și o existență statală, în România care-și dobândește independența la finele secolului al XIX-lea, în 1877, după un război sângeros etc.

Apariția revistei *Literatorul* în 1880 și a grupării simboliste din jurul lui Macedonski anticipează în literatură schimbarea de paradigmă estetică care va avea loc și în artele plastice cu o întârziere de aproape două decenii. Tatonările macedonskiene, de la decadentismul epigonului Rollinat la modelul prestigios Baudelaire, de la neoromantism la verslibrism și instrumentalism, descriu dinamica simbolismului românesc la finele secolului XIX. Avem o perioadă secesionistă, scizionistă a simbolismului în contextul unei mișcări europene similare, de o anvergură și intensitate fără precedent. Sciziunea are loc în 1898, succesivă apariție a unor societăți artistice efemere constituie expresia unei nevoi de înnoire a limbajului plastic, de afirmarea „independenței” artistului și a artei sale față de convențiile artei academice, percepută ca osificată. Perioada sciziunii durează până în 1901 când se înființează asociația *Tinerimea artistică*, una dintre cele mai longevive grupări artistice menținându-și supremația asupra celorlalte societăți artistice și prin intermediul sprijinului direct acordat de regina Maria, patroana societății. Până în 1916 avem un al doilea val simbolist din care fac parte Cecilia Cuțescu-Storck, Theodor Pallady, iar în sculptură primul val simbolist și singurul. Destinul unui sculptor precum Paciurea este singular, iar dimensiunea simbolistă a chimerei sale alunecă spre o tot mai pronunțată definiție modernistă. În acest interval, 1902-1916, simbolismul în artele plastice și nu numai își consumă febril existența și ultimele resurse fără a fi scutit de contestații care se intensifică pe parcurs. În acest sens pot fi urmărite articolele lui Tudor Arghezi, un bun reper al epocii. În perioada interbelică simbolismul a fost radiat din rațiuni estetice, fiind împins în afara scenei publice de avangardism și modernism. A fost părăsit de o parte dintre artiștii care-l practicaseră, Theodor Pallady, Th. Sion etc. și chiar de Paciurea, parțial. Cei care refuză sau nu pot să-și reînnoiască formula, precum pictorul Kimon Loghi – deși există și

la acesta o tendință spre reformulare a temelor, dacă nu a „limbajului” artistic – au parte de o respingere aproape unanimă din partea criticii. Modernismul interbelic reconsideră relevanța materiei plastice, și evacuează literatura din artele plastice.

Simbolismul și decadentismul reprezintă indubitabil fețe¹ ale modernității, deși Matei Călinescu, cel care a pus în circulație termenul, prezent și în titlul cărții sale, *Cinci fețe ale modernității*, nu include simbolismul printre celelalte cinci: modernismul, kitschul, decadentismul, avangardismul, postmodernismul. Mai mult, simbolismul și decadentismul constituie fețe ale aceleiași modernități, și într-un complicat joc de oglinzi, schimbă permanent reflexe ale unuia în mediul specular al celuilalt. Reformulând, prin ele se reflectă o anumită vârstă a modernității, o anumită etapă a ei, care se separă de altele printr-o formă specifică de sensibilitate. Două inconveniente se ivesc numaidecât cu acești doi termeni. Pe când simbolismul a intrat în dicționarul de termeni literari în calitate de curent literar, decadentismul nu a primit investitura teoretică, rămânând la stadiul de atribut ocazional în măsură să precizeze o nuanță, o impresie și nicidecum o estetică sau un curent literar sau artistic. Am încercat să reconstruiesc o estetică decadentă într-o altă carte, *Decadență și decadentism în contextul modernității românești și europene*, carte pe care cea de față o completează. În cazul artelor plastice, decadentismul rămâne tot un atribut legat de un context bine precizat, identificat în cultura franceză cu romanele lui Huysmans, dintre care *În răspăr* (1884) constituie modelul exemplar și, din punctul de vedere al artelor plastice, cu saloanele rozacruceene ale lui Joséphin Péladan. În mod esențial, reperul principal rămâne unul literar și francez prin excluderea unor alte contexte. Pentru cultura română termenul de simbolism nu și-a dobândit deplin drept de cetate, deși îi revine meritul lui Theodor Enescu de a fi interogată serios acest fenomen cu privire la perioada formativă a creației lui Ștefan Luchian. Sub numele de *Arta 1900 în România*, Paul Constantin a identificat simbolismul ca fenomen proteic, incorporând modalități diferite de expresie artistică. Pentru mine, „arta 1900” constituie doar contextul emergent și structurant al curentului simbolist în artele plastice, iar situarea centrului și nu marginilor intervalului ține de elongația diferită a fenomenului simbolist care-și consumă energiile în preajma Primului Război Mondial, nereușind să-i supraviețuiască. În *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Amelia Pavel asociază simbolismul Jugendstilului fără a-l suprapune, ci identificându-l mai degrabă ca pe un atribut. Eu am văzut această interacțiune ca bazându-se pe o serie de afinități estetice și construind un parteneriat estetic solid, și am ales să tratez Jugendstilul, sub diversele sale expresii ale culturilor

¹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași, 2005. Simbolismul nu se află printre cele enumerate de autor.

naționale ca pe un alt context pentru simbolism. Interesul pentru simbolism în artele plastice a apărut târziu, după cel de-al Doilea Război Mondial, cu o serie de expoziții internaționale care l-au adus în atenție și au relevat inconsistența prejudecății minoratului său estetic. În Franța, Anglia, Germania, Polonia, Cehia termenul a fost recuperat estetic, în Austria el a fost înglobat în Sezession. În cultura română, simbolismul în artele plastice a fost considerat un epifenomen care nu a trezit decât accidental interesul istoricilor de artă. Există și excepții care vin pe fondul cercetărilor occidentale care readuc la suprafață resturile unui continent dispărut, astfel că la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” s-a organizat pe 23 februarie 2007 un colocviu internațional cu tema „În jurul lui 1900. Idei și motive simboliste românești și europene” („Autour 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens”), colocviu ale cărui lucrări au fost publicate într-un număr al revistei *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, (Editura Academiei Române, Tome XLIV, 2007). Revine meritul de a fi organizat acest colocviu Ioanei Vlasie și Adriannei Șotropa, în articolele Ioanei Vlasie fiind identificabilă preocuparea durabilă pentru studiul curentului simbolist în artele plastice, iar Adriana Șotropa fiind autoarea unui important volum despre sculptura simbolistă, *Visuri și himere. Ecouri simboliste în sculptura românească modernă* (2009).

Simbolismul românesc, cu articulațiile sale decadente mai mult sau mai puțin marcate decât în alte culturi, constituie nu doar un fenomen cu considerabilă amplitudine estetică, ci și un factor modelator în arta plastică românească. Chiar modalitățile prin care el este depășit, fapt ilustrat în sculptura lui Paciurea și concomitent în cea a lui Brâncuși denotă impactul pe care simbolismul l-a avut în arta plastică românească asupra a doi dintre cei mai mari sculptori, unul beneficiind de vizibilitatea pe care i-a adus-o scena culturală europeană, și apoi internațională, celălalt rămânând într-o umbră discretă, într-un mediu mai conservator care nu i-a permis realizarea proiectelor de artă monumentală. Cartea de față reprezintă atât o reconstrucție a unui fenomen de amploare în artele plastice, expresie și secvență a unei vârste a modernității românești, cât și deconstrucție a unei prejudecăți privind minoratul artei simboliste sau a inexistenței ei ca atare. Inevitabil, ea reprezintă un decupaj personal, și oricând poate fi imaginat altul mai bun, mai documentat și cu criterii mai clar precizate. Am ezitat între a impune un model, un calapod estetic în avantajul clarității și să înlătur tot ceea ce cade în afara lui, și a lărgi aria de investigație și a mă plia pe relieful adesea accidentat al fenomenului simbolist, pierzând sub raportul clarității pentru a câștiga sub raportul cartografierii unui teritoriu necunoscut sau ignorat. Am preferat a doua variantă pentru că mi-a permis să ilustrez amploarea fenomenului estetic și să capitalizez nu doar evidente ilustrări ale lui, ci și o serie de inefabile care-l definesc într-un mod subtil.

Mi s-a părut neprofitabil și inefficient să utilizez exclusiv un criteriu valoric pentru a analiza fenomenul simbolist în artele plastice; împrumutând dimpotrivă spiritul democratismului și eclecticismului estetic pe care îl înregistrează fenomenul secesionist european. Pentru eficiența observațiilor, operele „maestrilor” și ale „minorilor” sunt tratate de pe poziții de egalitate. În plus, consider că fenomenul simbolist/decadent în artele plastice ca și în literatură este deopotrivă relevant atât prin realizările majore, cât și prin cele care alunecă spre consumerism, spre exotismul de „bazar sentimental”, sau spre kitschul erotic, adesea chiar la limită cu pornografia, acuzația fiind nelipsită din repertoriul de acuze aduse noilor formule în artă. Avem și o artă care își face publicitate la confiniile cu Art Nouveau-ul, care tinde către o recunoaștere într-o sferă socială net mai cuprinzătoare și care asumă o misiune „politică”, nu lipsită de notele utopice ale unui orfism integrator, aceea a civilizării prin frumos teoretizată de John Ruskin, William Morris, Henry van der Velde etc. În acest sens, pe filiera reflecției asupra misiunii civilizatoare a artei decorative și a unui funcționalism estetizant prin ridicarea obiectului banal la demnitatea obiectului de artă, recuperăm predilecția pentru afiș, ilustrație de carte, design, modă, artizanat etc. În Franța, comerciantul de artă Bing va repurta un succes remarcabil prin popularizarea obiectului straniu, rafinat, somptuos. Aici se instalează o permanentă tensiune între o tendință de înnobilare a gustului comun, a gustului public, prin ridicarea sa la un standard superior de sensibilitate artistică și una de diseminare a artei prin concesiile făcute gustului comun, care conduce la o kitschizare a ei, la ceea ce constituie arta de consum. În remarcabilul său studiu, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, Walter Benjamin sesiza noul câmp de forțe în care arta este introdusă în contextul unei evoluții spectaculoase a societății industriale și a mutațiilor care survin în urma confruntării ei cu pierderea unui exclusivism aristocratic. Art Nouveau-ul se află în acest câmp de tensiuni sociale, culturale, care se reflectă și în cadrul dimensiunii sale simboliste, iar Amelia Pavel discută chiar de un Jugendstil simbolist. Un anumit spirit Art-Nouveau, în varianta Erotic Style, pare să disemineze cu rapiditate în toate mediile, fenomenul coincide cu o inflație de romane „decadente” pe teme erotice cu pasiuni inavuabile și ambiguități sexuale, iar fenomenul ia amploare în cinematografie începând cu Kinetoscopul, până la primele pelicule care ne-o prezintă pe prima vedetă care inițiază moda Vamp, Theda Barra.

Date fiind variabilele fenomenului, am preferat schimbarea permanentă a unghiului perspectival, urmând și un traseu tematic pentru a descoperi aspecte noi. O disociere tranșantă între decadentism și simbolism în artele plastice ar fi dus la sărăcirea fenomenului studiat, mult prea complex și eteroclit pentru a fi recenzat statutar. Cu toate acestea, am ales o disociere de principiu pe trei paliere de „lectură”: unul al *istoriei* artei, unul *tematic* și unul *estetic*, care nu traversează granițe de netrecut, ci mai degrabă un spațiu de joc, un loc geometric al

negocierii nuanțelor, influențelor, marcării unei anumite sensibilități în care-și face loc și corespondența dintre arte, cea dintre literatură și pictură, dintre muzică și pictură, dintre arta dramatică, coregrafie și artele plastice, pusă în evidență de o gesticulație hieratică și de amenajarea locuinței artistului ca un templu al artei. Deseori ceea ce ține de *marginalia*, zonele de interferență, de articulație, unde trăsăturile consacrate devin difuze, iar frontierele estetice poroase oferă modalitățile în care un model este preluat, deconstruit, asimilat în arta plastică românească cu propriile sale *ingerințe* estetice conferind particularismul, specificul simbolismului românesc din care nu lipsesc reperele decadente. Ca și simbolismul european, simbolismul românesc este unul sincretic, eclectic, suferind influențe din partea curentelor europene similare, în special pe linia școlii franceze, germane și a preraphaelitismului și a ceea ce a însemnat ca relativă unitate stilistică Art Nouveau-ul cu variantele sale „naționalizate”. Astfel că pot coabita în interiorul direcției simboliste, nuanțată de temele privilegiatate ale decadentismului, un anumit senzualism Jugendstil într-o bună parte din tablourile cu țigânci la Nicolae Vermont sau o spiritualizare hieratică la țigâncile gauguinizate ale Ceciliei Cuțescu-Storck sau pictura vieții mondene la Emilian Lăzărescu sau jocul cu măști, rafinat-pervers, la Mișu Teișanu etc. Această preocupare pentru ariile laterale nu este străină de formula unui simbolism eteroclit, polimorf, pe care Paul Constantin îl pune sub „umbrela” Artei 1900, sintagmă care eufemizează întreaga arie estetică simbolistă. Rodolphe Rapetti construiește în acest mod conceptul, anexând sferei simboliste în artele plastice decadentismul, divizionismul, secesionismul etc. în ceea ce aceste curente au „simbolist”, numai că definiția se lărgeste printr-o analiză contextuală care duce în cele din urmă la precizarea unei *summa* de trăsături relevante în raport cu contextul. Am urmat această *definire contextuală* a simbolismului, pentru că face loc „periferiilor”, zonelor de interferență, unei *buffer zone*, un spațiu de negociere, de reglare a opțiunilor estetice, de asimilare și metabolizare a influențelor și tendințelor. Acest fapt răspunde unei trăsături generale a simbolismului, caracterului său *difuz*, volatil, generator de „atmosferă”. Fără imersiunea în cultura epocii nu vom înțelege niciodată anvergura fenomenului artistic, sensibilitatea iradiantă care leagă opere aparent diferite printr-un fel de rețea invizibilă de pase magnetice. În fapt, avem de-a face cu o cultură simbolistă la finele secolului XIX articulată de o sensibilitate afină, holograma ei sensibilă.

Am utilizat adesea pentru precizarea unei formule, o serie de trăsături comune picturii și literaturii, dar și diversilor pictori europeni pe teme asemănătoare integrate aceleiași arii de sensibilitate estetică. Am încercat să deplasez atenția nu doar spre modelul picturii franceze sau germane, dar și asupra picturii simboliste din țările Europei Centrale și de Sud-Est, în mod obișnuit ignorate în studiile de specialitate sau tratate cu toată „considerația” pe care o datorăm perifericilor. Un motiv în plus îl constituie faptul că pictorii acestor țări se găsesc