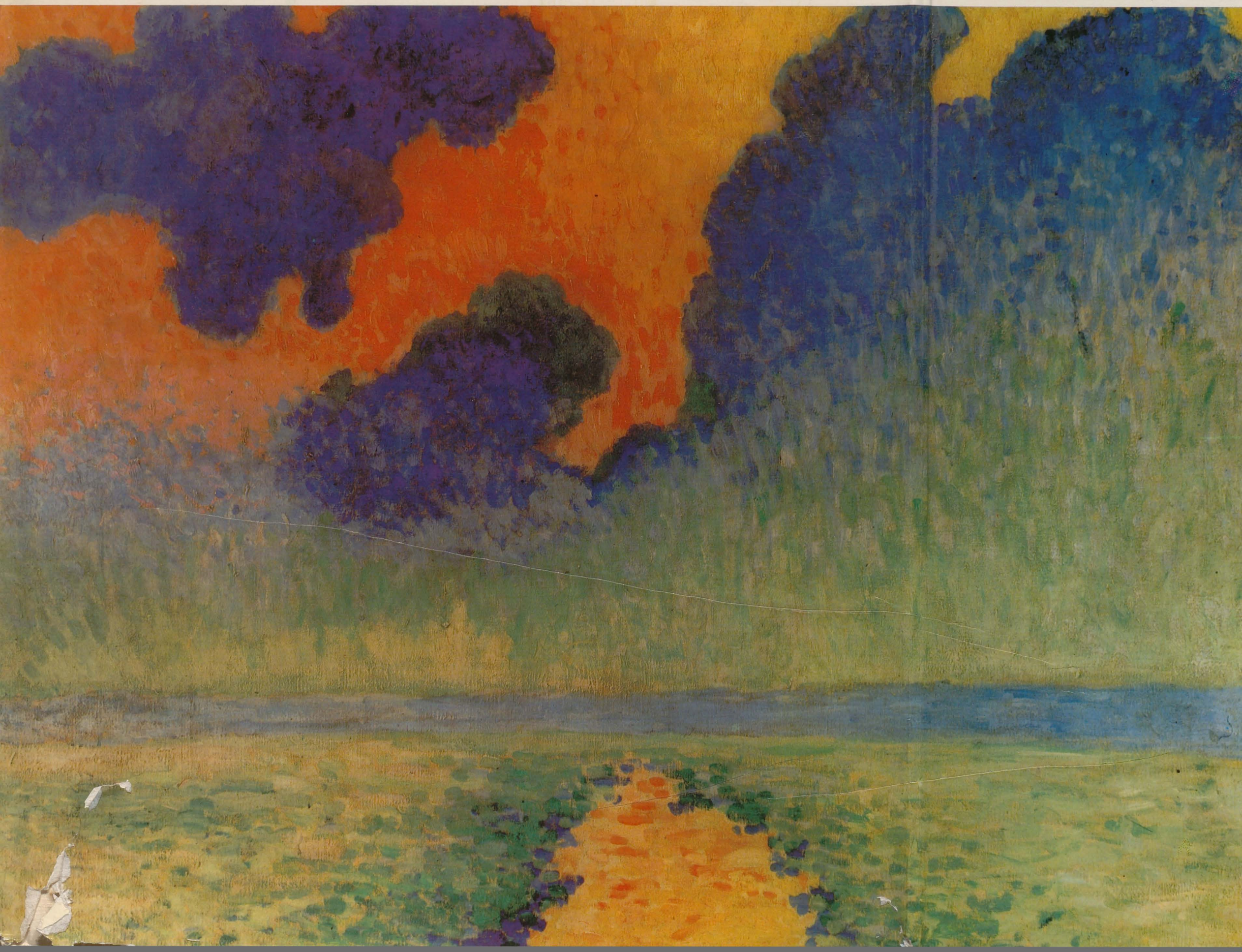


Fovismul



Fovismul

CLASICII
PICTURII
UNIVERSALE



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

EDITURA
MERIDIANE,
BUCUREȘTI,
1975

Fovismul

STUDIU INTRODUCȚIV, ANTOLOGIE ȘI
TRADUCEREA TEXTELOR DE
VIORIEL HAROSSA

REDACTOR
ALEXANDRA DOBROȚĂ
SUPRACOPERTA
IOANA DRAGOMIRESCU
PREZENTAREA GRAFICĂ
MIHAIL BOITOR

CONCEPȚIA DESPRE LUME A FOVISMULUI ȘI EXPRESIA EI ARTISTICĂ

Fovismul este prima revoluție artistică a secolului al XX-lea, dar dincolo de acest primat cronologic, fovismul înseamnă nu numai o mutație radicală în domeniul limbajului artistic ei, implicit, și o schimbare fundamentală în modul în care arta este înțeleasă ca traducere în semn pictural sau plastic a unor concepții despre lume. Să vedem deci, care sînt originile acestei schimbări în modul de a privi lumea și cum evoluează ele în întinderea și dezvoltarea lor.

Dacă actualmente arta, privită ca cercetare, este un fenomen esențial al timpurilor moderne, atunci se poate accepta ideea că esența artei moderne constă în faptul că artistul s-a eliberat de legăturile impuse lui de către epocile anterioare, găsindu-și propria libertate. Desigur această afirmație justă nu este scutită de o anumită superficialitate care ar putea să împiedice înțelegerea ambianței esențiale a artei moderne și implicit înțelegerea întinderii dezvoltării sale.

Se știe că arta modernă ca urmare a emancipării artistului a adus domnia subiectivismului, dar tot atât de adevărat este că nici o epocă artistică anterioară (chiar dacă ne gândim la pictura olandeză din secolul al XVII-lea), n-a generat un obiectivism similar și că în nici o epocă artistică anterioară, cu excepția poate a evului mediu primitiv, n-a avut atîta importanță colectivul înțeles ca formă a nonindividualului. Deci esența artei moderne trebuie căutată aici în jocul reciproc între subiectivism și obiectivism.

Analiza fovismului ne va arăta că hotărîtor în această evoluție nu este faptul că artistul s-a eliberat de vechile legături impuse lui de un grup social și care determină „blocajul ideologic“ adesea dator de forță expresivă pentru a ajunge la sine însuși, ci decisivă este schimbarea esenței însăși a artistului în măsura în care artistul și senzațiile devin subiect artistic.

Dacă în prezent artistul se impozitează ca unic și veritabil subiect, aceasta înseamnă că arta prin care orice atare existență se fundează în ceea ce privește felul de a fi și de a considera frumosul, este artistul însuși. Artistul devine pentru prima oară în fovism centrul de referință al artei. Or acest lucru nu este posibil decît dacă accepțiunea generală a artei este schimbată total. Să vedem care va fi, conform acestei schimbări, esența artei moderne. Cînd ne gândim la esența artei moderne ne punem problema „concepției moderne despre lume“. Ce este „concepția despre lume“? Aparent o imagine a lumii. Dar ce înseamnă imagine? Și ce este lumea? Lumea în cadrul acestei noțiuni (concepția despre lume) este în mod manifest denumirea realului existent în totalitatea sa. Această noțiune nu se reduce numai la cosmos sau la artă. Din lume face parte natura și arta gîndită ca istorie. Natura și arta ca istorie în interpenetrația lor reciprocă nu epuizează lumea. Această definiție înțelege de asemenea, și mai ales, lumea ca principiu, și factura în care este gîndit raportul acestui principiu cu o lume rămasă imuabilă.

În ceea ce privește imaginea, ea poate fi considerată ca reproducere a ceva; în acest caz „imaginea lumii“ ar fi întocmai unui tablou al existentului în totalitatea sa. Cu toate acestea „imaginea lumii“ așa cum s-a impus ea în arta modernă și mai ales în fovism ne spune mai mult decît exprimarea realului în totalitatea sa, ne dă măsura diferitelor ordine de calitate implicate în acesta de către artist.

Imagine nu înseamnă deci un simplu decalc, ea mai înseamnă și felul în care noi ne încorporăm în lucruri, sau măsura în care lucrurile poartă ceva din noi. Ceea ce presupune plasarea realului existent în fața sinelui pentru a vedea mai bine despre ce este vorba, și a-l menține astfel fixat într-o reprezentare. Cu toate acestea, faptul că realul existent ne este prezentat într-o reprezentare nu este decisiv pentru determinarea imaginii. Imaginea apare atunci cînd reprezentarea realului este alcătuită în ceea ce are el esențial și organizat în sistem. În momentul în care lumea devine imagine concepută, totalitatea realului este

înțeleasă și fixată ca punct d orientare a artistului care aspiră să-l aducă în față și să-l fixeze cu o semnificație decisivă într-o reprezentare. Deci imaginea despre lume, lumea pe măsura unei „concepții“, nu înseamnă numai o idee despre lume, ci lumea însăși, prinsă și circumscrisă ca temă de meditație. Realul existent în totalitatea sa este considerat într-o asemenea manieră încît el nu este cu adevărat existent decît în măsura în care este fixat de artist într-o reprezentare transpusă în limbaj artistic. Odată cu această dezvoltare organică, din sine, a „imaginii despre lum“ se desăvîrșește o evoluție decisivă a existentului. Ființa realului este căutată și găsită acum în imaginea reprezentată a existentului, care începe să aibă o existență guvernată de legi proprii. Numai dacă realitatea este interpretată în acest sens, lumea devine imagine gîndită, adică imagine a lumii. Faptul că realul existent devine imagine în, și, prin reprezentarea sa într-un limbaj dominat de legi artistice, iată ce determină noutatea epocii artistice în care apare fovismul, față de epocile precedente.

Din această cauză locuțiunea „concepția modernă despre lume“ presupune ceea ce nu era posibil înainte, de pildă în „concepția despre lume“ renașcentistă. Lumea, ca imagine gîndită, nu devine din medievală modernă, de exemplu, însă ceea ce caracterizează și distinge concepția modernă artistică care apare concomitent cu apariția fovismului este că „lumea“ ca utare devine imagine gîndită. Semnificația concepției moderne despre lume constă în reinterpretarea noțiunii și actului de reprezentare artistică a lumii. Reprezentarea este înțeleasă ca un act care pune realul existent în mișcare, în direcția artistului, care-l raportează la sine, îl reflectă și-l reprezintă apoi. Însă ancorîndu-se pe sine în raport cu realul, artistul se pune pe el însuși într-o imagine cu imperativul de a fi prezentată, adică într-o imagine concepută și preconcepută.

Cu toate acestea noutatea acestui proces nu constă în faptul că poziția artistului raportată la real s-a schimbat față de concepțiile anterioare despre lume. Ceea ce este decisiv impresionant este că artistul ocupă intenționat acest loc, îl menține voit și-l asigură ca un teren favorabil dezvoltării unei arte noi. Numai acum se poate vorbi de o condiție a artistului. Aplecat spre sine, artistul dictează modul în care se va situa el în raport cu realul obiectiv. Acum se dezvoltă acea capacitate de a fi artist care constă în ocuparea sferei putințelor artistice gîndită ca spațiu și condiție a realizării în efortul de înstăpînire a realului în totalitatea sa. Fovismul este momentul determinant în această acțiune de instaurare a unei concepții și epoci noi care va impune realul, lumea ca imagine gîndită și nu tradusă. Faptul că realul devine imagine gîndită în concepția despre lumea modernă atrage după sine transformarea artistului într-un simplu subiect printre altele din realitate.

În măsura în care artistul devine esențial subiect, el trebuie să-și delimiteze clar tendințele tentațiilor sale: sau devine un „eu“ redus și supus arbitrarului absolut al gratuității sale, sau se transformă într-o conștiință colectivă a societății care-l poate face să spună oricînd „noi ...“

Această delimitare se poate observa în diversificarea fovismului european prin apariția încă de la început în cadrul expresionismului german a imperativelor sociale, spre deosebire de individualismul exacerb vizibil în partea franceză a fovismului european. Interpătrunderea celor două procese importante pentru esența epocii moderne: că realul devine imagine gîndită și artistul subiect, clasifică originile și dezvoltarea artei moderne ca istorie a spiritului modern.

La urma urmei, cu cît lumea devine mai disponibilă ca lume stăpînită, obiectele din realitate apar mai obiectiv și cu atît mai mult subiectul se afirmă în subiectivitatea sa, ceea ce implică schimbarea irezistibilă a concepției despre lume într-o teorie a artistului, într-o antropologie estetică.

Această noțiune de antropologie estetică nu trebuie neapărat înțeleasă ca un efort de cercetare științifică a artistului, nici ca o dogmă teologică a artistului creat, blestemat și mîntuit. Antropologia estetică trebuie înțeleasă ca interpretare filosofică a artistului în tentativa sa de a aplica și evalua totalitatea realității, plecînd deci de la artist înțeles ca om, spre om considerat ca artist. Ceea ce presupune că realul nu prinde să ființeze decît în măsura în care este raportat la viața subiectului care este în centrul oricărui raport, în măsura în care este reflectat și reprezentat ca experiență trăită. Așa cum spuneam, demersul fundamental al artei epocii moderne este înstăpînirea lumii ca imagine gîndită. Imaginea trebuie înțeleasă drept configurație a producției de reprezentare artistică.

În acest demers artistul acționează pentru situația lui ca ființă care se transformă în subiect real de creație și care este măsura oricărei realități.

Să vedem, în continuare, cum această situație, enunțată ca viziune a lumii, se articulează în semn pictural.

Deși antologia de față cuprinde texte referitoare la fovism, acesta trebuie considerat ca făcând parte din expresionismul european, mișcare care depășește în dezvoltarea sa granițele Germaniei și Franței, unde au apărut cele două focare distincte ale sale, fovismul francez în 1905 și mișcarea germană Die Brücke care a apărut aproape în același timp. Acestea două aveau să se dezvolte ulterior în cubismul francez (1907) și respectiv în curentul Der Blaue Reiter din Germania (1911). Originea lor poate fi discernată în mijlocul impresionismului ca un efort de depășire a caracterului său esențialmente senzorial. Efort care se afirmă la sfârșitul secolului al XIX-lea în creația lui Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Munch, Ensor, care conștienți de momentul de criză în care intrase arta europeană încearcă să găsească și să ofere noi soluții expresive artei. Acest efort avea să fie încununat de succesul unei formule artistice care să înlocuiască „impresia“ ca element primordial în constituirea limbajului pictural cu „expresia“. Artă începe să fie deci gândită ca expresie, iar această schimbare fundamentală avea să marcheze un moment decisiv în dezvoltarea artei europene, mai ales prin amploarea luată de această nouă modalitate artistică. Dacă am analiza sensurile stricte literale ale noțiunilor de impresie și expresie, am putea observa că „impresia“ indică o mișcare direcționată din exterior spre interior și în care realul existent este imprimat în conștiința subiectului. Expresia arată o direcție inversă ce presupune expansiunea subiectului, care nu mai este gândit ca o peliculă pe care să se înregistreze, mai mult sau mai puțin exact, senzațiile din realitatea existent obiectivă, spre o realitate care va fi marcată de caracteristicile specifice subiectului și conștiinței sale. Acest demers antitetic cu cel al lui Gauguin, a fost dezvoltat de Van Gogh. Spre deosebire de atitudinea pasiv-senzitivă a impresionismului în efortul de luare în posesie a realului, fovismul are o atitudine volitiv-agresivă, el dorește tot timpul să afirme primatul subiectului în confruntarea acestuia cu realitatea. Fovismul, deși în antiteză cu impresionismul, ne arată în plină lumină unul din paradoxurile artei moderne, adică deși contrar demersului impresionist în relația artist-realitate, îl presupune pe acesta, pentru că ambele sînt mișcări realiste, care cer integrarea subiectului în realitate chiar dacă impresionismul o rezolvă în planul cunoașterii cu precădere, iar fovismul în planul acțiunii. Prin apariția fovismului se impune o delimitare dintre o artă care tinde să intervină profund într-o situație istorică și o artă care se voia străină istoriei, o artă de evaziune care avansa, ca primordială, ipoteza simbolistă a unei realități dincolo de limitele experienței umane, transcendentă, și care se putea întrezări doar prin simbol sau imagina prin vis. Fovismul, deși absolutizează primatul artistului-subiect în confruntarea cu realitatea, pune problema unui raport concret și direct cu realitatea și lumea și deci implică comunicarea, pe cînd simbolismul refuză raportarea directă, subordonînd comunicarea unor coduri rezervate doar unor elite inițiate și care aveau misiunea să medieze cunoașterea.

Fovismul, ca și mișcarea Die Brücke, este, deci, rezultatul unui efort de concentrare a cercetării asupra problemelor specifice ale condiției existențiale a artei și a funcției sale sociale. Această rezultată nu trebuie considerată ca provenind dintr-o mentalitate adversă față de curentele moderniste, ci ca o dezvoltare din interiorul lor, în urma ecloziunii elementelor critice ale conștiinței de sine a unui asemenea gen de artă care a impus acceptarea impulsurilor autentice progresiste și respingerea celor retrograde. Astfel se forjează un limbaj artistic care presupune depășirea unui cosmopolitism modernist și instaurarea unui internaționalism evident generat de depășirea dialectică a unei condiții istorice a artei și a artistului.

O importanță deosebită a avut în acest timp apariția perspectivelor istorice plurivoce a căror premisă esențială apăruse în opera lui Cézanne prin introducerea ideii că orizontul artei se suprapune cu cel al conștiinței fiecărui artist. Tot în acest sens trebuie înțeleasă și concepția despre lume a lui Van Gogh care identifica arta cu unitatea și totalitatea existenței individuale fără a face o discriminare posibilă între efect și intelect, între spirit și materie. Dealtfel, această temă de meditație asupra existenței, rosturilor și destinului ei este axul principal în jurul căruia se construiește filosofia celor mai de seamă gânditori ai epocii, Bergson și Nietzsche, filosofie care va exercita o mare influență asupra concepțiilor despre lume ale artiștilor din grupul fovilor ca și asupra celor din mișcarea Die Brücke. În filosofia lui Bergson conștiința este grosso modo viața, însă viața gândită ca evoluție creatoare, ca permanentă înfruntare și comunicare între subiect și obiect și nu reprezentare înghețată a realului. Un rol important în gândirea bergsoniană îl joacă și unicitatea „elanului vital“ intrinsec creator și care este sursa și determinantul devenirii fenomenelor și gândirii însăși. Pentru Nietzsche conștiința este de asemenea gândită ca existență, însă aceasta e înțeleasă ca voință de a exista și de a stăpîni în lupta împotriva relativității negative a istoriei, logicii rigide și trecutului oprimator al prezentului.

Deși fovismul, ca și mișcarea Die Brücke, apare ca fenomen tipic francez și respectiv german prin potențarea unor limbaje figurative tradiționale, în ele se poate discerne ca o vocație precisă, voința de a le depăși, cu intenția de a crea o artă istoric europeană care să depășească granițele unei înțelegeri naționale. Acest fenomen nu s-ar fi putut produce dacă în spiritul european conștient de criza formulei artistice europene nu s-ar fi ivit ideea necesității unor schimburi și nu numai între arii culturale deosebite cum făcuse de pildă Gauguin, care căuta revigorarea artei europene prin înlocuirea morfologiei greco-mediteraneene epuizată, cu una polineziano-australă, ci și între arii culturale europene, ceea ce a dus la interpătrunderea unor elemente specifice artei nordului european în arta sudului european și invers. Apariția mișcării fovilor poate și trebuie să fie înțeleasă și ca rezultat al unui puternic insert în cultura franceză, caracterizată printr-o orientare fundamentală clasică ca spirit a impresionismului înțeles ca efort de explicare logico-rațională a realității, a unor elemente de proveniență nordică cu evidente caractere romantice. În ceea ce privește curentul Die Brücke, el nu ar fi apărut așa cum a apărut dacă cultura germană n-ar fi acceptat o teorie în care arta nu mai era considerată ca o componentă metafizică a realității ci ca o tentativă de cercetare riguroasă a valorii experienței vizuale înțeleasă ca moment esențial al raportului dintre subiect și obiect. Așa se explică faptul că exigența primordială a fovilor ca și cea a artiștilor de la Die Brücke este dorința de a oferi o soluție concluziv-dialectică a contradicției dintre clasic și romantic înțelese drept constante ale unei culturi latino-mediteraneene și respectiv ale unei culturi germano-nordice.

Desigur că soluțiile oferite de reprezentanții de seamă ai celor două grupuri nu vor fi identice; de pildă pentru Matisse, personalitatea cea mai importantă a grupului fovilor, soluția este un clasicism universal, originar și mitic care abolește elementul istoric din clasicismul tradițional. Pentru artiștii germani de la Die Brücke rezolvarea constă în afirmarea unui romantism considerat drept condiție profund existențială a ființei umane. Din aceste două modalități de rezolvare a problemei se poate înțelege că fiecare din cele două mișcări a înțeles că o exprimare artistică nu trebuie să fie o istorie spirituală a unor evenimente delimitate și determinate regional, ci o istorie spirituală a necesității înfruntării conștiente a unei situații istorice prezente, înfruntare înțeleasă nu cu o negare a determinantelor istorice regionale, ci ca o depășire a acestora prin potențarea elementelor lor universal valabile.

Deși fascinația lui Henri Matisse asigură o legătură viabilă între membrii grupului, acesta nu este omogen și nu are un program bine definit în ceea ce privește crearea unor noi modalități de expresie, în schimb este extrem de unit în ceea ce privește respingerea hedonismului decorativ al Art Nouveau-ului și a formulei literar-evazionistă a simbolismului, deși Matisse provine din atelierul lui Gustave Moreau, adevărată citadelă a simbolismului, ceea ce demonstrează raportarea fovismului la curentele contemporane lui, deci o inserție în istoria interioară a artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și tentativa de a înnoi o modalitate de expresie din interiorul ei și nu de a oferi un mod de expresie totalmente rupt de ea chiar dacă înnoitor.

Grupul fovilor alcătuit în jurul lui Matisse îi cuprinde pe Albert Marquet, Kees van Dongen, Raoul Dufy, André Derain, Othon Friesz, Georges Braque și Maurice Vlaminck. Lipsa unui program bine definit se reprezenta mai ales în ceea ce privește necesitatea ideologică a analizei sociale care era mult edulcorată, și poate din aceste pricini la grup nu s-a raliat și tânărul Pablo Picasso ale cărui picturi din perioada albastră și roz demonstrează o expresivă reacție socială, la fel și cu Georges Rouault care reușește să surprindă monstruoșitatea produsă de „adormirea” morală a unei societăți ipocrite-creștine.

Picasso și Rouault preferă aspectul moralizator incisiv al demersului artistic, celui pur estetic adoptat de fovi. Această situație va apare mult mai limpede atunci când vom considera analiza critică a problemelor limbajului pictural propusă de fovi. După sinteza senzație (culoare) și construcție (formă proiectată într-o viziune spațială) efectuată de Cézanne, fovii sesizează unica posibilitate de a crea un nou limbaj pictural în speță prin valorificarea calităților constructiv-plăsmuitoare ale culorii însăși. Principala temă de cercetare a fovilor devine deci funcția și calitatea plastic formativă a culorii înțeleasă ca element structural al viziunii. Pentru iluștrii predecesori ai fovismului, Cézanne și Van Gogh, elementul primordial în alcătuirea semnului pictural era descompunerea aspectului natural al obiectelor gândite ca „motive” picturale în scopul evidențierii procesului de configurare a părților în întreg. Din această pricină aspectul principal al imaginii pictate la Cézanne și Van Gogh va fi determinat de rețeaua pensulației clare, ordonată după un anumit ritm interior. Obiectul cercetării fovilor va fi tocmai originea și natura acestui ritm care pentru Van Gogh reprezenta ritmul originar al existenței și nevoia sa imperioasă de a se traduce prin gest

și concretiza într-o imagine picturală care să corespundă stării afective a autorului; pentru Cézanne era rezultatul unei activități ordonatoare a conștiinței care intervine, selectează lumea „motivelor“ și o integrează într-un spațiu supus unor legi logice; pentru Signac ritmul era dat de înțelegerea unor legități optice a efectelor de lumină. Fovii încearcă să impună ca element principal al gândirii picturale necesitatea autonomiei structurii imaginii picturale care este gândită ca o realitate în sine și pentru sine. De aici decurge ideea că structura picturală a fovilor este considerată ca un sistem independent închis și a cărui lege formativ structurală nu este nici veridicitatea aspectelor din natură, nici coerența psihologică a personajelor. Fovii vor reuși totuși să ofere artei lor o mai mare capacitate de relație cu lumea prin sinteza efectuată între descompunerea analitică a lui Signac și descompunerea ritmică a lui Van Gogh; aceasta le va asigura unitatea între structura obiectului și cea a subiectului, adică realizarea continuității circulare de mișcare între interior și exterior, axa valorică a viziunii lor și care în gândirea lui Bergson era „elanul vital“ sau „evoluția creatoare“. Fovii au intuit într-un mod remarcabil importanța acestei unități (și-n aceasta constă modernitatea lor), care se realizează numai prin artă, arta fiind realitatea creată în urma contactului artistului cu lumea și imperios necesară în orice context social. În acest sens trebuie înțeleasă importanța decisivă a artei într-o civilizație, pentru că fără artă o civilizație s-ar dizolva nevertebrată, lipsită de acea conștiință a unității dintre obiect și subiect care-i dă coeziunea necesară unei existențe.

Astfel se explică „scandalul“ voit provocat de fovi. De fapt, ei au înțeles că arta trebuie impusă printr-un act de forță, într-o civilizație interesată doar în acumularea profiturilor materiale și care neglijează aportul și importanța domeniului spiritual, și-n care scandalul nu avea altă menire decât să imprime societății conștiința existenței unei opere artistice, indiferent dacă această conștiință fusese determinată de refuzul sau de acceptarea operei de artă. Continuitatea dintre subiect și obiect avea să devină una din coordonatele principale ale creației lui Matisse care dorește să redea acel flux unificator între ființele umane și natură, acel sentiment „arcadian“ al fericirii de a comunica și exista în libertate, guvernați de singura lege valabilă universal, dragostea gândită ca muzică universală. Această viziune lirică determinată în primul rând de facultățile înnăscute ale pictorului este dată și de critica istorică a picturii efectuată de Matisse în momentul în care el, preluând tema clasică din „Les grands baigneurs“ a lui Cézanne, încearcă să elaboreze o sinteză picturală unică, unificând-o cu mitologia primitiv grandilocventă a lui Gauguin. Această sinteză îl va duce la crearea unui limbaj nou iscat din potențarea culorii strălucitoare a impresionismului, eliberată însă de primatul senzației vizuale. Matisse va mai elimina din moștenirea stilistică cézanniană consistența plastică a corpurilor, continuitatea suprafeței și delimitarea spațiului prin planuri. Pictura propusă de Matisse nu mai considera imaginea ca reflectare a lucrurilor, ea devenind tot atât de reală în sine ca și lucrurile. În acest univers pictural nu mai pot fi integrate alegorii sau simboluri deoarece nimic nu mai are o semnificație bine definită, chiar și transferul posibil de semnificații fiind abolit.

Matisse va elimina din creația lui și clasică distincție dintre categoriile estetice de urât și frumos, acestea apărând doar ca rezultante afective ale efectului provocat de receptarea lor, efect însoțit de plăcerea sau respectiv de iritarea provocată omului de lucrurile reprezentate. Această modalitate de a reprezenta lumea neselectiv, dincolo de bine și de rău, conferă creației lui Matisse o armonie esențială.

Armonia esențială a creației lui Matisse provine din asocierea muzicalizată a diferitelor culori. În cadrul acestui proces adițional armonic, fiecare element coloristic le susține și le accentuează pe celelalte. Culoarea în context are mai multe semnificații decât atunci când este utilizată izolat, iar ansamblul rezultat — tabloul — se desăvârșește atunci când fiecare culoare consună cu celelalte la maximum de valoare. Astfel o pictură fovă va fi alcătuită din zone plate de culoare, delimitarea dintre ele nu este gândită ca o pauză stabilizatoare ci dimpotrivă ca un mod de potențare reciprocă a acestora, astfel încât fiecare zonă de culoare colorează prin ea însăși întreg spațiul ajungându-se astfel la identitatea culoare-spațiu care veghează ca tabloul să aibă acea continuitate de care vorbeam înainte, accentuată și de arabescurile colorate ale lumilor care oferă o pulsație inedită texturii picturale. Discursul pictural al lui Matisse, purificat astfel de intruziunile extrapicturale, este un discurs care celebrează o efuziune spirituală în fața spectacolului lumii venind spre artist ca într-un ritual perpetuat la infinit.

Această pictură, care vine spre lume propunându-se însă pe sine ca o lume mai plenară, renunță la lucruri și la reprezentarea lor și renunțând la lucruri ea depășește clasicismul tradițional, mai ales prin analiza critică a sentimentalismului melancolic romantic. Astfel se explică și legătura stilistică a lui Matisse

cu Delacroix spre deosebire de Picasso a cărei acuitate moralizatoare va avea nevoie de gestul tranșant al desenului lui Ingres, în efortul său de a face posibilă distincția dintre frumos și urât gândite și ca noțiuni etice de bine și rău. Această angajare etică a lui Picasso va fi determinantă pentru procesul de cristalizare a limbajului său și mai ales pentru demonstrarea inconsistenței limbajului artistic fov. Renunțând la rafinamentul gestual al desenului său și la frumusețea stranie a ființelor din lumea cercului, Picasso se impune polemic contestând prin tabloul său „Domnișoarele din Avignon” toată creația anterioară lui și demonstrând cum o realitate poate fi falsificată chiar în actul creației sale prin schimbarea unor sensuri inițiale. Astfel acest act polemic de frondă dovedește ceea ce fovii începuseră să neglijeze, că dacă pictura este gândită ca existență atunci ea se supune legilor existenței, creația, negarea și moartea. În fața acestui răsunător demers, fovii sînt conștienți de iminența decisivă a opțiunii, decisivă pentru că ea va însemna dizolvarea grupului. Cubismul se născuse și începuse să-și exercite fascinația și exigențele. Matisse, înțelegînd cursul inexorabil al picturii ca istorie a spiritului, încearcă să se extragă din tumultul evenimentelor, să sfideze această proteică evoluție pe care el o declanșase doar cu cîțiva ani înainte, exacerbînd calitatea intrinsecă și eternă a culorilor, mentalitate care avea să-l mențină pînă la sfîrșitul vieții departe de pulsul agitat al picturii contemporane și cufundat într-o melancolică detașare.

M. Vlaminck și Othon Friesz se dedică exigențelor publicului larg și creează în continuare o pictură departe de spiritul de cercetare inițial și care urmărea doar succesul facil.

Raoul Dufy continuă strălucitoarele sale arabescuri speculînd la maximum acea capacitate de muzicalizare a picturii care i se atribuiseră pe bună dreptate. Avea să rămînă pînă la sfîrșitul vieții și el, întocmai lui Matisse, dar la alt nivel, izolat. Kees Van Dongen, încorporînd înclinația spre social a expresionismului german, caută să angajeze fovismul spre un domeniu pe care acesta îl respinsese întotdeauna, dar nu reușește decît să redea aspecte picant amare uneori din societatea cabaretelor și a teatrelor. Încăpățînarea lui Georges Braque de a rămîne credincios viziunii cézanniene avea însă să joace un rol primordial în destinul artei contemporane prin faptul că ea a adus cubismului, la care acesta a aderat imediat, înțelegînd amploarea sensurilor deschise de acesta, forța logică discursivă și ascuțitul spirit de cercetare a lumii existente, calități care aveau să ferească cubismul de zbaterea izolată a unei aventuri individuale așa cum începuse prin periplul lui Picasso la Horta del Ebro și să-i ofere o dimensiune universală, calități dobîndite de Braque prin intermediul fovilor care-și încheie astfel fascinanta menire în lumea și destinul artei contemporane.

VIOREL HAROSSA

Nu trebuie să considerăm *mot-à-mot* etichetele pe care hazardul unei butade le atribuie adesea unui grup de artiști, chiar unei școli. Pentru că Monet și-a intitulat „Impresie“ unul din primele sale tablouri, și că această vocabulă, aș îndrăzni să spun, a impresionat un gazetăraș glumeț, iată-i pe oamenii noștri botezați „in aeternum“. (...) Mă gîndesc la toate acestea *à propos* de fovii noștri. În timpul unei conversații susținută acum un sfert de veac între Matisse și autorul acestor rînduri, s-a născut denumirea; îl conduceam prin sălile „Independenților“ pe acest om înjurat de criticii conformiști ai acelor vremi îndepărtate, și unul dintre interlocutori a calificat drept „Cușca fiarelor“, galeria unde străluceau pînzele prietenilor noștri; cuvîntul a rămas. Și vă rog să mă credeți, pentru că sint — scuzați-mă — la capitolul amintiri personale, trebuie să vă mărturisesc că, tot așa, plimbîndu-mă cu același Matisse, de data aceasta însă la „Salonul de toamnă“, a țîșnit din scînteierile conversației vocabula „cubism“. Să fixăm, pentru lămurirea nepoților noștri, acest punct al istoriei (...). Dar să revenim la Fovii noștri de care ne-am cam îndepărtat discutînd despre Matisse. Erau și unii și alții plictisiți de inconsistența la care contemporanii lui Monet aduseseră impresionismul. Punerea în pagină a lui Degas și arabescul stampelor japoneze nu mai influențau decît pe Vuillard și pe prietenii săi de la Le Barc de Boutteville; lecția lui Cézanne nu se făcuse încă auzită. Rămînea deci pentru a-i ghida farul orbitor al lui Van Gogh, cloasonismul efemer al lui Anquetin și de asemenea strălucitorul foc de artificii al pointiliștilor. Adăugați, de cealaltă parte, influența exercitată asupra unei falange de studenți inteligenți de către un animator incomparabil, rătăcit prin strada Bonaparte.

Cele două grupe, ale „Independenților“ și cea alcătuită din elevii „Școlii“ se vor întîlni și vor fuziona după cum veți vedea. Matisse venea de la Gustave Moreau; Vlaminck și Derain de la Chatou; Van Dongen plecase din satul său olandez să cucerească Montmartre și mai curînd cîmpia Monceau, unde după expresia fericită a lui Salmon, acest viitor *dandy* va confunda cutia de culori cu cutia de machiaje. Vor mai fi și alți Fovi, printre care cei doi normanzi formați în atelierul tatălui lor Thuillier din Havre. Și în sfîrșit, urmează fovi de mîna a doua (fovilași și foviculi). (...) Din aceste întîl-

niri, fortuite sau căutate, se va degaja imaginea însăși a Fovismului.

Chiar de la trecerea lui la atelierul lui Moreau, Matisse fusese considerat de către acesta drept un înnoitor. Bunele lui opere (...) nu arată decît un intimist subtil care nu folosește încă tonurile puse, și care evitînd metoda aventuroasă a lui Monet, utilizează divizionismul, curînd însă, înțelegînd că reglementarea mijloacelor foarte puțin disciplinate ale impresionismului, impusă de Cross și Signac, nu este la rîndul ei decît o punere în ordine pur fizică a unui sistem mecanic și că diviziunea tonului duce la divizarea formei ajungînd de fapt la o mimare tactilă „comparabilă cu vibrato-ul vocii“. Se angajează deci într-o altă direcție. Va picta în zone largi punînd în vedere contrastul prin mici pete de culoare. Și acestea vor fimarile acorduri ale zonelor de culoare, induse într-o formă simplă pînă la exces și expresivă. Acesta e Fovismul. Bucuria culorii întinsă pe ample suprafețe și delimitată de un contur, fără modeleu.

LOUIS VAUXCELLES

Pentru mai multă comoditate, vreau să accept că Henri Matisse are cele mai multe calități naturale. Fapt este că ne-a dăruit mai înainte opere pline de sevă și din cea mai fericită rigoare ...

Pînzele pe care le prezintă astăzi au aspectul unor expuneri de teoreme. Am rămas mult timp în această sală. Ascultam oamenii care treceau și cînd îi auzeam strigînd în fața (pînzelor) lui Matisse: „Ce nebunie!“ simțeam nevoia să le răspund: „Nu, domnilor, dimpotrivă. Este un produs al teoriilor“. Totul se poate deduce, explica, intuiția n-are ce căuta aici. Fără tăgadă atunci cînd Matisse pictează fruntea unei femei în culoare verde și trunchiul unui arbore într-un roșu aprins, el pare să ne spună: „Aceasta pentru că...“. Da, rațională această pictură și chiar raționatoare mai curînd. Cît de departe sîntem de îndrăzneala lirică a lui Van Gogh! Iar, în culise aud: „Trebuie să exaltăm toate tonurile“. „Inamicul oricărei picturi este griul.“ Artistul să nu se teamă niciodată că depășește măsura¹.

„Domnul Matisse vă va explica ...“ Și înțeleg acum văzînd „pe alții“ arogîndu-și aparența unui stil

¹ Din „Jurnalul“ lui Eug. Delacroix citat de P. Signac în *D'Eugène Delacroix au néoimpressionnisme*, Paris, 1899

prin folosirea unor legături, a unor termeni morți și găsiind pentru timiditate ca și pentru îndrăzneala lor pretinsă, scuze; nu putem desconsidera linia, conturul, tenta etc., cit de mult ați împins arta înainte. „Pentru a scrie bine, zice Montesquieu, trebuie să sărim peste ideile intermediare.“ Însă arta nu se poate dispensa de „*sintaxă*“; trăiască cel care știe să majoreze, pînă și-n cele mai modeste demersuri (...) valoarea sa! Faptul că arta nu există în extreme e un lucru *temperat*. Temperat de cine? De rațiune.

ANDRÉ GIDE

„A vorbi“ despre Fovi? Cum scriau anumiți poeți în preajma anului 1890, înseamnă a-i descrie în bloc, așa cum se prezentau ei în fiecare an la Salonul Independentilor, refugiul lor (...) unde puțin le păsa de orice investitură oficială. Fovii însemnau, atunci cînd se făcea abstracție de apartenența lor națională sau de ordinea alfabetică, un fel de salon pătrat, care era denumit „cușca fiarelor“. Nerespectuos? În orice caz prietenii Fovilor l-au numit așa. Se scria pe atunci: „«Cușca fiarelor» nu e prea departe și se aud urletele lor“. (...) Dealtfel critica de artă de pe atunci nu era supusă dezideratelor noii picturi, așa cum este azi. Era vremea marșurilor spre Valmy, mult timp înainte de soarele de la Austerlitz. (...)

Fovii? Fovii pe care nu-i lega nici o doctrină comună, uniți doar prin același gust pentru vehementă, prin aceeași ardoare a demolării și prin aceeași poftă de crudități? Erau de-a valma: Henri Matisse, Othon Friesz, Manguin, Girieud, André Derain, Georges Rouault, Maurice de Vlaminck, (...) Chabaud, Van Dongen, Braque, Delaunay, (...) tînărul André Lhote fascinat de umbra lui Paolo Uccello, (...) Raoul Dufy, Metzinger și mulți alții (...)

De atunci, clasificări savante perfect judicioase au tulburat acest tablou de onoare. Acceptați că era acolo ceva cu care să se poată înfrumuseța „cușca fiarelor“ din Salonul Independentilor pe care tinerii îl mai inaugurau încă în cortegii și unde ultimii filistini veneau cu familia să-și petreacă duminica. (...)

Dintre toți acești Fovi de acum douăzeci de ani, doi au rămas ei înșiși. Henri Matisse și Friesz. Numai lui Matisse, teoretician al volumului colorat pe vremea cînd domnea peste Fovi, i s-a dat dreptate în așa fel încît el apărea în fața cubismului marele conducător al oricărei mișcări libere moderne, iar amintirea picturii pure nu era suficientă să-l lege de singurul grup Fov eterogen și diluat.

Stăpîn a tot ceea ce concepuse, stăpîn al formelor a căror esență o percepuse datorită lui Cézanne, Othon Friesz este ultimul care pictează compoziții pline de un păgînism naturalist care constituie o continuare a celui „Paradis pierdut“ care în 1900,

cred, îi înfrunta — ieșind din cine știe ce adunare tumultuoasă, pe „Adam și Eva“ al valorosului Douanier.

Manguin. Reprezentantul unui important grup din Rue de Seine clasat printre serioșii peisagiști de vîrsta lui Marquet, încununat de o glorie senină. Verdele cîmpiilor sale urla tot atît de tare ca și verdele covorului edenic pe care dansau adolescenții „roșii“ și care într-un an cum nu va mai fi, l-a condus către simeze pe Henri Matisse cel cu lentile strălucitoare, barba pieptănată de sărbătoare și care cu brațele întinse conducea ceremonios, chiar în dimineața vernisajului, pe cei șase robuști muncitori în bluze albe asemănători die-cilor dintr-o biserică.

Albert Marquet? Hoinărind cu Charles-Louis Philippe (ca doi funcționarași la plimbare) căuta în același timp motive pentru a ilustra „Bubu din Montparnasse“. Nici un librar nu i-a acceptat pastelurile. De atunci noi am inventat bursa edițiilor de lux. Asta, zicînd așa în treacăt, că în frumoasa noastră republică a artei contemporane lucrurile nu erau așa de bine puse la punct ca în anul de grație 1927. Pe atunci erai mulțumit dacă figurai în vitrina lui Clovis Sagot, iar în lipsă de simeze, D-șoara Berthe Weill în prăvălia pe măsura ei de „zîină negustoreasă“, expunea pinzele chiar și pe podea.

Van Dongen era fovul integral. Prințesele nu-i pozau încă. Se mulțumea cu fetișcane modeste pe care le dezbrăca și le dezgolea, rînd pe rînd, ca un stăpîn, sau ca un marinar olandez, sau ca un anarhist înfometat de carne fragedă burgheză, în orice caz, dezgolindu-le mai puțin decît aveau să facă douăzeci de ani mai tîrziu croitorii la modă ai clientelei pariziene. Van Dongen avea geniul violenței senzuale. Bizareriile lui de străin, la Moulin Rouge, pe cînd volanele de dantelă pe piele nu erau încă anacronice, i-au fost favorabile.

Pinzele acestei epoci n-au alcătuit o suită deconcertantă întocmai unei persoane luxoase a vieții galante care să se vîndă din plin. A rămas doar o colecție emoționantă de flori monstruoase care, printr-o pură întîmplare, nu sînt flori ale răului. Olandez care a trezit și a continuat tradiția Olandei, Van Dongen a fost un atent horticultor al plăcerilor fizice. Dintr-un lucru adesea scirbos, jarretiera de pildă, el a alcătuit neasemuite crizanteme. Pentru a picta curtezanele, Van Dongen utiliza și cutia lor de machiaj. (...)

Raoul Dufy aducea printre Fovi farmecul, împropătarea unei inspirații evident datorată folclorului, însă direct instinctuală, nefalsificată de plictiseala (pentru noi) intenselor cercetări sau de îndelunga ședere prin biblioteci în timp ce îndrăzneala construcțiilor sale, chiar dacă apărea doar în micile tablouri ce au fost expuse la München, îl făceau să piardă, în judecata distraților, beneficiul unei așa de sincere inocențe. Nimic nu scandaliza atît ca Raoul Dufy, dacă mai existau alții

care să scandalizeze. El scăpa tuturor, neavînd nici o manieră, neînvăţînd pe nimeni să-l imite mai ales în desenul norilor buclaţi sau în caligrafia marinelor care, deşi atît de imitată, rămîne inimitabilă.

Poate că se va zîmbi de ardoarea, de furiile, de marile bătălii din vremile acelea? Ar fi o nedreptate. Cine avea treizeci de ani printre cei pe care i-am numit fără să-i numesc pe toţi? Totul rămînea să se realizeze. Totul era în plină vigoare potenţială.

ANDRÉ SALMON

Arta fovă, care este la originea mişcării moderne în pictură, a exercitat o influenţă decisivă asupra celor mai mulţi dintre noii pictori de astăzi.

Ea a apărut ca o reacţie energetică împotriva aceluia impresionism care s-a anemiat pînă la a-şi pierde nu numai vigoarea sa iniţială, ci şi elanul. Impresionismul tehnică, impresionismul atitudine faţă de lume şi formă plastică a panteismului, devenise un stil sentimental. Lecţia lui Cézanne nu fusese luată în seamă pînă atunci. Gauguin reuşise să orienteze către pictura pur decorativă un anumit număr de artişti care au devenit mai tîrziu apostoli ai pseudo-clasicismului: Emile Bernard, Maurice Denis, Girieud. Cumulînd influenţa lui Degas şi pe aceea a gravurilor japonezi, Vuillard şi Pierre Bonnard reînnoiau viziunea. Dar categoria problemelor abordate în pictură era mult prea restrînsă pentru a modifica centrul de gravitaţie al artei.

La prima vedere, operele Şcolii fove te fac să te gîndeşti la Seurat. Fovii se folosesc, într-adevăr, de tehnica divizării şi de complementare, dar scopurile pe care le urmăresc sînt net diferite de acelea pe care încearcă să le atingă pictorii neo-impresionişti. În realitate, punctul de plecare al fovismului se găseşte în operele lui Van Gogh din perioada arlesiană. Fovii juxtapun tonuri pure care contrariază obişnuinţele unui public învăţat cu armoniile fluide şi opaline în care se complăce Monet. Aceste tonuri sînt adesea înscrise într-o reţea rigidă de înlănţuiri liniare. Ar fi greşit totuşi a confunda limitele culorilor cu „cloazonările“ lui Anquetin. Fovii aspiră fără îndoială la o reîntoarcere către compoziţie. Ei reacţionează împotriva tabloului a cărui punere în pagină se datorează caracterului întîmplător al motivului ce se înscrie în cîmpul vizual, dar compoziţia lor rămîne în esenţă cromatică. Ei ordonează şi echilibrează zone de culori clare a căror alegere este determinată numai de către exigenţele unui anumit registru tonal. Aportul lor constă în primul rînd în eliberarea completă a picturii de sub jugul viziunii comune. (Fovii au fost primii care au pictat ceruri galben-citron şi arbori de un roşu aprins). Ei au sacrificat expresiei plastice, scop final al picturii, legile opticii, piatra de încercare a artei impresioniste. Fovismul este deci o experienţă şi o revoluţie. El a permis lui

Vlaminck, Derain şi Matisse să iasă dintr-un impas. A dat naştere unor variate şcoli. El a declanşat, în special în Germania, vasta mişcare expresionistă prin care sufletul german, înlănţuit de mai mult de trei secole într-un italianism patinat de arhaism şi naturalism, s-a regăsit în sfîrşit.

În ochii artiştilor, fovismul trecea în special drept o manieră de a picta. Este de dorit ca publicul anului 1927 să adopte faţă de tablourile fove ce-i sînt înfăţişate un punct de vedere diferit, să le înţeleagă valoarea estetică, forţa emotivă, calitatea spirituală. Aceste tablouri sînt simptomul prevestitor al neoromantismului care va clătina cîţiva ani mai tîrziu vestigiile edificiului clasic şi care va facilita orientarea picturii moderne către domeniul imaginaţiei. Nu are importanţă faptul că unii dintre ei nu au putut trage consecinţele fireşti şi s-au mărginit la reîntoarcerea către sursele unei tradiţii renegate de către predecesorii lor. Fovismul, mişcare constructivă, dar revoluţionară, depăşeşte pe unii dintre pictorii fovi. În pinzele care datează din epoca fovă, Vlaminck este ferit de singura influenţă ce i-a fost nefastă în viitor: aceea a lui Paul Cézanne; el se apropie mai mult de Van Gogh. În tablourile fove ale lui Vlaminck în care arbori, nori, figuri umane se amestecă, se va remarca totuşi o tendinţă către compoziţie pe care, mai tîrziu, o va abandona. Impetuozitatea sa se produce printr-o avalanşă de culori vulcanice care ciuruiesc şi punctează suprafeţe traversate în toate sensurile de către torenţi rapizi şi întortocheaţi de roşu, de verde, de galben şi de albastru ultramarin. Marea vijelie odată trecută, Vlaminck, întors spre sine însuşi, va picta peisaje tragice, cu ceruri încărcate de plumb. Dacă sînt întrebate ce căuta Vlaminck în operele sale de început, voi spune că niciodată căutările sale nu ţineau de tehnologie. Vlaminck s-a căutat numai pe sine? El a înzestrat pictura actuală cu o măiestrie similară cu măiestria artiştilor populari, el a dramatizat-o, a scos efectele cele mai bune din temele cele mai comune. Deşi paleta devine mai reţinută, culorile rămîn explozive şi contrastante. Cazul lui André Derain este mult mai complex. Opera este expresia unui spirit penetrant în conflict cu problemele picturii, un spirit care domină un ascuţit spirit antic, a cărei acţiune negativă răpeşte artistului propriile mijloace. Eclectismul este trăsătura dominantă a lui Derain. Astfel noi putem să considerăm tablourile sale fove ca una din cele mai pure şi autentice expresii ale personalităţii sale, în vremea în care el avea cîteva veleităţi de eseism artistic. Derain care-l acuză pe Segonzac de lipsă de magie, era în acea epocă un savant alchimist care-şi doza toate tonurile cu adevărata înţelegere a resurselor poetice ale culorii. (...)

Tributul plătit fovismului de Matisse este cu atît mai ridicat, cu cît pictorul *Bucuriei de a trăi*

găsește în el nu numai justificarea teoriilor sale personale, ci și a tendințelor cele mai intime ale artei sale. Matisse atentează la figura umană, la contextura ei, la legile sale empirice. El dispune liber de repertoriul formelor furnizate de natură, considerată ca un simplu dicționar. Acesta era Matisse la început, cel ale cărui desene cvasiabstracte au avut puterea de a consterna lumea și ale cărui tablouri, în special nudurile de bărbați din colecția Stein, determină cubismul. Arbitrariul lui Matisse se acomodează cu fovismul care-i servește drept trambulină. (...)

Această școală a cărei durată a fost foarte scurtă, dar care a fost o pepinieră de pictori, a lăsat în istoria artei o amintire măreață. Fovismul n-a ajuns niciodată la poncif. Răscruce a artei moderne, el n-a avut vreme să se cristalizeze. (...) Nerespirând decât aerul tare al bățăliilor el a ignorat scepticismul, suficiența de sine, și consacrarea care sint apanajele, dar și tarele, maturității.

WALDEMAR GEORGE

Odată cu începutul noului secol, arta europeană a ajuns la un punct care n-ar putea fi mai bine descris, decât cu expresia: *reculer pour mieux sauter*.¹ Nu exista nici un semn vizibil de întoarcere, însă exista o stagnare ...

Cu toată această aparentă stagnare în evoluția picturii, se cucerise o poziție de unde orice retragere era imposibilă; și ce se realizase strălucea cu o lumină atît de orbitoare, încît nu era un singur tînăr artist în Europa sau America care să nu viseze Parisul cu o lăcomie devorantă ...

În acest timp, la Paris, pictorii care au reacționat împotriva Impresionismului erau cunoscuți sub numele de „fovi“², nume lansat drept butadă de criticul Louis Vauxcelles cu ocazia Salonului de toamnă din 1905. Însă acest nume le convenea acestor pictori, pentru că mijloacele pe care ei le utilizau erau intenționat violente.

De fapt, (după cum vom vedea) acești artiști expresioniști și, deși rezultatul final al acestor două mișcări a fost foarte diferit, nu este însă mai puțin adevărat că pentru o anumită vreme a existat un strîns paralelism între Paris și Germania (în special München). Însă paralelele, să nu uităm, au origini diferite și nu se întilnesc niciodată.

Fovismul, dacă ar fi să-l credem pe pictorul care avea să fie conducătorul grupului, Henri Matisse, a început ca o revoltă împotriva spiritului metodic și sistematic al neoimpresioniștilor.

HERBERT READ

Fovii n-au constituit niciodată o școală în adevăratul sens al cuvîntului. Diversitatea gusturilor și ambiția lor de a-și exprima temperamentul i-a

condus la realizări diferite. Totuși aveau deziderate comune; erau, de pildă, dușmani ai artificilor tradiționale, nu pentru că ar fi ignorat trecutul sau ar fi fost ostili culturii, dimpotrivă ei voiau să redescopere arta, erau individualiști și considerau propria lor senzație drept baza oricărei experiențe. Nu se poate nega că unii dintre ei, în ciuda acestei atitudini, nu aveau preocupări intelectuale, însă în genere exaltau sensibilitatea și nu se opuneau senzualității. Matisse afirma: „Eu caut culori care să redea pur și simplu senzația mea“, imediat adăuga: „există o proporție necesară a tonurilor care mă poate duce la modificarea formei unei figuri, la transformarea compoziției. Trebuie să existe o construcție“. Dacă majoritatea Fovilor procedau prin „deformare subiectivă“, se vede că unii își aminteau de „deformările obiective ale lui Gauguin și ale sintetiștilor“.

Operele lor prezintă un dublu aspect, recurg la puterea sugestiei, modifică datele naturii, sint avide de expresie și-n timpul acesta cînd Georges Sorel își publică „Cugetările asupra violenței“, — cînd se dezvoltă sporturile, cînd Vlaminck este ciclist de curse, în vremea aceasta de greve și lupte religioase și politice, ele nu sint intimidat de îndrăzneală ca atare și-n consecință exagerează liniile și culorile. Acești Fovi încep prin „răgete“ pentru ca să-l „sperie“ puțin, la modul romantic, pe burghez, dar de asemenea pentru a-și manifesta tineretea, forța și independența lor. Prin desenul lor care suprima detaliul Fovii voiau să exprime esențialul. „Compoziția, spune Matisse, trebuie să țintească spre expresie“ și iată cum se întrevede deja deschiderea unor căi noi: unii modificînd natura vor fi incitați să o domine, vor accepta o parte de irealitate și vor insista, fie asupra caracterului decorativ, fie asupra abstracțiunii, alții vor înclina spre ceea ce se va numi expresionism. Desenul nu mai este o simplă reproducere a conturilor, o reprezentare exactă a formei. El accentuează o anume trăsătură pentru a degaja mai bine impresia sensibilă sau decorativă, se transformă astfel în arabesc și adesea la Matisse devine curb în felul „modern style“ sau „baroc“. Culoarea va fi dusă la paroxism urmînd sfatul lui Gauguin, ea nu va fi neapărat cea a obiectului. Fovii iubesc culorile — fie că le dezvoltă în suprafețe cum făcuse Gauguin, fie că le acumulează în tușe ca Impresioniștii. Marii critici îi numesc „coloriști“. Unii dintre Fovi vor rămîne mai aproape de natură pe care o vor interpreta fără să o neglijeze, alții nu vor utiliza decât o perioadă procedeele prietenilor lor și vor reveni la un tradiționalism reînnoit, alții se vor dărui lirismului lor, alții vor schematiza din ce în ce mai mult formele.

În fiecare din aceste grupuri pe care le putem constitui pentru a facilita expunerea istoriei lor, variațiile au fost mari și evoluțiile rapide.

LOUIS HAUTECOEUR

¹ În franceză, în original (N. T.)

² Sălbăticiuni

Fovismul a zguduit tirania divizionismului. (...) Neoimpresionismul, sau mai curînd această parte numită divizionism, a fost prima punere în ordine a mijloacelor Impresionismului, însă o așezare în ordine pur fizică și al cărei procedeu a fost adesea mecanic. Fragmentarea culorii a dus la fragmentarea formei, a conturului. Rezultatul: o suprafață vibrantă. Nu mai există decît o singură senzație retiniană care însă distruge liniștea suprafeței și a conturului. Obiectele nu se diferențiază decît prin luminozitatea care li se oferă. Totul este tratat în același mod. La urma urmelor nu este decît o animație tactilă comparabilă cu „vibrato“-ul viorii sau al vocii. Pînzele lui Seurat, devenind mai cenușii cu vremea, pierd ceea ce aveau de spus prin înlănțuirea culorilor și nu păstrează decît acele valori autentice, acele valori umane ale picturii care astăzi sînt mult mai profunde. (...)

Ce urmăresc înainte de toate este expresia ...
Eu nu pot să disting între sentimentul pe care-l am despre viață și modul în care-l traduc. Expresia pentru mine nu rezidă în pasiunea care va izbucni pe o față, sau care se va afirma printr-o mișcare violentă. Ea este în modul de dispunere a tabloului meu, în locul pe care-l ocupă corpurile în golurile care le înconjoară, în proporții, fiecare își are partea sa. Compoziția este arta de a aranja într-o manieră decorativă elementele diverse de care pictorul dispune pentru a-și exprima sentimentele.

HENRI MATISSE

Alături de expresionism, derivație dramatică a artei provenind de la Van Gogh, cea mai importantă dintre tendințele de la începutul secolului al XX-lea este aceea a fovilor, de origine similară, dar îndreptată către un program vital mai puțin agitat, mai liric și decorativ. Exotismul lui Gauguin și înclinația sa pentru arabescul linear contribuie la formarea fovismului care nu poate nega interacțiuni cu pictura lui Cézanne și chiar cu cea a impresioniștilor ...

Numele tendinței e legat de faptul că sala unde erau expuse picturile lor în Grand Palais a fost denumită „la cage aux fauves“ (cușca fiarelor), datorită furiei coloristice din aceste tablouri, a rupturii formelor și a violenței ritmurilor încă insuficient diferențiate față de expresioniști. Problema esențială a opoziției dintre fundal și formă i-a preocupat intens pe fovi care au încercat s-o rezolve prin „textura în mișcare“, valorificarea extremă a arabescului linear și formal, și prin schițarea de planuri și volume, pentru a crea astfel zone imprecise și intermediare, în care spațiul nu va apare niciodată ca în arta academică și vizionară, opunînd volumul formal și figurativ fundalurilor plane ...

Cu toate acestea, în fovism formele experimentează o metodă foarte interesantă, ce trebuie analizată ...

Plecînd de la un efect sau de la căutarea unui efect mai psihologic decît cel propriu-zis optic, mult diferit de cel pus în practică de divizionisti, fovii au stabilit independența reciprocă a formelor, culorilor și pînă la un anumit punct, a conturilor și delimitărilor lineare.

Actuala *Psihologie a formei* a lui Köhler, Kofka și Guillaume numește „lege de pregnanță“ legea care coordonează activitatea gîndirii pentru a completa și unifica „liniile suficiente“ ale unei forme incomplete date. Cu alte cuvinte, într-o formă oarecare, există întotdeauna două grupuri de trăsături (lineare, cromatice și formale): cele necesare pentru identificare și cele secundare sau indiferente. În mod intuitiv, fovii au înțeles că ritmul subiectiv al lui Van Gogh se lansase pe această cale, pînă la abandonarea anumitor imagini, într-un stadiu în care puteau să folosească în același timp pentru a reprezenta obiecte ale lumii interioare. Deposînd această posibilitate de tonul ei patetic și abstract dar dotînd-o cu profunde calități plastice, ea putea fi folosită pentru a înnoi sentimentul formei și al compoziției, căutînd în cele din urmă reordonarea automată a operei, și în același timp schimbînd notările plastice literale prin aluzii pline de intenție. Căutarea temelor adecvate acestei tehnici trebuia împinsă spre o climă caldă, cu vibrație luminoasă, sau spre penumbrele în care se descompun pe jumătate formele reale ale lucrurilor pentru a compune, spontan și natural, ansambluri dotate cu coerență cromatică și semnificativă. În marile pinze ale pictorilor din trecut, fovii căutau substratul formă-culoare esențial ca schemă și pictau pornind de la presupunerea inteligibilității lor.

JUAN EDUARDO CIRLOT

Urmînd modul constant al acțiunilor și reacțiilor care sînt la originea tuturor reinnoirilor curentelor din pictură, vom asista în preajma lui 1900, la o reîntoarcere ofensivă a culorii ... O revanșă brutală a culorii și a luminii va izbucni și va genera în pictură frămîntări cărora era greu să li se prevadă urmările. Se cunoaște originea poreclei care-i califica pe artiști drept „fovi“ iar mișcarea lor „fovism“.

Se știe că există întotdeauna o parte de „sălbatic“ în fiecare adolescent care dorește să cucerească viața într-o manieră nonconformistă.

Iar pe de altă parte tinerii pictori din orice epocă n-au ocolit niciodată această frază din Scriptură: „Trebuie să ucizi pe cel ce ne precede ...“

Aparent, Matisse cu entuziasmul său fizic pentru culoare și materie este la originea mișcării.

El singur se va însărcina să dezvolte în profunzime anumite date ale Fovismului mai ales cînd prietenii săi de început vor abandona noua estetică pentru a reveni la concepții mai tradiționale. Dealtfel influența lui Matisse, atît în Franța cît și-n străină-

tate, asupra generației sale și a celor următoare se va datora mai puțin poziției sale de șef de școală, cât universalității unei arte prestigioase care va deborda din plin datele inițiale a ceea ce va fi numit Fovism. Deci sub conducerea lui Matisse și de asemenea sub influența lui Van Gogh, viitorii fovii, Vlaminck, Friesz, Derain, Manguin, își vor exprima în pânzele trimise la Salonul de toamnă, entuziasmul virulent și feroce pentru bucuriile dinamice ale tonurilor cele mai violente.

Conștienți însă de fragilitatea culorii, vor reacționa deja împotriva Impresionismului căruia îi reproșează, întocmai ca Renoir, Cézanne, Gauguin, Seurat, lipsa de structură și refuzul noțiunii de permanență. Pe de altă parte fovii își propun să imagineze o realitate mai autentică decât cea a aparențelor și pe care o vor construi temeinic prin intermediul tonurilor pure. Actul de imaginare a acestei realități are ca surse „șocurile” emotive, cum le spunea Matisse, șocuri survenite instantaneu și acompaniate de imagini...

... Dealtfel noua estetică se sprijină pe teme precise; opoziția față de nuanțele paletelor impresioniste, gustul pentru monumental, refuzul evocării realiste a naturii, în sfârșit și mai ales, pe căutările de transpunere a culorilor. Acestea vor duce la viziunea feerică și multicoloră a cerurilor verzi, a florilor roșii, a arborilor galbeni, a chipurilor verzi ca smaraldul sau de un verde Veronese și toate cu intenția de a înlocui armoniile reținute însă tradiționale cu tulburătoarele polifonii obținute prin utilizarea culorii pure așa cum iese din tuburi, acele tuburi pe care Derain le va compara cu „cartușele de dinamită”. Mai mult, fovii se vor opune perspectivei clasice și succedaneelor sale; căutarea profunzimii, a volumelor, a clarobscurului, sau a modeleului. Pentru a le înlocui ei se vor adresa primitivilor artei gotice, lui Rubens, lui El Greco, imageriei populare, vitraliului și artei negre. În ciuda poreclei lor, fovii încep să țină seama, deodată, de ordine, măsură, domeniu în care încep să se teamă de excese și greșeli. Încep să ia în considerare demersul artistic al lui Cézanne, însă un Cézanne arhitect. Fovii vor folosi un mijloc eroic, vor acorda culorii misiunea de a-și organiza singură propria disciplină. Subiectul este considerat numai sub unghiul funcției sale plastice. De-acuma gradul de intensitate a tonului, măsura suprafețelor pictate, repartizarea alburilor, distribuția conturilor expresive, dezvoltarea arabescurilor inspirate, favorizează coeziunea și echilibrul dorit. Sub acoperirea unei bogate invenții de metafore, aluzii, elidări și reticențe, eterna problemă a profunzimii și a iluziei spațiale se rezolvă prin puterea și alegerea locului tonurilor. Lumina nu va mai fi însă de iluminare, ci de intensitate. Orice accident va fi respins în beneficiul esențialului. Simplificarea va fi garanția multiplicității tonurilor. Pe scurt, o gramatică nouă este imaginată, codificată după o logică personală. Fără îndoială

intenția supremă a artistului va rămâne în continuare aceea de a regăsi senzația primă a „șocului” și fovii vor înțelege să lase instinctul să se organizeze de o factură care să nu trădeze libertatea pe care și-o luase față de obiectul emoției sale, aceasta însă fără a compromite șansele lor de a fi înțeleși.

MAURICE RAYNAL

Orice stil fundat pe primatul liniei, care însă nu există în natură, primește încă de la început un aspect esențialmente intelectual și de vastă construcție mentală. Școlile și temperamentele care se bazează dimpotrivă pe primatul culorii ajung la realism și se dezvoltă într-un acord intim și instinctiv cu lumea exterioară, cu bucuriile sale și cu energiile sale. Nu este mai puțin adevărat că intelectul nu-și pierde niciodată drepturile sale și poate abstrage culoarea din obiectele pe care ea le definește și utilizează arbitrar culorile devenite astfel culori pure, întocmai liniei spiritelor speculative aparținând domeniului opus și care se vor exclusiv și foarte cerebrale „stăpînele desenului”. Așa au făcut Fovii care plecând de la natură, de la o natură resimțită pînă la exaltare, vor inventa o lume nouă, și vor realiza una din cele mai uimitoare revoluții ale imaginației și ale voinței creatoare.

Ei înșiși au ajuns la transpuneri „pasionale” pentru a relua epitetul adoptat de Othon Friesz. (Acestea sînt transpuneri surprinzătoare.) Dacă nu este surprinzător în a recunoaște portrete și locuri, de a împărtăși emoția ferventă pe care neîndoielnic a resimțit-o artistul în prezența lor, este surprinzător de a vedea această emoție tradusă prin culori nebune, arbitrar detașate de suportul lor real și îmbătate de ele însele întocmai sclavilor în ziua saturnaliilor.

Această surpriză nu trebuie să se justifice. Această revoluție s-a făcut fără doctrine, teorie sau manifeste. Și nu putea să fie decît astfel pentru o mișcare care se proclama a instinctului, a unei profunde consubstanțialități cu viața cosmică, a percepțiilor cele mai imediate pe care aceasta le oferă plăcerii și poftei noastre. Fără îndoială această mișcare poate fi detectată în dinamica ei prin mai multe texte, anumite pasaje din *Jurnalul* lui Delacroix și-n micul dar bogatul în sensuri tratat al lui Paul Signac „De la Eugène Delacroix la Neoimpresionism”. S-ar simți mai profund integrată în vîltoare, s-ar preta mai bine vigorii sale necesare, considerîndu-se mai puțin istoria unei idei despre culoare, decît istoria culorii înseși, culoarea emancipată, culoarea gîndită după metodele istoricilor romantici „ca o persoană”. Această persoană, această forță personificată, își continuă aventura sub forme și moduri diferite și prin condiții schimbătoare, după Delacroix, Manet și Impresionismul pînă în momentul în care își realizează emanci-

parea patimii sale, identificându-se cu două alte aventuri nu mai puțin furioase decât ale sale, cea a lui Gauguin și a lui Van Gogh.

Aceste două genii opuse, făcute pentru opoziție, nu puteau decât să poarte rolul culorii, puterea sa, acțiunea sa, la tensiunea supremă. Unul prin zonele sale de culoare persistentă, prin straniile și rind pe rind surde sau stridente juxtapuneri de tente pe o suprafață „netedă“.

Celălalt printr-o ardoare subtilă, unică, niciodată înțeleasă de vreun suflet și care l-a împins la delir. Uimitoarele și încăpăținatele ezitări ale corespondenței lui Van Gogh ne arată la fiecare pagină, la fiecare rind ce au devenit culorile sub privirea aceasta magică, adică cu adevărat persoane, ființe, fiecare dotată cu un caracter, cu o dramă, cu un har al său.

La acest mod de folosire a culorii „trăite“ nu este nevoie să adăugăm explicația nici unei teorii. Fovii, la rindul lor, au participat la imperiosul tumult al vieții, și dacă s-au numit fovi, aceasta ca urmare a unei butade și fără ca nimeni să se gândească să reducă fovismul la un corp de doctrine. Era vorba de o explozie, chiar de un scandal.

Temperamente agitate în tot elanul și neliniștea tinereții s-au întâlnit pentru această ardere: elevii atelierului lui Gustave Moreau, Matisse, Marquet, Camoin, Manguin, Friesz și Dufy — veniți de la Le Havre, Derain și Vlaminck din Chatou, Van Dongen din Montmartre. La Academia Carrière îl vor întâlni pe Jean Puy; se vor întruni la Berthe Weill (...) cea care a participat la atâtea „îndrăzneli“ ale artei contemporane (...)

Îi regăsim împreună cu Valtat împărțind injuriile presei, reproduse în culoarea „obiectivității“...

Însă ceea ce rămâne din tot acest vacarm, și-n ce măsură focul, lumina, lumea împodobită de sărbătoare, culoarea când depășește limitele — care limite? și instaurate de cine? și își asumă riscul de a apare în strălucirea sa sint lucruri neconvenabile și care nu deranjează numai privirile ci și ordinea publică ...

În orice caz și ca o concluzie a oricăror dezbateri posibile, trebuie să vedem în Fovism nu o școală, ci momentul în care toată disponibilitatea fundamentală a artei de a picta a produs, în evoluția sa neîncetată prin stiluri, cea mai strălucitoare intensitate. Există un fir roșu, un curent electric pe care-l putem urmări și care într-un moment al evoluției artei noastre s-a manifestat cu vitalitate, proiectându-și cele mai strălucitoare scinte. Mult mai puternică decât oricare din mijloacele utilizate de pictură, culoarea, în acel moment, a țîșnit miraculos din tub făcându-și auzită revendicarea peremptorie a unei eliberări absolute. Moment uimitor, irezistibil, adevărată sărbătoare a culorii, totală și absolută, la care pictorii nu vor înceta, pe urmă, să-și întoarcă privirea și la care se vor întoarce ades pentru a-și reînnoi energia și pentru

a asculta din nou această mare lecție de creație. Trebuie să știi să-ți încorporezi un crez și să-l duci până la exces, ca și până la epuizare; acesta este singurul mijloc de a-l face valabil și rodnic. Astfel cei câțiva ani ai fovismului care par să constituie o experiență exhaustivă, rămân un izvor permanent improspătător și întineritor, originea întotdeauna deschisă a tuturor începuturilor posibile.

JEAN CASSOU

A mai cunoscut oare istoria artei o altă epocă atât de fecundă ca începutul secolului al XX-lea? Oricum, în cursul celor zece ani care s-au scurs între 1905 și 1914, înnoirile s-au petrecut într-un ritm pe care nu e exagerat să-l numim vertiginos. Și este vorba de înnoiri importante, fundamentale, care au pus bazele la tot ceea ce s-a creat pe urmă. Anul 1905 vede ecloziunea Fovismului și a Expresionismului, 1908 Cubismul; 1910 Futurismul, pictura metafizică și pictura abstractă. Desigur aceste tendințe nu apar toate într-o singură țară: dacă Fovismul și Cubismul se manifestă în Franța, Expresionismul se dezvoltă în special în Germania, în timp ce Futurismul și pictura metafizică au ca promotori doar pe italieni. În ceea ce privește pictura abstractă, care este pregătită concomitent de Fovism, Expresionism și Cubism, este recunoscut faptul că ea s-a născut la München, însă n-a întârziat să se afirme și în alte părți.

În raport cu cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, această intrare în scenă a diverselor țări constituie un element nou care merită să fie subliniat. (...)

Dacă am vrea să definim pe scurt Fovismul, s-ar putea spune că el reprezintă triumful culorii. Dar ar fi mult mai important să adăugăm imediat că acest triumf nu constă numai în puritatea și strălucirea culorii.

Desigur, ceea ce l-a incitat pe criticul Louis Vauxcelles să vorbească de „fovi“, era vivacitatea, cruditatea tentelor pe care le-a văzut la „Salonul de toamnă“ din 1905, în sala unde au fost reunite operele lui Matisse, Vlaminck, Derain, Friesz, Manguin, Jean Puy, Valtat.

Aceeași semnificație avea cuvântul și pentru Vlaminck, unul din principalii campioni ai tendinței, care spunea că vrea să ardă Școala de Belle-Arte cu cobalturile și vermillonurile sale.

Pentru Matisse, în care trebuie să vedem pe șeful mișcării, problema este mult mai complexă, pentru el e vorba de creșterea potențelor culorii nu numai când este strălucitoare ci, de asemenea, și atunci când este delicată.

Pentru început Vlaminck este un impulsiv care declară: „Îți trebuie mai mult curaj pentru a asculta instinctele decât pentru a muri ca un erou pe un câmp de bătălie“. La care Matisse obiectează:

„Trebuie să contracarăm instinctul, el este întocmai unui arbore căruia, pentru a crește mai frumos, i se taie crengile“. Amîndoi au fost impresionați de Van Gogh.

Dar în timp ce Vlaminck vedea în acesta un pictor care, departe de a lucra cu luciditate, se mărginea la mărturisire fără rezerve, Matisse înțelege mult mai bine lecția maestrului de la Arles, la care se adaugă, pentru el de altfel, învățămintele lui Gauguin și Cézanne. Mai mult, el se arată într-un moment sedus de Neoimpresionism, și lucrînd în 1904 la Saint-Tropez alături de Signac și Cross, divide culoarea, îngrijindu-se de ordonarea decorativă a tabloului. Este adevărat că în anul următor la Collioure pictează cîteva opere în care „neglijează“ puțin forma, dar aceasta nu este decît o atitudine pasageră.

Dacă am compara „Portretul lui Derain“ de Vlaminck cu „Portretul cu dungă verde“ de Matisse am putea măsura distanța care-i separă pe cei doi, de asemenea vom distinge net polii între care se înscrie aventura Fovismului. De-o parte, un colorit a cărui duritate și violență merg pînă la brutalitate, o tușă largă, vehementă, un desen greoi, sumar, aproximativ, pe scurt o artă care se impune prin verva, adresa sa, prin lirismul său popular mult mai mult decît prin sensibilitatea și justetea sa. De cealaltă parte o paletă mai bogată, acorduri nu numai susținute dar și rare, un desen mai precis și evident o factură mai conștientă, de atacare a problemei volumului.

Renunțînd deliberat la clarobscur, la modeleu, fovii vor să traducă forma numai prin culoare și linie. Astfel, Matisse inventează acea dungă verde care, coborînd de la frunte spre bărbie, „reliefează“ timplele, obrazii, fără să slăbească tonurile care le alcătuiesc.

Asemenea soluții și o asemenea libertate în folosirea culorilor nu se vede nici la Van Gogh, nici la Gauguin și tocmai în aceasta constă noutatea fovismului mai curînd decît în forța percutantă a coloritului.

Că o asemenea operă nu se creează fără meditație este evident. Astfel, nu ne miră spusele lui Matisse „Cred că se poate judeca vitalitatea și puterea unui artist cînd impresionat direct de spectacolul naturii el este capabil să-și organizeze senzațiile și chiar de a reveni în mai multe rînduri și-n zile diferite, într-o stare de spirit similară și de a le continua: o atare putere implică un artist destul de stăpîn pe el însuși pentru a-și impune o disciplină“.

O disciplină? Mai sînt și alți fovi care-i recunosc necesitatea. Derain cu toate că e prieten cu Vlaminck se angajează pe drumul indicat de Matisse. Sensibilitatea sa îl îndepărtează, de asemenea, de prietenul său. În timp ce Vlaminck este aspru, impetuos, agresiv, Derain se arată politicoș, amabil. Chiar și în îndrăzneală pictura sa păstrează ceva delicat, de asemenea ea păstrează întotdeauna o

anumită suavitate, o anumită grație, chiar o anumită drăgălășenie.

Chiar dacă am considera doar operele pe care Matisse, Derain, Friesz sau Braque le execută în Sud, am putea crede că numai intensității luminii meridionale fovismul îi datorează exaltarea paletei sale. Or, Vlaminck folosește tente inflăcărâte pentru a picta străzi din Seine-et-Oise, și poate că Derain n-are niciodată un colorit mai sonor decît atunci cînd în 1905—1906 creează la Londra cîteva din cele mai admirabile peisaje pe care fovismul ni le-a dăruit. Dacă la început el așază culoarea în mici bastonașe, mai tîrziu o va etala în zone largi ale căror limite sînt adesea subliniate de un contur. Și din ce în ce mai mult își alege tentele cu libertate. Dar căutarea strălucirii nu-l împiedică să se preocupe de formă și de organizare.

Friesz la rîndul său își stăpînește elanurile, în timp ce Braque, pe care-l îndeamnă, este prin natura sa străin de vehemență și dezmăț. Astfel culorile sînt distribuite parcă cu circumspecție și dacă trăsătura lui Friesz poate fi impetuoasă, cea a lui Braque este lentă și măsurată. Cît despre Marquet și Dufy care între 1904 și 1906 lucrează bucuros împreună, și ei vād în Fovism altceva decît o simplă pictură de temperament. De altfel, pe cînd Dufy, în tablourile sale, „14 iulie“ mai ales, își manifestă deja dragostea pentru tonurile vii și vesele, Marquet cu toate că e prieten cu Matisse găsește mai natural să se exprime prin game de griuri mai curînd decît prin tonalități strălucitoare. Dintre toți fovii, olandezul Van Dongen este cel care se înrudește cel mai mult cu Vlaminck prin importanța pe care o acordă expresiei imediate. Însă el se distinge de confratele său francez printr-un ochi mai sensibil, un gust mai exigent și o meserie mai solidă. De fapt acest pictor (...) este în timpul epocii fove un colorist plin de bogăție, savoare și chiar de delicatețe.

De altfel el va rămîne partizan al Fovismului pînă spre 1912 în timp ce Vlaminck, Derain, Friesz, Dufy, Braque o vor lua pe alt drum încă din 1908. Renegînd ceea ce adorasera pînă atunci ei s-au dedicat unei picturi sobre, austere, mai mult sau mai puțin construită care se reclamă de la Cézanne și care va duce la Cubism.

JOSEPH-EMILE MULLER

... Aproximativ în aceeași epocă, mai mulți pictori tineri s-au îndreptat spre expresionism. Publicul, scandalizat de îndrăzneala lor, i-a botezat Fovi, iar ei au făcut din această poreclă un titlu de glorie. Cel mai reprezentativ dintre ei era Henri Matisse, alt „maestru“ al artei moderne (mort în 1954). Frumoasa sa natură moartă *Pești roșii și sculptură* este mai puțin violentă ca primele picturi ale Fovilor, cu toate acestea ea vād să explice mai bine „zgomotul“ făcut în jurul acestor pînze. Prin

extrema simplitate a operei sale, Matisse merge mai departe și pe alt drum decât Van Gogh și Gauguin. Aici „scriitura“ rapidă a pensulei nu trădează nici o neliniște, ea ne spune mai curînd că Matisse picta pentru plăcerea de a picta. Astfel tabloul său este o veritabilă enigmă. Acvariul, vasul și personajul sînt prezentate în racursi, iar „peștii în apa limpede sînt extraordinar de reali“; salonul, dimpotrivă, nu este decât o suprafață bleu plată; cortina galbenă și peisajul întrevăzut prin fereastră sînt tot plate și nu există niciunde cea mai mică grijă pentru umbre. Matisse pare să-și fi spus: „Iată cum pot transforma natura în motiv decorativ păstrînd-o pe cît posibil intactă“. Nimeni n-a realizat cu atît de multă grație armonia contrastelor. Emoția provocată de Fovi a atras la Paris un mare număr de artiști străini de orientare modernă.

H. ȘI J. JANSON

Distanța nu este mare între primul Expresionism care se afirmă în preajma anului 1900 și Fovism, contemporanul său, mai ales cînd acesta îl are drept campion pe Vlaminck ale cărui opere sînt la frontiera dintre cele două mișcări și care a spus că „Fovismul n-a fost o invenție, o atitudine, ci un mod de a fi, de a acționa, de a gîndi“. Este vorba de aceeași concepție subiectivă despre pictură — aceeași exagerare a experienței trecute pentru a o face mai comunicabilă, aceeași căutare a efectului — a unui efect obținut prin aceleași mijloace: sinteză, sugestie, concizie, discontinuitate, sincopă. Acestea vor crea o prăpastie între promotorii uneia și campionii celeilalte mișcări; interesul mai susținut mărturisit de Fovi pentru problemele plastice, a cărei manifestare perceptibilă imediat a fost pasiunea pentru culoarea violentă. Dacă artistul fov este astfel mai puțin excesiv subiectiv decât artistul expresionist, posedat mai puțin de patima caracterului, mai puțin aplecat asupra misterului ființelor și lucrurilor și străin de neliniștea metafizică și socială a acestuia, atunci este adevărat că este mai puțin bîntuit de problemele umane și că indiferența, și adesea bucuria, sălășluiesc în spiritul său de unde este exclus orice pesimism. Reacția vitală, dacă se poate spune, nu este aceeași și datorită acestui fapt afinitățile elective nu mai acționează.

(...) Orizontul artistic al Fovilor este astfel foarte diferit de cel al expresioniștilor, cu toate că ei fi sînt debitori ca de pildă Rouault mai ales, venit din atelierul lui Gustave Moreau ale cărui învățăminte au făcut să țîșnească unul din riurile care unindu-se cu altele au format marele fluviu „fov“.

(...) Să privim deci un tablou „fov“, de preferință unul dintre acelea pe care artiștii le-au creat între 1905 și 1907. Ceea ce ne frapează în spectacolul său mai întîi este cromatismul. Strigător,

urlător chiar, el ajunge la această intensitate deoarece pictorul s-a servit doar de tonuri pure, pe care nu le-a amestecat, nici nu le-a rupt și care unificate la nivelul notei lor celei mai înalte sînt exasperate de contrastul stabilit între fiecare dintre ele. Aparent pusă cu grijă în evidență tușa contribuie la reliefaarea culorii și ajunge la o expresivitate brutală. Desenul simplu este totodată sugestie și arabesc. Perspectiva, modeleul, clarobscurul se abolesc. Nu există nuanțe și nici degradeuri. O artă simplă și care atinge cu atît mai bine efectul căutat cu cît este mai sinceră, mai concisă, mai grijulie să lase fiecărui element al tabloului maximum de autonomie, nelegîndu-l de altele. Dar a face aceste constatări nu înseamnă a pătrunde în spiritul Fovismului: să ne amintim vorbele lui Matisse spuse lui Georges Duthuit că acest cromatism paroxistic „nu este decât exterior“. De la aparențe să încercăm să ajungem la spirit. Creație a unor artiști în care tinerețea dezvolta la maximum un individualism încăpățînat, și care se revoltau împotriva academismului, impresionismului, împotriva ipotecii strivitoare a trecutului, Fovismul este mai întîi de toate o pictură care reia totul de la început. „În artă“ decide Vlaminck „fiecare generație trebuie să reînceapă. Arta este individuală ca și dragostea.“ Or ce este mai individual într-un individ? Inteligența? a cărei capacitate de abstracție definește forma creîndu-i conturul. Evident nu, ca și efortul Fovilor de a înlocui desenul printr-un fel de stenografie în care linia devine semn. Aceasta este o scriitură pe care minunatele crochiuri ale lui Marquet, capodoperă de acuitate vizuală, de spirit și de agilitate manuală, minuni de viață, de stil și de semnificație, partea cea mai rară, poate, din producția sa, cea mai nouă, cea mai originală, prin care maestrul atinge cu o naturalețe produsă de o artă superioară, caligrafia unui Hokusai. Mai mult decât în inteligență, strălucirea individualității mele specifice nu trebuie căutată, nici în sensibilitatea mea nici în sentimentele mele. În senzație sînt eu însumi, aici sînt mai întîi de toate eu, în senzația *mea*, în senzația mea brută, cu care mă lovesc de lumea exterioară și care mă alcătuiește pe mine opunîndu-mă ei. Deci senzația, senzația *sa* este cea pe care o va transpune pictorul fov. Or în natură ea nu ne oferă spre percepție decât culorile. Delacroix remarcase acest fapt în faimosul său *Jurnal*. Astfel, artistul „fov“ va pleca de la culoare, pe culoare își va construi arta sa: astfel Matisse, pe care prietenul său Jean Puy l-a asemuit cu „un jucăuș peștișor roșu care se bucură intens de irizările culorilor și formelor filtrate prin globul deformat al pocalului său și care, dacă le-ar putea picta, le-ar arăta fără să se îngrijească de ceea ce ele reprezintă materialmente ... desprinse de materia și semnificația lor reală pentru a nu mai fi decât fantome hohotitoare pentru ochiul său vrăjit“.

Aici însă nu este vorba de culoarea exactă a obiectelor. E vorba de culoarea lor simțită, de o culoare în care cea din realitate se exasperează de orice zguduire pe care a provocat-o în subiect. Jupuitura roșie a unui trunchi de arbore, Vlaminck, de pildă, o va traduce printr-un vermillon, pentru a ne spune mai bine că el a simțit-o roșie; excesul acestui vermillon este într-un fel locul de întâlnire al obiectului cu subiectul, unde se exprimă deodată lucrurile și pictorul, și prin care artistul face să ajungă pînă la spectator și experiența sa și lumea exterioară. La fel ea este unicul mijloc de a transpune mai multe lucruri, nu numai tonul local al obiectelor ci de asemenea și lumina, materia, forma și spațiul. „Studiul complementarelor și al contrastelor m-a adus la această concepție; a obține echivalentul luminii solare printr-o tehnică alcătuită din orchestrații colorate“ a mărturisit Friesz, de pildă, căruia Derain și Matisse i-au dat dreptate, profesînd, unul că culorile trebuie „să descarce lumina“, iar celălalt că, în Fovism „lumina nu este suprimată, ci ea se exprimă printr-un acord de suprafețe colorate intens“. În ceea ce privește materia, mărturia lui Derain, de data aceasta, este mai explicită: „Cu toată grija noastră pentru zonele plate de culoare noi păstrăm“ spune el „masa, dînd de pildă nisipului de pe plajă o greutate pe care el nu o are, pentru a pune în valoare fluiditatea apei și aspectul aerian al cerului“. În ceea ce privește reprezentarea spațiului prin culoare, Matisse a mărturisit opunîndu-l pe Gauguin colegilor săi: „Pentru ca Gauguin să poată fi așezat alături de Fovi, i-ar trebui o construcție a spațiului prin culoare“, analoagă celei pe care a realizat-o el, în *Luxul* din 1907 și-n admirabilele sale *Baigneuses* din 1908 prin raporturile stabilite între figurile și benzile de culoare a căror suprapunere constituie fondul picturii.

Dacă culoarea place atît de mult Fovilor, aceasta deoarece capacitățile sale totalitare se acordă cu ambiția sintetică a artei lor. Mult mai diferit în această privință decît erau Gauguin și Cézanne față de Impresionism, artistul fov caută și descoperă dincolo de aparențe și de instantaneu, structura stabilă, caracterul permanent, natura esențială a ființelor și lucrurilor. Matisse este categoric în această privință în ale sale *Note de pictor*: „Am de pictat un cap de femeie. Condensez semnificația acestui cap căutînd liniile sale esențiale ...“

O transpunere rapidă a peisajului nu va oferi decît un moment din durata sa. Prefer, insistînd asupra caracterului său, să pierd farmecul dar să obțin mai multă stabilitate ... Sub această succesiune a momentelor care compun existența superficială a ființelor și a lucrurilor și care îmbracă aparențe schimbătoare curînd dispărute, se poate căuta un caracter mai adevărat, mai esențial, la care artistul se va atașa pentru a oferi o interpretare durabilă a realității. Cu toate că aceasta ar

însemna, în același timp, a oferi o expresie mai adevărată autorului și de a și-o spune lui însuși, în permanența sa și-n ființa sa profundă: „Dacă aș fi rămas la aproximările prime, aș fi înregistrat senzațiile fugitive ale unui moment care nu mă definește pe de-a întregul, și căruia cu greu îi întrevăd viitorul; vreau să ajung la acea stare de condensare a senzațiilor care constituie tabloul“.

Artă a culorii și artă de sinteză, Fovismul este, în sfîrșit, artă decorativă, însă o artă decorativă care înseamnă expresie și monumentalitate. Ostili stilizării naturii, căreia Nabiștii aveau slăbiciunea să-i cedeze, artiștii fovi refuză perspectiva și modelul tradițional, pentru a parveni, prin noua lor expresie a formei și a spațiului, la această punere în evidență a celor două dimensiuni ale tabloului de unde se naște calitatea decorativă. Și dacă la ei este expresivă și monumentală, aceasta pentru că grija de adaptare la cadru nu-i părăsește niciodată. Chiar și-n studiile sale în peniță și creion Matisse este posedat de această preocupare: „Matisse cînd desenează ține cont de pătratul format de hîrtia sa, scria excelent în *La Grande Revue* din 25 decembrie 1908 Dessallières, care adăuga că maestrul desenează în așa fel încît „alburile lăsate între marginile hîrtiei și traiectul desenului formează o ornamentație expresivă“. Cu îndreptățire, pictorul caută o dispunere pe pînză a formelor și culorilor care să-i ofere o majoritate decorativă inseparabilă de forța expresiei permanente.

„Expresia pentru mine nu constă“, scrie Matisse în *Notele unui pictor*, „în pasiunea care va izbucni pe o figură sau care se va afirma printr-o mișcare violentă. Ea este în toată punerea în pagină a tabloului meu. Locul pe care-l ocupă corpurile, golurile care sînt în jurul lor, proporțiile, totul își are partea sa. Compoziția este arta de a aranja într-o manieră decorativă diversele elemente de care pictorul dispune pentru a-și exprima sentimentele“. Dar așa cum spune tot Matisse, „există o proporție necesară a tonurilor care poate să mă determine să modific forma unei figuri sau să transforme o compoziție“, iar preocupării decorative și expresive a Fovilor îi corespunde corolarul necesității de a deforma realitatea, fie în cromatismul său fie în raporturile sale de volume, fie în proporțiile sale, și, de fapt, pictorul fov nu va șovăi niciodată în fața acestei consecințe.

Jean Puy o semnalează cu perspicacitate în legătură cu prietenul său Matisse despre care spune foarte bine: „El nu șovăia să introducă (în tablourile sale) mijloace extrem de artificiale ... Foarte des planurile laterale ale nasului, și umbra arcadei sprîncenelor erau acoperite cu vermillon aproape pur, ceea ce dezvoltă culoarea generală de la cap la ieșitura nasului și a frunții; sau de pildă un nud care pictat astfel părea încălțat cu un pantof

oranj, și asta pentru a da mai multă savoare gamei întregi a tabloului“.

De aici, la toți Fovii exacerbara tonurilor, mai ales la Vlaminck, sau arbitrariul lor ca la Friesz și Derain, sau caracterul lor de inedit ca la Matisse, cel mai îndrăzneț, colorist al mișcării.

Liniile și formele simplificate și rezumate la unii — Vlaminck, Derain, Friesz, Van Dongen—sînt recreate la Matisse și asta numai în anumite opere, cele în care voința i-a dat îndrăzneala calculată de a renunța la gustul său pentru arabescul japonez sau persan, astfel în *Bucuria vieții* (1906) sau în cele două versiuni ale *Luxului* dintre care cea mai recentă este și cea mai îndrăzneată, cea în care Matisse, liberîndu-se de prejudecata anatomiei și liber de orice supunere la realitate, respinge deodată realismul și schematismul în contur sau în construcție, pentru a imagina linii și volume, ceea ce i-a permis să ajungă mai bine la decorul monumental și la arhitectura expresivă a operei. În fața unor asemenea opere ai sentimentul că toți Fovii vorbesc prin gura lui Derain cînd acesta i se încredințează lui Vlaminck: „Am siguranța că perioada realistă este terminată“. Etapă nouă în calea care a adus pictura europeană de la realismul renașterii la nonfigurativismul contemporan, Fovismul nu este decît acel pas înainte pe această cale unde se numără deja printre mișcările capitale ale artei timpului nostru. Da, însă el este și mai mult decît atît.

Că este căutare de efect prin economie de mijloace, faptul este important însă nu esențial, pentru că Toulouse-Lautrec și artiștii expresioniști au probat prin exemplul lor ce beneficiu poate să găsească pictura modernă în această violență formală. La fel cînd stabilește prin realizările sale posibilitățile sintetice ale unei culori pe care o încearcă cu o funcție totalitară, el nu face decît să dezvolte indicațiile lui Cézanne, deja reluate de Gauguin, dar totodată din această putere cromatică desprinde o concluzie grandioasă: aceea că trebuie să se renunțe la celelalte resurse tradiționale ale picturii. Și aici este decisiv aportul Fovismului. Profeția făcută de Gustave Moreau lui Matisse „Veți simplifica pictura“! Matisse și partenerii săi au realizat-o (...)

Devenind conștient, odată cu Matisse (Fovismul) că „atunci cînd mijloacele sînt atît de rare și subțiate, cînd forța lor expresivă se epuizează, trebuie să se revină la principiile esențiale care au format limbajul uman. Tablourile care sînt rafinate, degradeuri subtile, treceri fără energie, cheamă albastru intens, roșu intens, galben intens, culori care răscolesc fondul senzual al semenilor“, renunțînd în consecință la resursele pe care tradiția le considera drept necesități: s-au privat de nuanțe și de treceri, de valori și de modelări, și au reușit să exprime totul prin culoare și accesorial, prin arabesc și compoziție, în aceasta, în această întoarcere la economia de mijloace a epocilor înaintate

(care de fapt este de o bogăție inestimabilă), în această reducere a artei la esențial, se observă adevărata grandoare a mișcării; Fovismul a întinerit arta picturii, chemînd-o la sinceritatea originară și făcînd aceasta i-a infuzat o nouă îndrăzneală care a purtat-o la noi cuceriri.

BERNARD DORIVAL

Exaltare a culorii pure (și paralel simplificare a desenului), fovismul constituie prima revoluție artistică a secolului al XX-lea. Aceasta nu este nici școală, nici sistem, ci un acord temporar între tinerii artiști purtați de fatalitatea schimburilor și întîlnirilor. Adunați în jurul lui Matisse la faimosul Salon de toamnă din 1905, violența lor explozivă suscită un scandal comparabil cu al impresioniștilor din timpul primei lor manifestări la Nadar în 1874. „Un tub de culoare a fost azvîrlit în obrazul publicului“ spune indignat Camille Mauclair vîzînd ultragiante ordinea socială și morală. Gustave Geffroy însuși, unul din rarii sprijinitori de atunci ai artei timpului său și care va prefața mai tîrziu cea de a doua expoziție a lui Vlaminck rămîne uluit în fața acestor „excentricități colorate“ care dezlănțuie din nou porecle și insulte, ca și odinioară *Olympia* lui Manet sau *Gara Saint-Lazare* a lui Monet. Trebuia un nume de șoc și Louis Vauxcelles, critic de avangardă la „Gil Blas“, căruia i se datorează și butada despre cubism, l-a inventat pe loc. Sculptura, mai puțin ofensivă, era împrăștiată la întîmplare; observînd în mijlocul sălii centrale unde „urlau“ pe bună dreptate, atît de puternic culorile stridente ale celor care erau numiți încă „incoerenții“ sau „invertebrații“, un tors de copil și-un bust de femeie în manieră florentină, de Albert Marque, exclamă de față cu Matisse: „Donatello printre sălbatici“! (Donatello chez les fauves). Reluat în „Gil Blas“ din 17 octombrie, cuvîntul s-a impus repede și s-a generalizat anul următor, cînd s-a văzut la Salonul Independenților și la Salonul de toamnă alcătuit de noi spectaculos „cușca“ completată, întărită de noi adepți și conștientă de noutatea sa agresivă.

Fenomenul cunoaște o extindere europeană. În același timp apar în Germania, mai întîi la Dresda, pe urmă răspîndindu-se la München, cu participarea pictorilor slavi, colorisți spontani, mișcări analoage însă de tendință expresionistă. Realizare a unei importante faze premergătoare, paroxismul colectiv al fovismului nu putea să se mențină mult timp la cea mai înaltă tensiune, mai ales că alte forțe apăreau la lumină, însă el a angajat pe plan psihic și optic destinul artei prezente, subiectivismul și libertatea totală, solara sa aventură. Ca și pentru impresionism și cubism, calificarea care-l desemnează este accidentală, venită din exterior, străină fondatorilor săi, evocatoare doar

a virulenței și a șocului contemporan și nu a procesului și a semnificației sale. (...) Nici un cadru estetic nu preexistă conținutului său, mai ales în cazul artei moderne care este o experiență întotdeauna deschisă și neîncetat angajată în propria sa realizare. Desigur istoria nu se citește decît în răspăr, însă operele esențiale sînt cele care, repuse în ordinea lor și în mediul din care au apărut, cristalizează în jurul autorilor lor curente revoluționare, constituie, dincolo de sisteme, focarele de atracție și de iradiere. Izvorite din sensibilități instinctive sau stăpînite, ele se orientează cu fie-

care generație după polii constanți, formă sau culoare și perpetuează o eternă dezbatere. Fovismul — cascadă a culorii și posesie subiectivă a suprafeței — a cărui coeziune este relativ slabă în virtutea caracterului său pasional, a numărului și a inegalității participanților, nu ne oferă un aspect uniform. El se dezvoltă mai puțin printr-o aprofundare organică decît printr-o lărgire succesivă, rezultă dintr-o serie de explozii mai întîi discontinui, intermitente și care-n final converg și se înmănunchează într-o scurtă și somptuoasă flacără.

JEAN LEYMARIE

DATE ȘI CONCORDANȚE

- 1864 13 martie. Se naște, la Torșok (gubernia Tver), Alexej von Jawlensky.
- 1866 4 decembrie. Se naște, la Moscova, Wassily Kandinsky.
- 1869 8 august. Se naște, la Dieppe, Louis Valtat.
31 decembrie. Se naște, la Cateau, Henri Matisse.
- 1874 23 martie. Se naște, la Paris, Henri-Charles Manguin.
- 1875 27 martie. Se naște, la Bordeaux, Albert Marquet.
- 1876 4 aprilie. La Paris se naște Maurice Vlaminck.
8 noiembrie. Se naște Jean Puy, la Roanne.
- 1877 26 ianuarie. La Delfshaven, aproape de Rotterdam, se naște Kees van Dongen.
3 iunie. La Havre, se naște Raoul Dufy.
- 1879 6 februarie. Se naște Emile-Othon Friesz, la Havre.
23 septembrie. Se naște, la Marsilia, Charles Camoin.
- 1880 6 mai. Se naște, la Aschaffenburg, Ernst Ludwig Kirchner.
10 iunie. Se naște, la Chatou, André Derain.
- 1882 13 mai. Se naște Georges Braque, la Argenteuil.
- 1884 1 decembrie. Se naște, la Rottluff, Karl Schmidt-Rottluff.
- 1892 Matisse și Marquet la Școala de Arte decorative.
- 1895 Matisse intră în atelierul lui Gustave Moreau, deja frecventat de Rouault, Desvallières, Piot, Evène-poël, unde vor mai veni succesiv Camoin, Manguin, Marquet.
Cea de a doua plecare a lui Gauguin în Oceania. Expoziția Cézanne, la Vollard.
- 1896 Matisse pictează la Belle-Ile, în Bretania.
Kandinsky și Jawlensky sosesc la München.
S. Bing deschide galeria Art Nouveau, la Paris.
Publicarea revistei „Jugend“ la München.
Moare Verlaine și E. de Goncourt.
- 1897 Sosirea la Paris a lui Van Dongen.
Scandalul donației Caillebotte refuzată parțial de statul francez.
- 1898 Matisse, sfătuit de Pissarro, sosește la Londra pentru a vedea pinzele lui Turner, pe urmă pleacă în Corsica și în regiunea Toulouse unde va sta aproape un an. Marquet și Camoin, după moartea lui Gustave Moreau, părăsesc școala de Belle-Arte desenând scene de music-hall.
Sosirea la Paris a lui Friesz, care intră la Școala de Belle-Arte în clasa lui Bonnat și a lui Puy care se înscrie la Academia Julian.
Kirchner studiază, la Nürnberg, gravurile lui Dürer.
Moare Mallarmé, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau.
- 1899 Întoarcerea la Paris a lui Matisse care se instalează în Quai Saint-Michel 19. Întilnirea lui A. Derain cu J. Puy la Academia Carrière. Seria nudurilor din atelier. Peisaje din Arcueil și Grădina Luxembourg executate în compania lui Marquet. Camoin își satisface serviciul militar întâi la Arles, pe urmă la Aix-en-Provence unde se va împrieteni cu Cézanne. Signac publică „De la Eugène Delacroix la neopresionism“. Expoziția generală a Nabiștilor la galeria Durand-Ruel.
- 1900 Întilnirea lui Vlaminck cu Derain la Chatou unde închiriază împreună un atelier.
Sosirea lui Braque și Dufy la Paris. Dufy îl întâlnește pe Friesz la Școala de Belle Arte.
Matisse și Marquet decorează cu ghirlande plafonul de la Grand Palais.
Prima sosire a lui Picasso la Paris.
Retrospectivă Seurat la Revue Blanche.
Deschiderea Expoziției Universale de la Paris.
- 1901 Matisse și Marquet expun la Salonul Independenților căruia îi vor rămâne fideli până în 1908.
La retrospectiva Van Gogh de la Galeria Bernheim-Jeune, Derain îl prezintă pe Vlaminck lui Matisse.
Marquet lucrează împreună cu Manguin în Normandia.
După o vară petrecută în Bretania la Belle-Ile, Derain pleacă să-și efectueze serviciul militar pentru o perioadă de trei ani; corespondență cu Vlaminck.
Friesz pictează la Creuse unde-l va întâlni pe Guillaumin, Kirchner și Bleyl, studenți la Școala tehnică superioară din Dresda.
Se deschide galeria Berthe Weill.
Moare Toulouse-Lautrec.
- 1902 Matisse și Marquet expun la Galeria Berthe Weill.
Matisse pictează la Bohain-en-Vermandois, în Picardia.
Întoarcerea lui Camoin. Friesz la Creuse, Vlaminck la Chatou, Marquet la Paris.
Manguin expune la Salonul Independenților.
Kandinsky deschide o școală de artă la München și devine președintele societății „Phalanx“.
Retrospectiva Lautrec la Salonul Independenților și Galeria Durand-Ruel.
Moare Zola.
- 1903 Matisse pleacă din nou la Bohain-en-Vermandois; perioadă sumbră, plină de dificultăți materiale.
Friesz încurajat de Pissarro expune la Salonul Independenților împreună cu Manguin, Camoin, Dufy.
Călătoria lui Kandinsky în Tunisia.
Expoziție de artă musulmană la Paris.
Moare Gauguin, Pissarro, Whistler.
- 1904 Prima expoziție personală a lui Matisse la Galeria Vollard, prezentată de Cl. Roger-Marx. Vara pictează la Saint-Tropez împreună cu Signac și Cross.
Derain se întoarce după terminarea serviciului militar și-l regăsește pe Vlaminck la Chatou.
Friesz, stimulat de Matisse, renunță la impresionism.
Kirchner descoperă la Muzeul etnografic din Dresda sculptura africană și polineziană.
Expoziția primitivilor francezi la Paris.
Expoziția neopresionistă și postimpresionistă de la München.
- 1905 Istoricul Salon de toamnă cu „cușca fiarelor“.
Întemeierea grupului „Die Brücke“ la Dresda de către Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Bleyl.
Matisse expune la Salonul Independenților compoziția *Lux, calm și voluptate*, convertirea lui Dufy, Matisse și Derain la Collioure. Marquet, Camoin.

- Manguin pictează la Saint-Tropez. Friesz pictează la Anvers și la La Ciotat. Jawlensky pictează în Bretania și Provența.
- Vlaminck și Derain împreună cu Van Dongen iau contact cu grupul de la Bateau-Lavoir din Montmartre.
- Matisse și Friesz își instalează atelierul în vechea mănăstire expropriată „des Oiseaux“.
- Vollard încheie contracte cu Derain și Puy.
- Matisse face cunoștință cu familia Stein care devin principalii săi admiratori.
- Retrospectivele Seurat și Van Gogh la Salonul Independentilor.
- 1906 *Bucuria de a trăi* a lui Matisse expusă la Salonul Independentilor. Cea de a doua expoziție personală la Galeria Druet cu o prezentare a întregii sale activități artistice (pictură, sculptură, gravură, litografie, desen).
- Prima călătorie în Africa de nord (Biskra) urmată de o perioadă de lucru la Collioure.
- Derain pictează la Londra (Peisaje de pe Tamisa) și în Provența, Marquet și Dufy pictează în Normandia (14 iulie).
- Braque expune la Salonul Independentilor, îl însoțește pe Friesz la Anvers, acceptă „Fovismul“ și și petrece toamna la Estaque. Vlaminck pictează la Chatou. Manguin la Saint-Tropez. Întâlnirea lui Matisse cu Picasso la familia Stein.
- Kandinsky la Sèvres, lângă Paris.
- Expoziția grupului „Die Brücke“ la Dresda.
- Vastă retrospectivă Gauguin la Salonul de toamnă.
- Sosirea lui Gris și Modigliani la Paris.
- Moare Cézanne.
- 1907 Călătoria lui Matisse în Italia.
- Deschiderea Academiei Matisse la mănăstirea „des Oiseaux“, frecventată în special de nordici — scandinavi și germani.
- Apariția unui articol despre Matisse scris de Apollinaire.
- Marquet, Camoin și Friesz la Londra. Braque la La Ciotat și la Estaque, Derain la Cassis și Avignon, Dufy la Havre și Marsilia. Camoin în Spania, Puy la Talloires (Haute-Savoie).
- Pechstein în Italia și la Paris unde îl întâlnește pe Van Dongen.
- Expoziția grupului „Die Brücke“ la galeria Richter din Dresda.
- Deschiderea galeriei Kahnweiler la Paris.
- Domnișoarele din Avignon* de Picasso. Retrospectivă Cézanne la Salonul de toamnă și la galeria Bernheim-Jeune.
- Banchetul dat de Picasso în onoarea lui Douanier-Rousseau.
- 1908 Matisse călătorește în Bavaria, publică „Notele unui pictor“ în „La Grande Revue“, expune la Berlin și New York. Marquet și Manguin la Napoli, Derain și Vlaminck la Martigues, Dufy în Normandia și Provența.
- Expoziție personală a lui Braque la Galeria Kahnweiler, prezentată de Apollinaire. Van Dongen invitat la o expoziție a grupului „Die Brücke“.
- W. Worringer publică „Abstracție și intropatie“.
- 1909 Fundarea la München de către Kandinsky și Jawlensky a grupării „Neue Sachlichkeit“
- Expoziție de artă japoneză și chineză la München.
- Înființarea de către Diaghilev, la Paris, a „Balletului rus“.
- 1910 Expoziția grupării „Neue Sachlichkeit“ din München cu participarea lui Braque, Derain, Vlaminck, Rouault, Picasso, Van Dongen etc.
- Mare retrospectivă Matisse la Bernheim-Jeune.
- În octombrie, Matisse și Marquet vizitează expoziția de artă islamică la München. Kandinsky scrie opera sa fundamentală „Despre spiritual în artă (*Über das Geistige in der Kunst*)“.

BIBLIOGRAFIE

- * CASSOU, JEAN, *Panorama des arts plastiques contemporaines*, N.R.F. Gallimard, 1960
- * CIRLOT, JUAN EDUARDO, *La pintura contemporanea*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, 1963
- CREPELLE, J. P., *Les Fauves*, Neuchâtel, 1962
- DIEHL, G., *Les Fauves*, Paris, 1943
- * DORIVAL, BERNARD, *Les peintres du XX^e siècle*, Pierre Tisné, Paris, 1957
- DORIVAL, BERNARD, *Les étapes de la peinture française*, 2 vol., Paris, 1944
- DUTHUIT, G., *Les Fauves*, Geneva, 1949
- ESCHOLIER, R., *La peinture française du XX^e siècle*, Paris, 1937
- FRANCASTEL, P., *Peinture et société*, Lyon, 1951
- * GEORGE, WALDEMAR, *Le mouvement fauve in L'Art vivant*, 15 martie 1927
- * GIDE, ANDRÉ, *Promenade au Salon d'Automne*, in *Gazette des Beaux Arts*, decembrie 1905
- GOLDWATER, R., *Primitivism in Modern Painting*, New York, Londra, 1938
- HAFTMANN, W., *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, 1954—1955
- * HAUTECOEUR, LOUIS, *Histoire de l'art*, vol. III, *De la nature à l'abstraction*, Flammarion, Paris, 1959
- HUYGHE, R., *Les Contemporains*, Paris, 1939
- * JANSON, H. și J., *The Picture in the World*, Harry M. Abraham Inc., New York, 1968
- * LEYMARIE, JEAN, *Le Fauvisme*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1959
- * MATISSE, HENRI, *Ecrits*
- * MULLER, JOSEPH-EMILE, in *Histoire illustrée de la peinture. De l'art rupestre à l'art abstrait*, Fernand Hazan, Paris, 1971
- MULLER, JOSEPH-EMILE, *Le Fauvisme*, Geneva, 1956
- * RAYNAL, MAURICE, *Peinture Moderne*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1966
- RAYNAL, MAURICE, *Peinture Moderne*, Geneva, 1953
- * READ, HERBERT, *History of Modern Painting*, cap. II
- * SALMON ANDRÉ, *Les Fauves et le Fauvisme in L'Art vivant*, 1 mai 1927
- SUTTON, D., *The Fauves*, in *The Burlington Magazine*, septembrie 1950.
- TERIADE, E., *Constance du Fauvisme in Minotaure*, 15 octombrie 1936
- * VAUXCELLES, LOUIS, *Les Fauves in Gazette des Beaux Arts*, decembrie 1934
- VAUXCELLES, LOUIS, in *Gil Blas*, 17 octombrie 1905 și 20 martie 1906

* Lucrări folosite la alcătuirea antologiei de texte

LISTA REPRODUCERILOR

- 1 ANDRÉ DERAÏN
Copac bătrîn
Paris,
Musée National d'Art Moderne
- 2 HENRI-EDOUARD CROSS
Le Lavandou
1904
89,5×111,5 cm
New York, Colectia W. B. Jaffe
- 3 ANDRÉ DERAÏN
Femeie în cămașă
1906
100×81 cm
Copenhaga
Statens Museum for Kunst
- 4 ANDRÉ DERAÏN
Portul Londrei
1906
66×99 cm
Londra, Tate Gallery
- 5 ANDRÉ DERAÏN
Collioure
1905
- 6 ANDRÉ DERAÏN
Podul Westminster
1906
80×1,00 cm
Paris Colectie particulară
- 7 ANDRÉ DERAÏN
Portretul lui Matisse
1905
46×35 cm
Londra, Tate Gallery
- 8 ANDRÉ DERAÏN
Malul riului
- 9 ANDRÉ DERAÏN
Sena la Le Pecq
- 10 ANDRÉ DERAÏN
Collioure
72×91 cm
Troyes, Colectia Pierre Lévy
- 11 ANDRÉ DERAÏN
Apus de soare
- 12 ANDRÉ DERAÏN
Big Ben
Troyes, Colectia Pierre Lévy
- 13 ANDRÉ DERAÏN
Podul Londrei
Colectie particulară
- 14 ANDRÉ DERAÏN
Slepurile
1904
79×97 cm
Paris, Colectia B. J. Fisz
- 15 GEORGES BRAQUE
Peisaj. La Ciotat
1907
72×59 cm
Franța, Colectie particulară
- 16 GEORGES BRAQUE
Portul Anvers
1906
50×61 cm
Ottawa,
National Gallery of Canada
- 17 OTHON FRIESZ
La Ciotat
Paris, Musée National d'Art Moderne
- 18 OTHON FRIESZ
Portul Anvers
1906
60,5×73 cm
Paris, Colectia R. Lebel
- 19 ANDRÉ DERAÏN
Westminster
1905
Saint-Tropez
Musée de l'Annonciade
- 20 OTHON FRIESZ
Peisaj. La Ciotat
1907
78×62 cm
Troyes, Colectia Pierre Lévy
- 21 JEAN PUY
Peisaj. Saint-Alban-les-Eaux
1903—1904
73×92 cm
Paris, Musée d'Art Moderne
- 22 KEES VAN DONGEN
Dansatoare spaniolă
Paris
Musée National d'Art Moderne
- 23 KEES VAN DONGEN
Femeie cu pălărie
Paris, Colectie particulară
- 24 KEES VAN DONGEN
Fatima și trupa ei
1906
100×81 cm
Paris, Colectia B. J. Fisz
- 25 KEES VAN DONGEN
Portret de femeie
- 26 RAOUL DUFY
14 Iulie
1906
44×37 cm
Paris, Colectia A. Bellier
- 27 RAOUL DUFY
Atelierul
55,5×46,5 cm
Milano, Colectie particulară
- 28 RAOUL DUFY
Afișele la Trouville
1906
65×88 cm
Paris
Musée National d'Art Moderne
- 29 RAOUL DUFY
Portul Le Havre
1905—1906
61×71,5 cm
Toronto, Art Gallery
- 30 RAOUL DUFY
Între flori
1907
90×77 cm
Paris, Colectie particulară
- 31 HENRI MANGUIN
14 Iulie la Saint-Tropez
1905
61×50 cm
Paris, Colectia Manguin
- 32 ALBERT MARQUET
Nud în atelier
Paris, Colectia A. Marquet
- 33 ALBERT MARQUET
Sărbătoare la Le Havre
Bordeaux, Musée des Beaux Arts
- 34 ALBERT MARQUET
Pinul
Paris, Colectia A. Marquet
- 35 ALBERT MARQUET
Carnaval pe plajă
1906
- 36 CHARLES CAMOIN
Portretul lui Marquet
1904
92×73 cm
Paris, Musée d'Art Moderne
- 37 LOUIS VALTAT
Sena și Turnul Eiffel
1904
95×60 cm
Paris, Colectia B. J. Fisz
- 38 MAURICE VLAMINCK
Pescari la Nanterre
1906
81×100 cm
Paris, Colectie particulară
- 39 MAURICE VLAMINCK
Casă la Chatou
Geneva, Colectia B. Varenne
- 40 MAURICE VLAMINCK
Sena la Carrière-sur-Seine
Paris, Colectia Guy Roncey
- 41 MAURICE VLAMINCK
Regată la Bougival
New York, Colectia W. E. Josten
- 42 MAURICE VLAMINCK
Dansatoarea de la „Rat Mort“
1906
73×54 cm
Paris, Colectia Fried
- 43 MAURICE VLAMINCK
Pod la Chatou
Berlin, Staatliche Museum

- 44 MAURICE VLAMINCK
Stradă la Marly-le-Roi
1904
54×64 cm
Paris
Musée National d'Art Moderne
- 45 ERNST LUDWIG KIRCHNER
Artistul și modelul său
1907
150×100 cm
Hamburg, Kunsthalle
- 46 HENRI MATISSE
Bucuria de a trăi
1906
209,5×139 cm
Pennsylvania
Merion, Fundația Barnes
- 47 KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Pauză în atelier
1910
Hamburg, Kunsthalle
- 48 ALEXEJ VON JAWLENSKY
Femeie cu breton
1913
Wiesbaden, Stadtmuseum
- 49 HENRI MATISSE
Margot
1907
Zürich, Kunsthaus
- 50 HENRI MATISSE
Le silence habité
1947
61×50 cm
Paris, Colecție particulară
- 51 HENRI MATISSE
Peisaj văzut prin fereastră.
Tanger
1912
115×79 cm
Moscova, Muzeul Pușkin
- 52 HENRI MATISSE
Portretul D-nei Matisse, cu „dungă verde“
1905
40×32 cm
Copenhaga
Statens Museum for Kunst
- 53 HENRI MATISSE
Desert. Armonie în roșu
1908
181×220
Leningrad, Muzeul Ermitaj
- 54 HENRI MATISSE
Glastră albastră cu flori
1913
147×98 cm
Muzeul Pușkin, Moscova
- 55 HENRI MATISSE
Fructe și bronz
1910
90×115 cm
Moscova, Muzeul Pușkin
- 56 HENRI MATISSE
Nud roz
1935
65×93 cm
Baltimore
Colecția Cone, Museum of Art
- 57 HENRI MATISSE
Femeie cu pălărie
1905
81×59,5 cm
San Francisco
Colecția Walter A. Haas
- 58 HENRI MATISSE
Tinăr marină
1906
Basel, Colecția H. Setigmann
- 59 HENRI MATISSE
Portret de față
1906
New York
Colecția Robert Lehman
- 60 HENRI MATISSE
Copaci la Collioure
1905
55×46 cm
New York
Colecția John Hay Whitney
- 61 HENRI MATISSE
Fereastră deschisă la Collioure
1905
55×46 cm
New York
Colecția John Hay Whitney
- 62 HENRI MATISSE
Marguerite
1906–1907
Paris, Colecția Pablo Picasso
- 63 HENRI MATISSE
Natură moartă cu lămâi
1943
Lucerna, Colecția Rosengart
- 64 HENRI MATISSE
Odaliscă cu pantaloni roșii
1906
55×46 cm
Copenhaga
Statens Museum for Kunst
- 65 HENRI MATISSE
Autoportret
1906
55×46 cm
Copenhaga
Statens Museum for Kunst

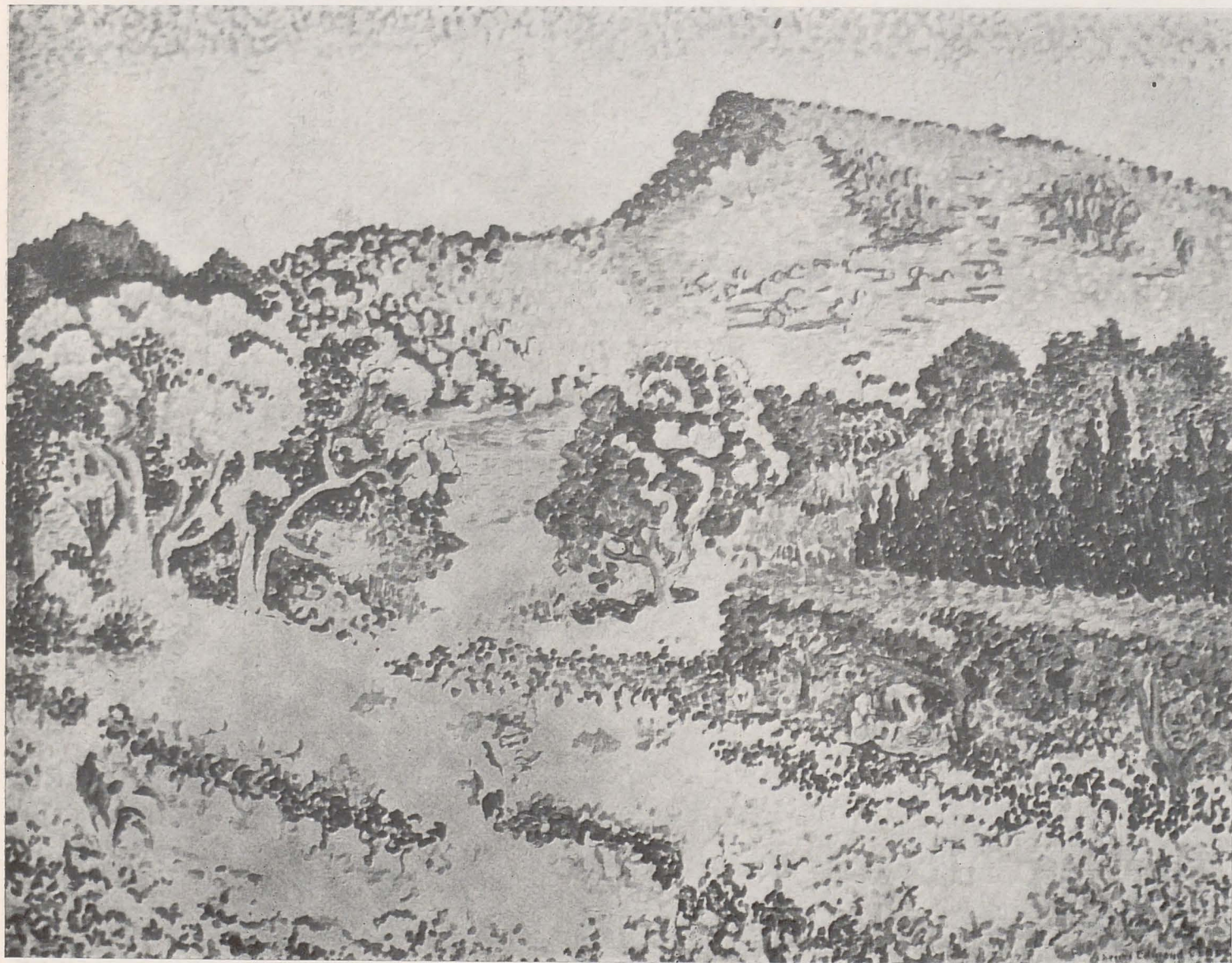
ILUSTRATII



1. ANDRÉ DERRAIN
Copac bătrîn



2. HENRI-EDOUARD CROSS
Le Lavandou



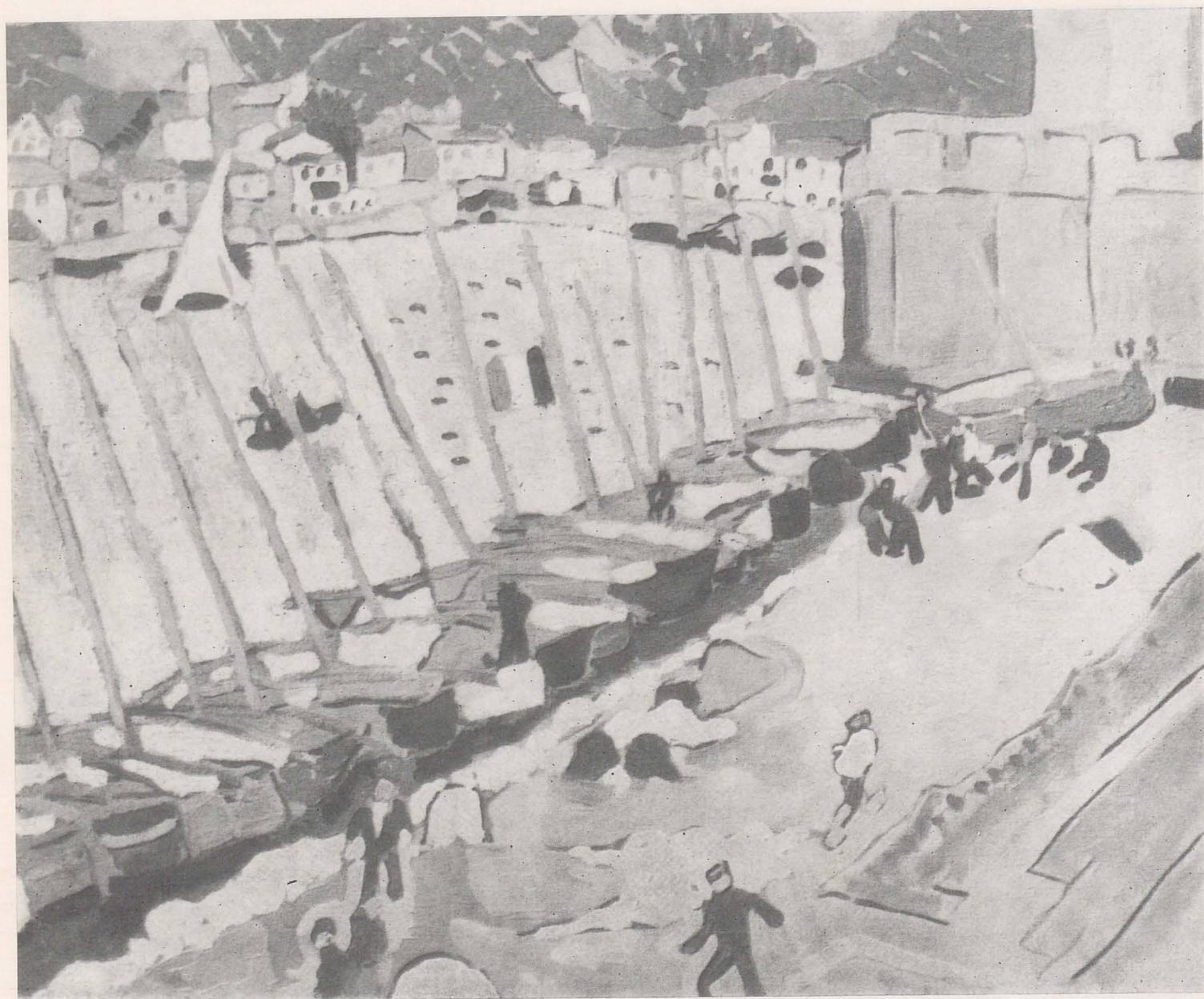
3. ANDRÉ DERAIN
Femeie în cămașă



4. ANDRÉ DERAÏN
Portul Londrei



5. ANDRÉ DERAIN
Collioure

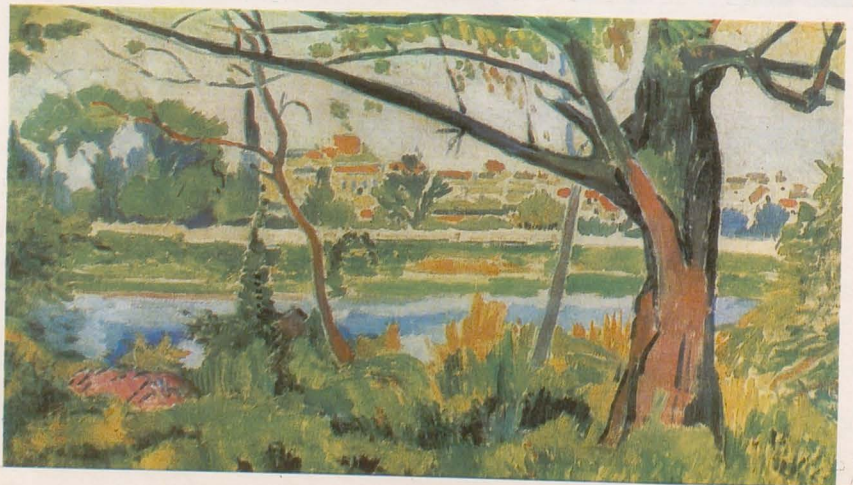
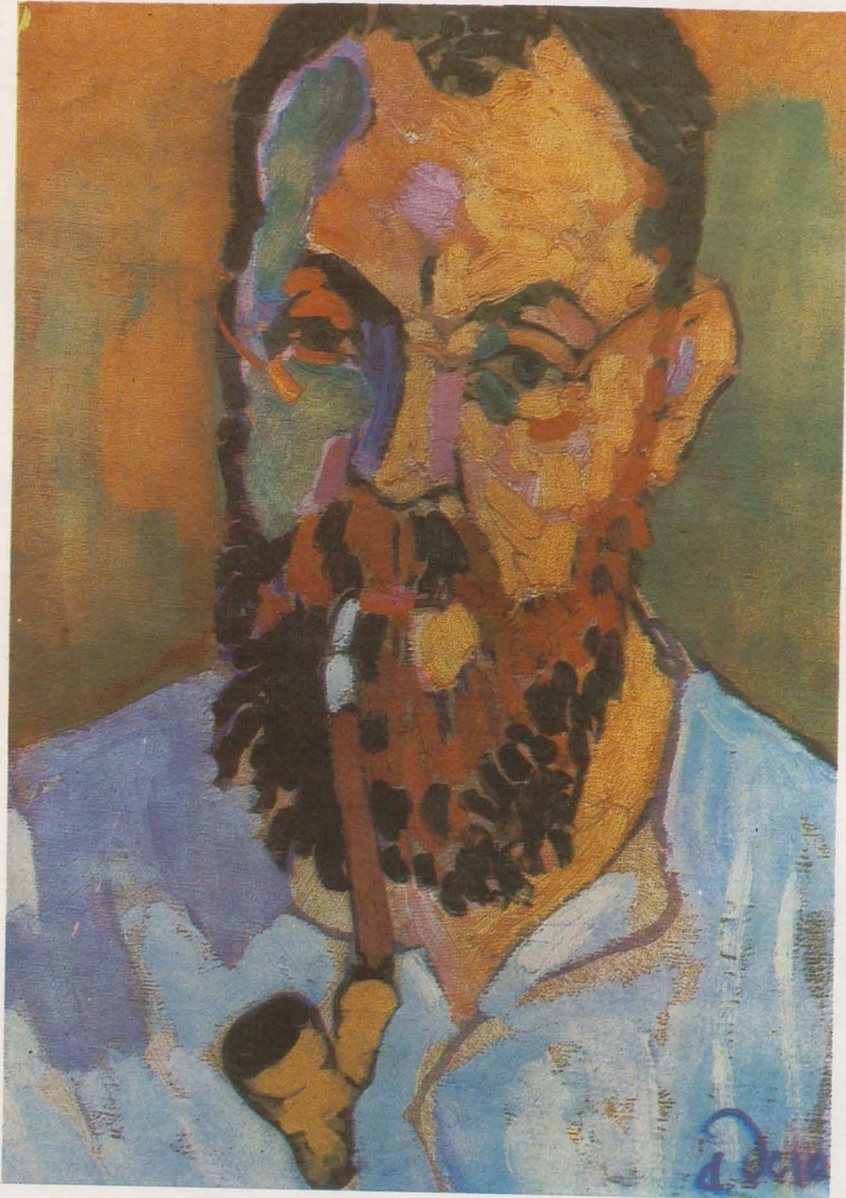


6. ANDRÉ DERAIN
Podul Westminster



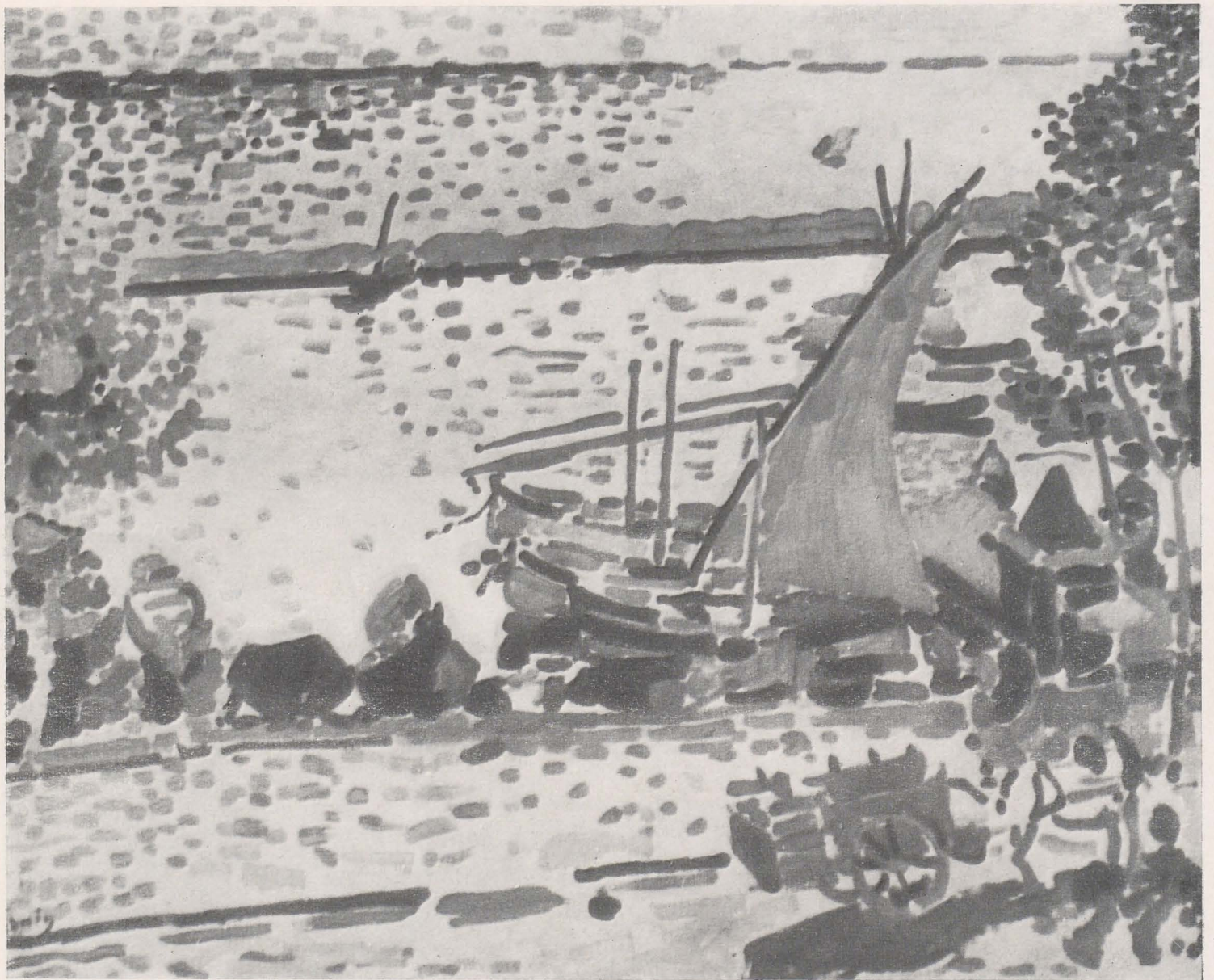
7. ANDRÉ DERRAIN
Portretul lui Matisse

8. ANDRÉ DERRAIN
Malul riului



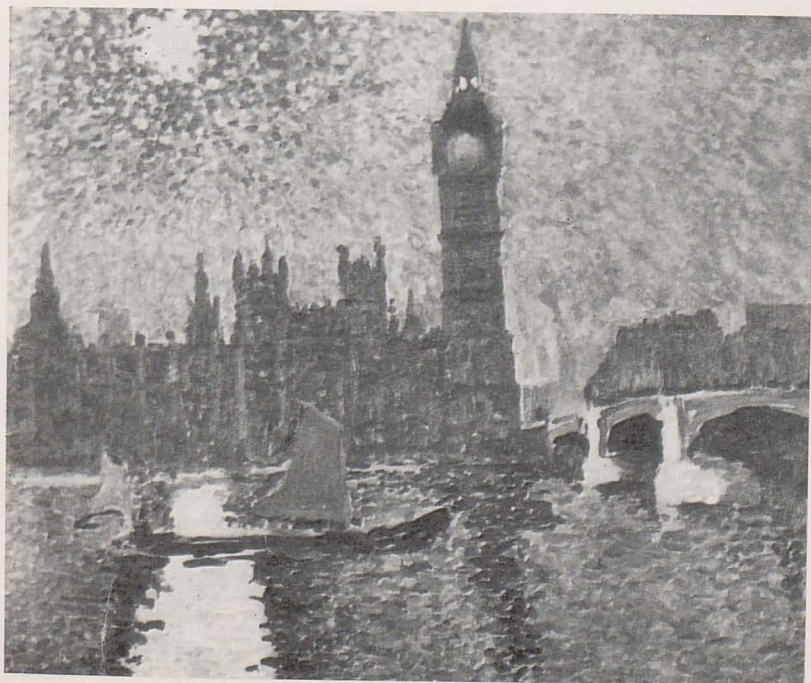


10. ANDRÉ DERRAIN
Collioure

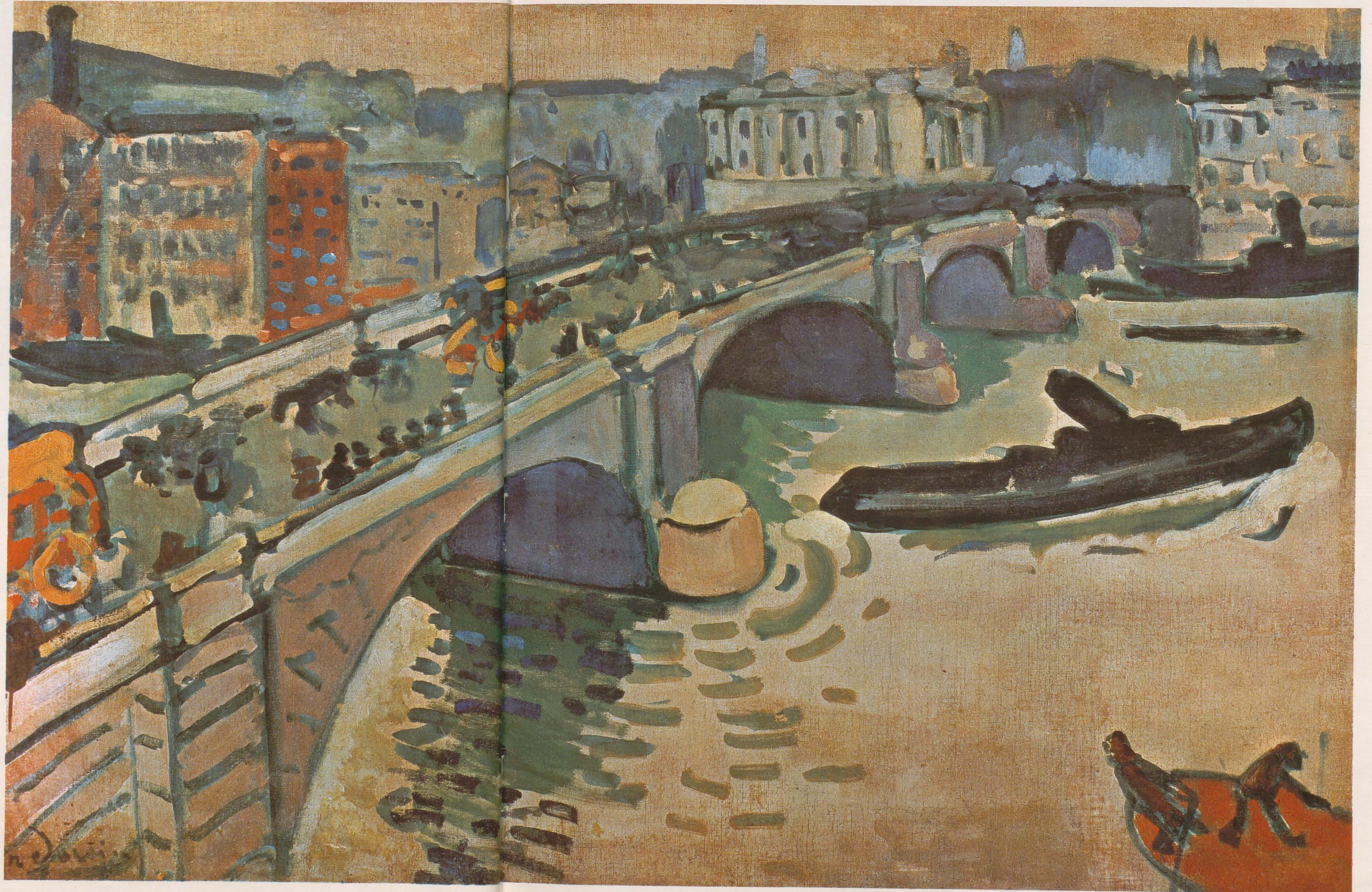


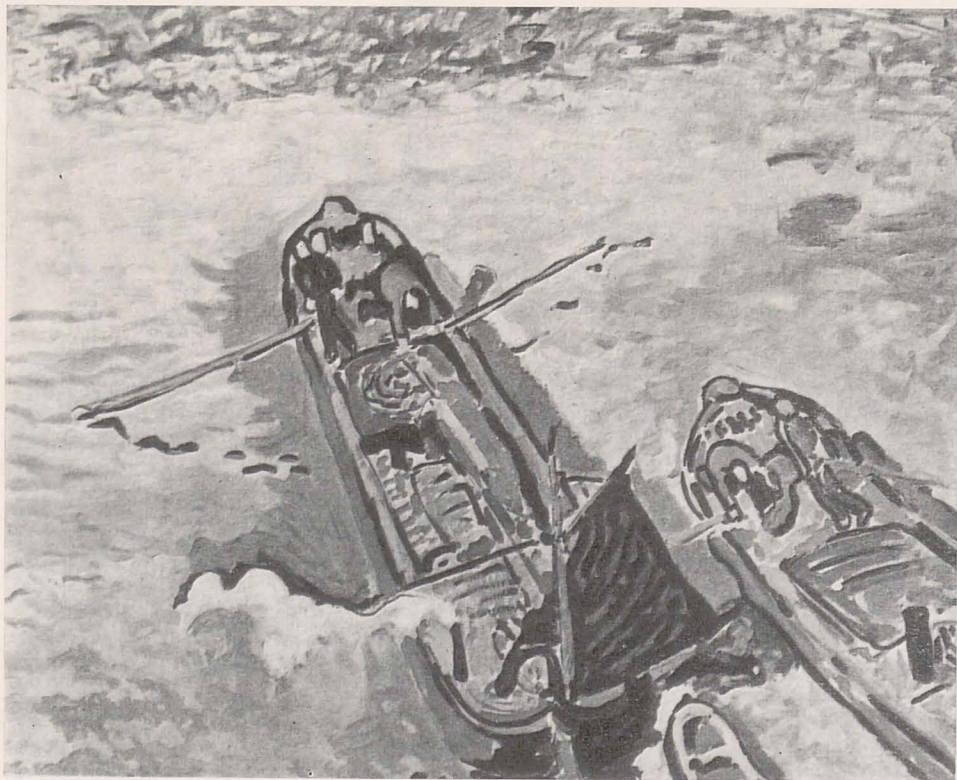
11. ANDRÉ DERRAIN
Apus de soare

12. ANDRÉ DERRAIN
Big Ben



13. ANDRÉ DERAÏN
Podul Londrei





14. ANDRÉ DERAİN
Șlepurile

15. GEORGES BRAQUE
Peisaj. La Ciotat



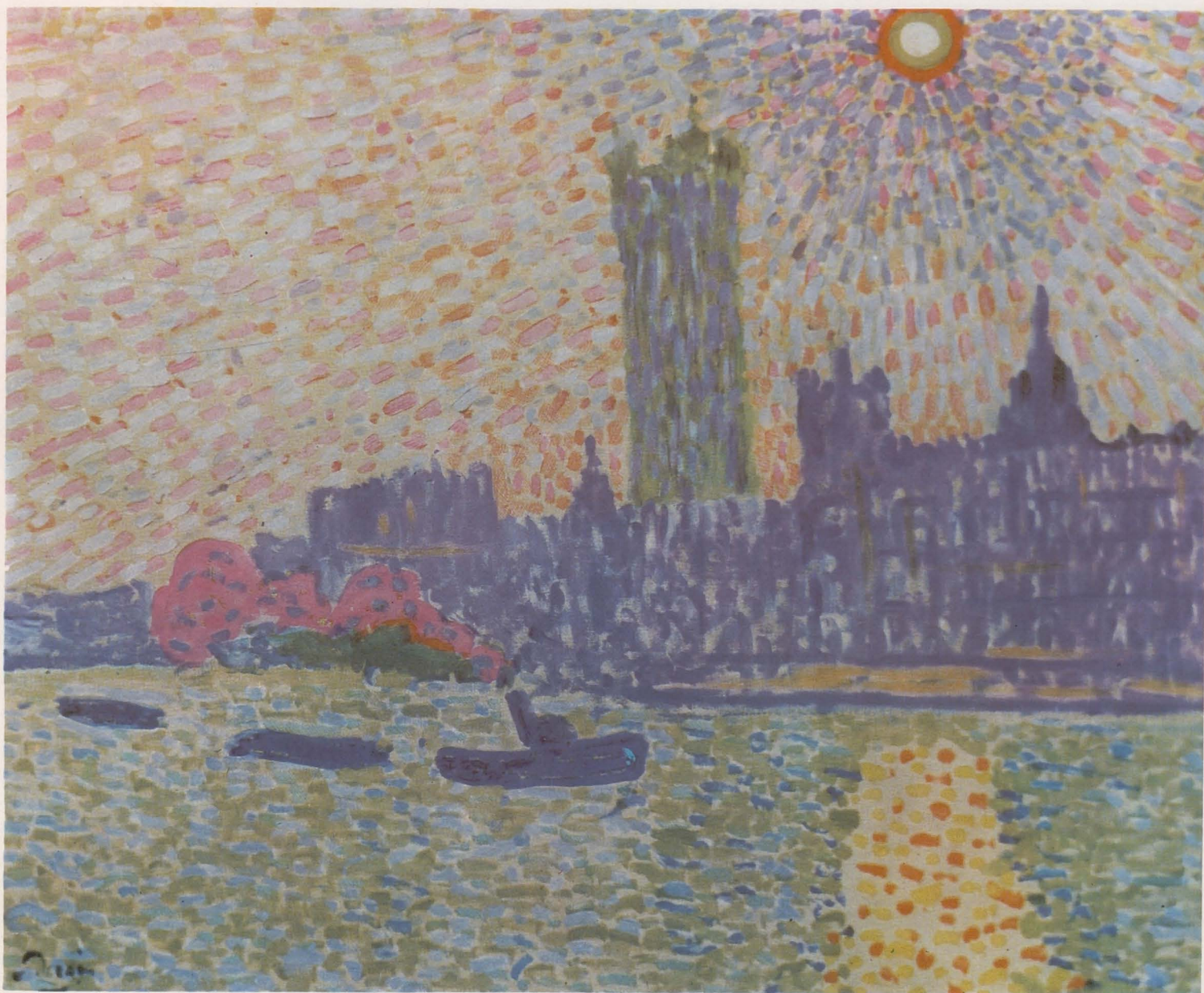
16. GEORGES BRAQUE
Portul Anvers



17. OTHON FRIESZ.
La Ciotat

18. OTHON FRIESZ.
Portul Anvers





20. OTHON FRIESZ
Peisaj. La Ciotat

21. JEAN PUY
Peisaj. Saint-Alban-les-Eaux

22. KEES VAN DONGEN
Dansatoare spaniolă







23. KEES VAN DONGEN
Femeie cu pălărie

24. KEES VAN DONGEN
Fatima și trupa ei





26. RAOUL DUFY
14 Iulie





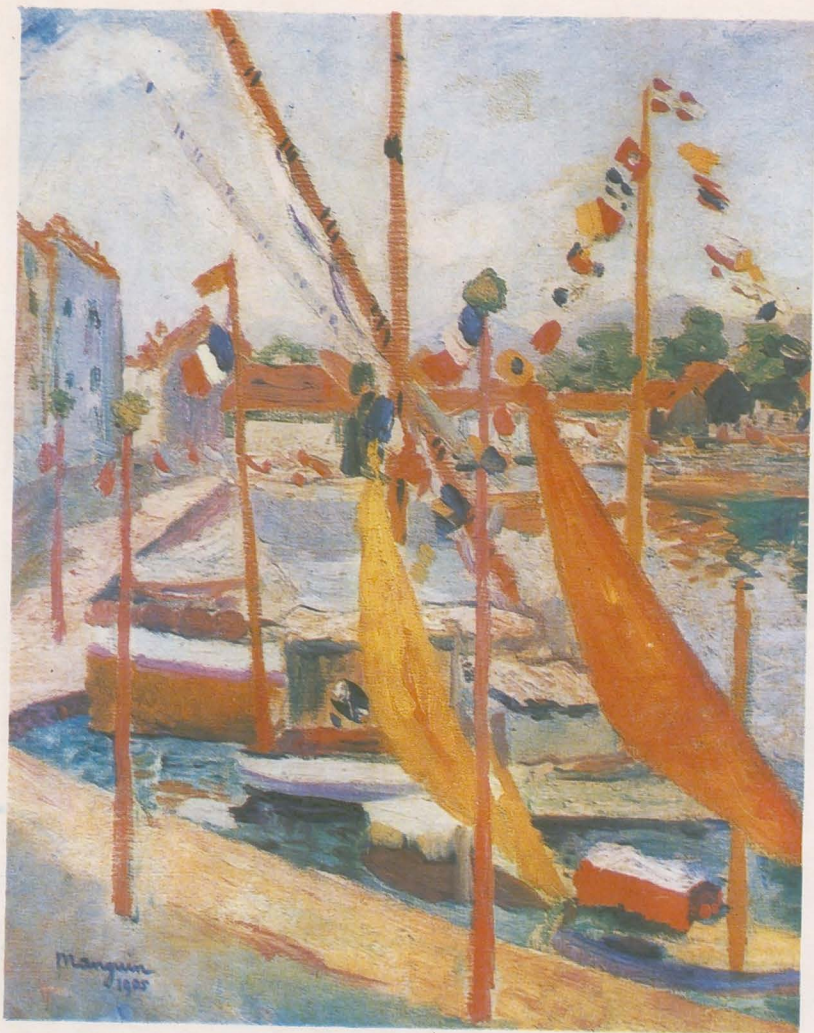


28. RAOUL DUFY
Afișele la Trouville

29. RAOUL DUFY
Portul Le Havre

30. RAOUL DUFY
Între flori





31. HENRI MANGUIN
14 Iulie la Saint-Tropez

32. ALBERT MARQUET
Nud în atelier

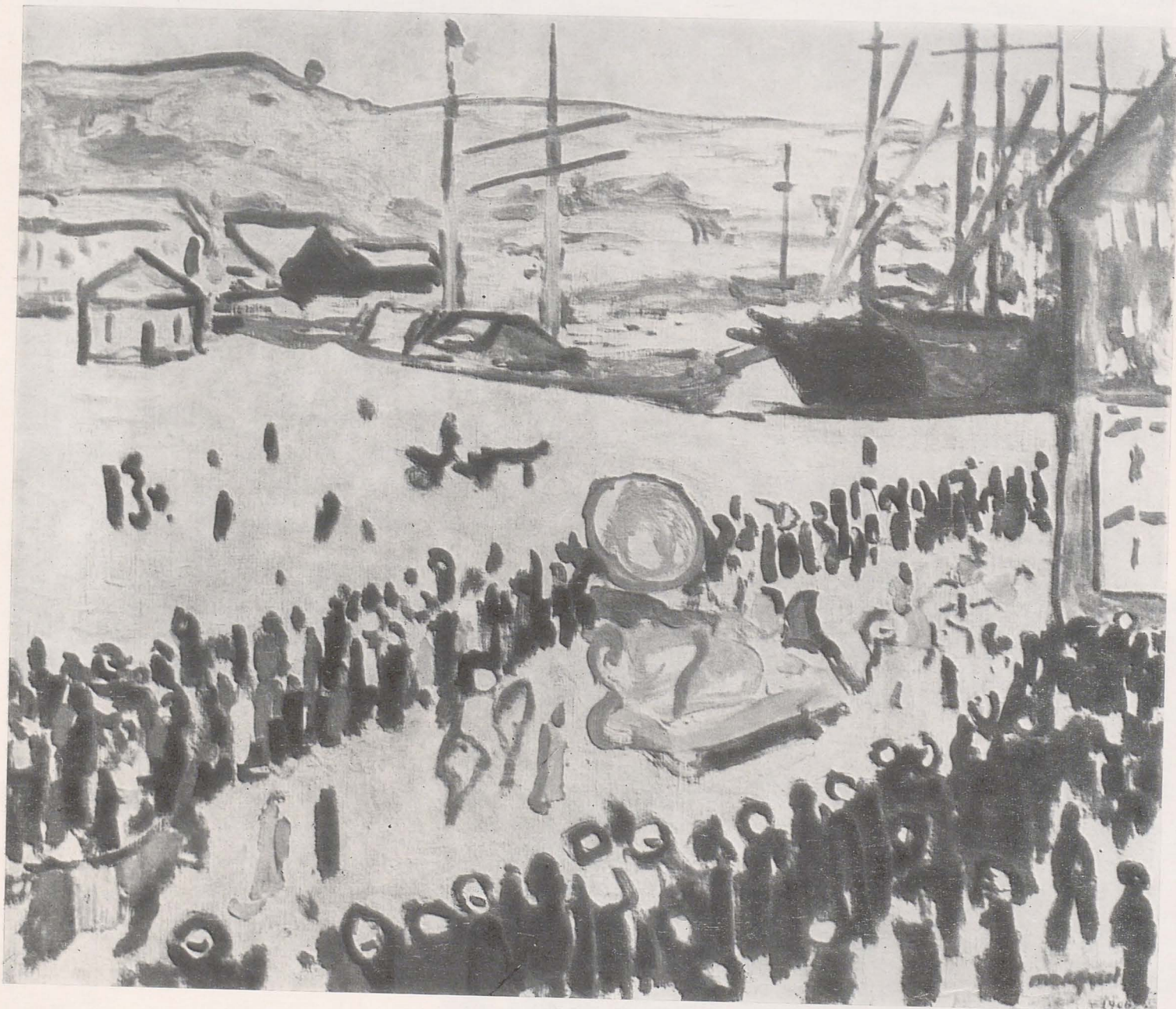
33. ALBERT MARQUET
Sărbătoare la Le Havre

34. ALBERT MARQUET
Pinul



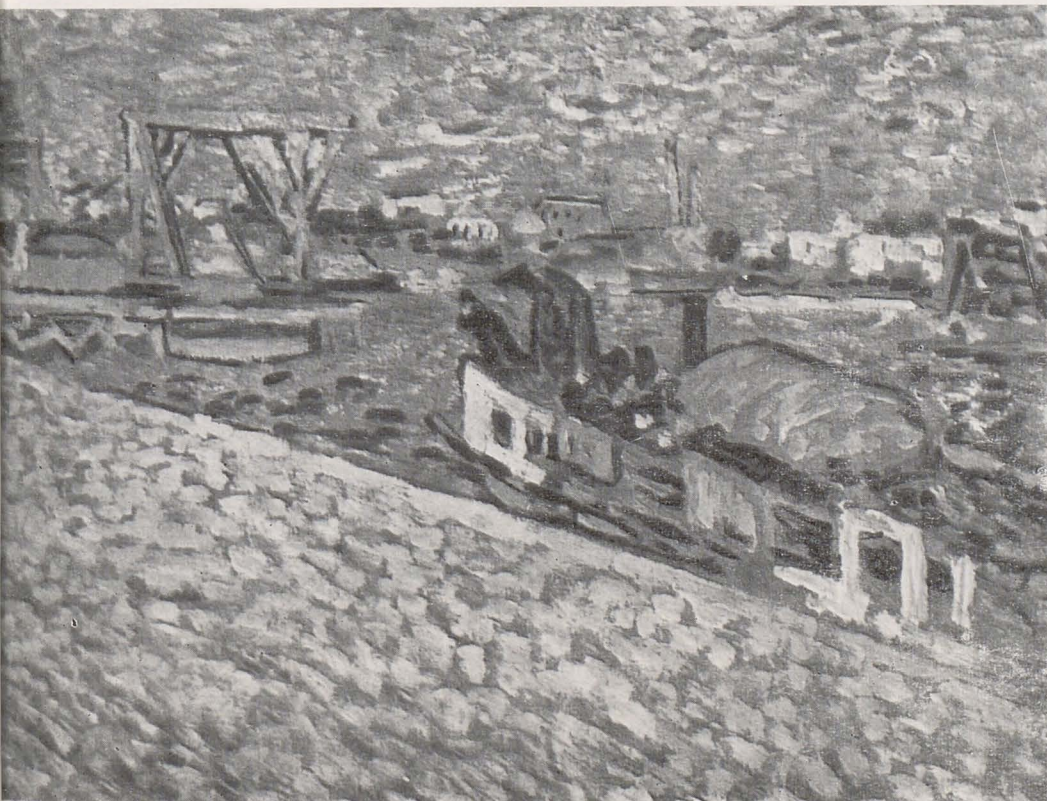


35. ALBERT MARQUET
Carnaval pe plajă



36. CHARLES CAMOIN
Portretul lui Marquet

37. LOUIS VALTAT
Sena și Turnul Eiffel



38. MAURICE VLAMINCK
Pescari la Nanterre



39. MAURICE VLAMINCK
Casă la Chatou



40. MAURICE VLAMINCK
Sena la Carrière-sur-Seine

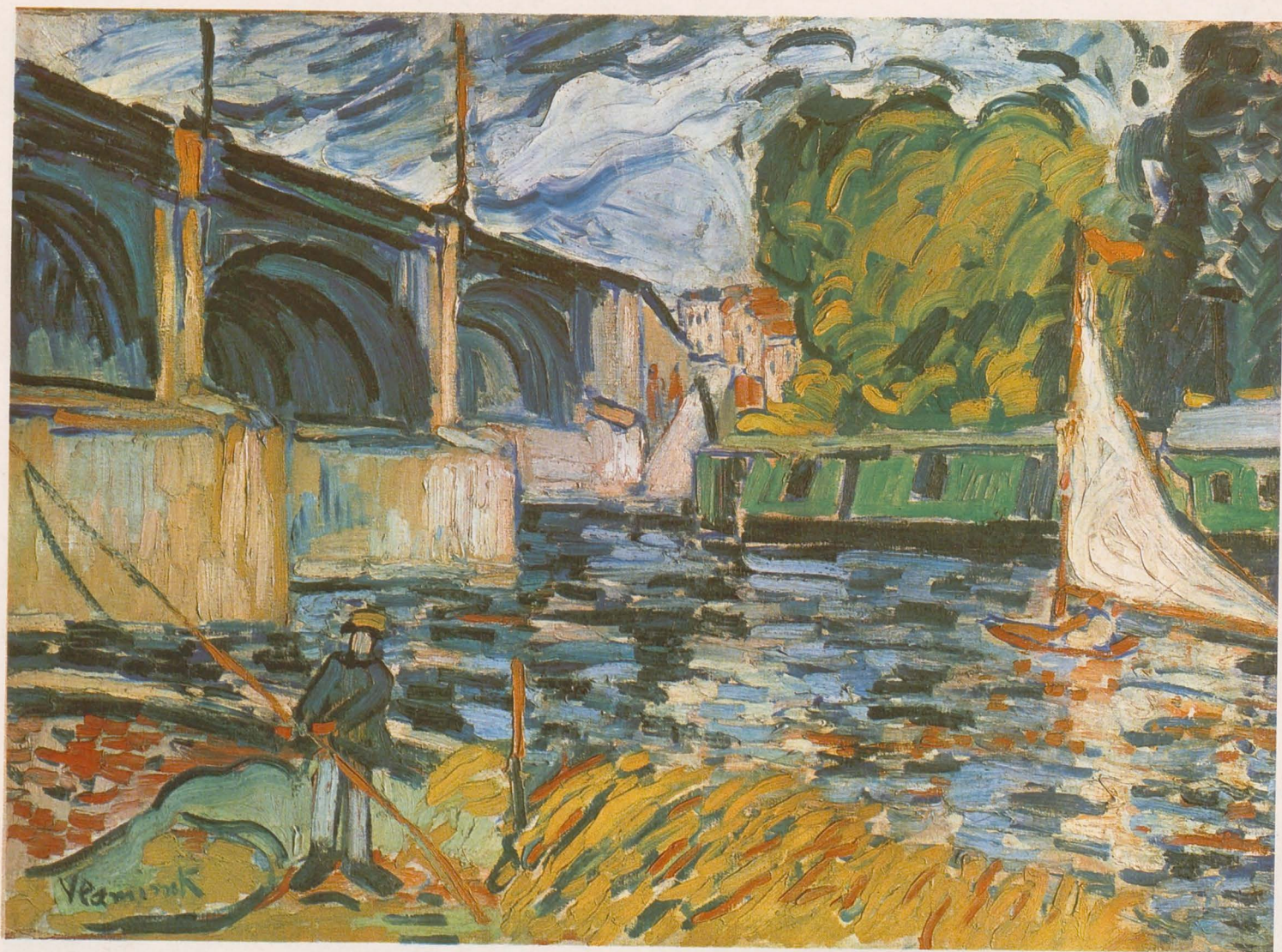
41. MAURICE VLAMINCK
Regată la Bougival



42. MAURICE VLAMINCK
Dansatoarea de la „Rat Mort“



43. MAURICE VLAMINCK
Pod la Chatou



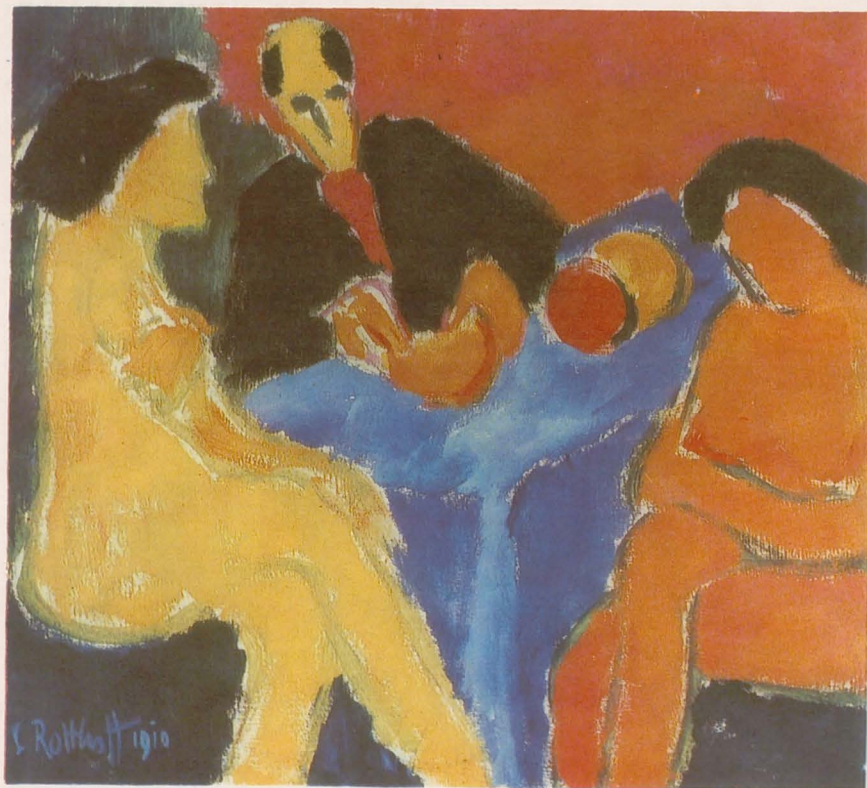
44. MAURICE VLAMINCK
Stradă la Marly-le-Roi



45. ERNST LUDWIG KIRCHNER
Artistul și modelul său







47. KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Pauză în atelier

48. ALEXEJ VON JAWLENSKY
Femeie cu breton

49. HENRI MATISSE
Margot



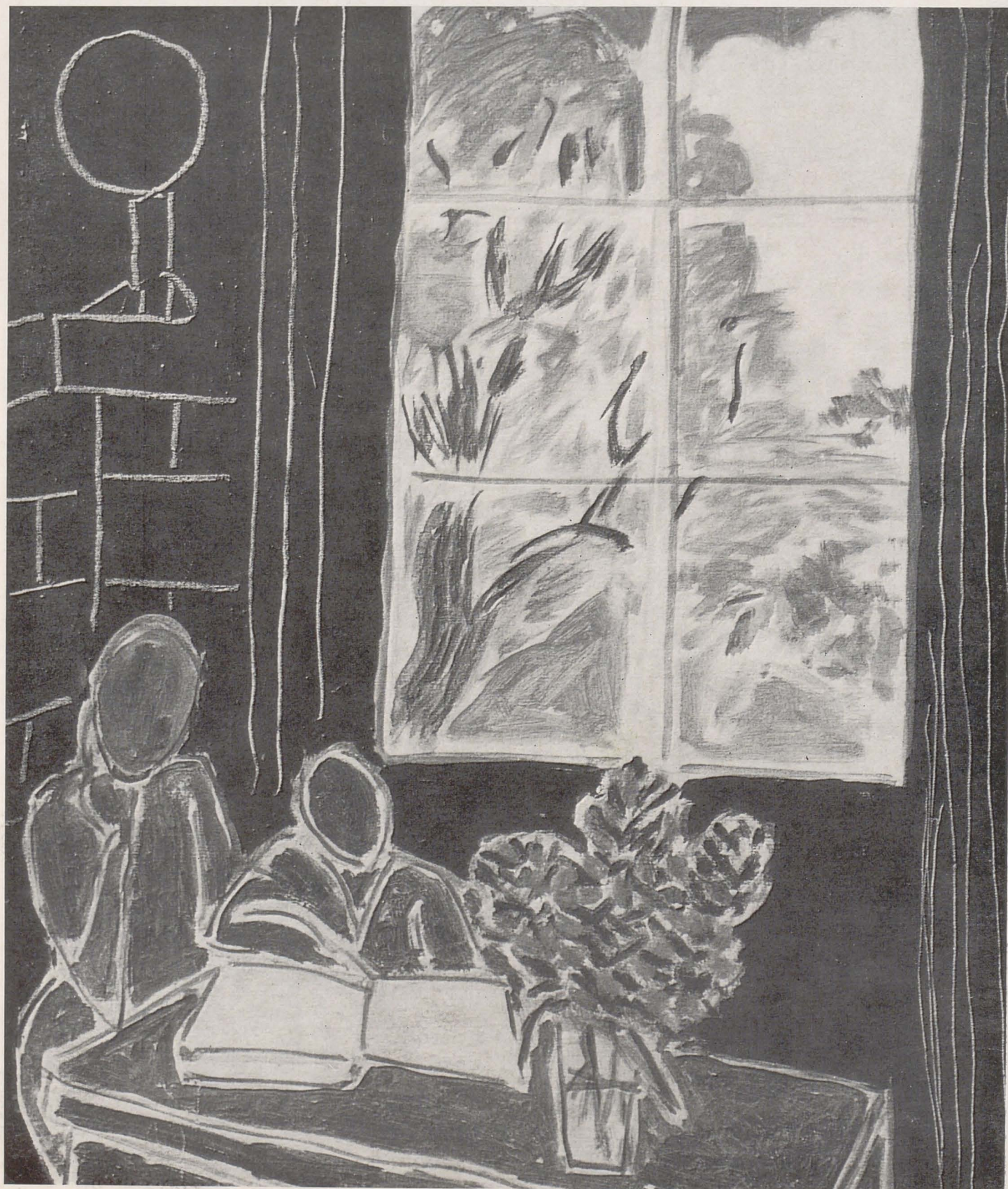


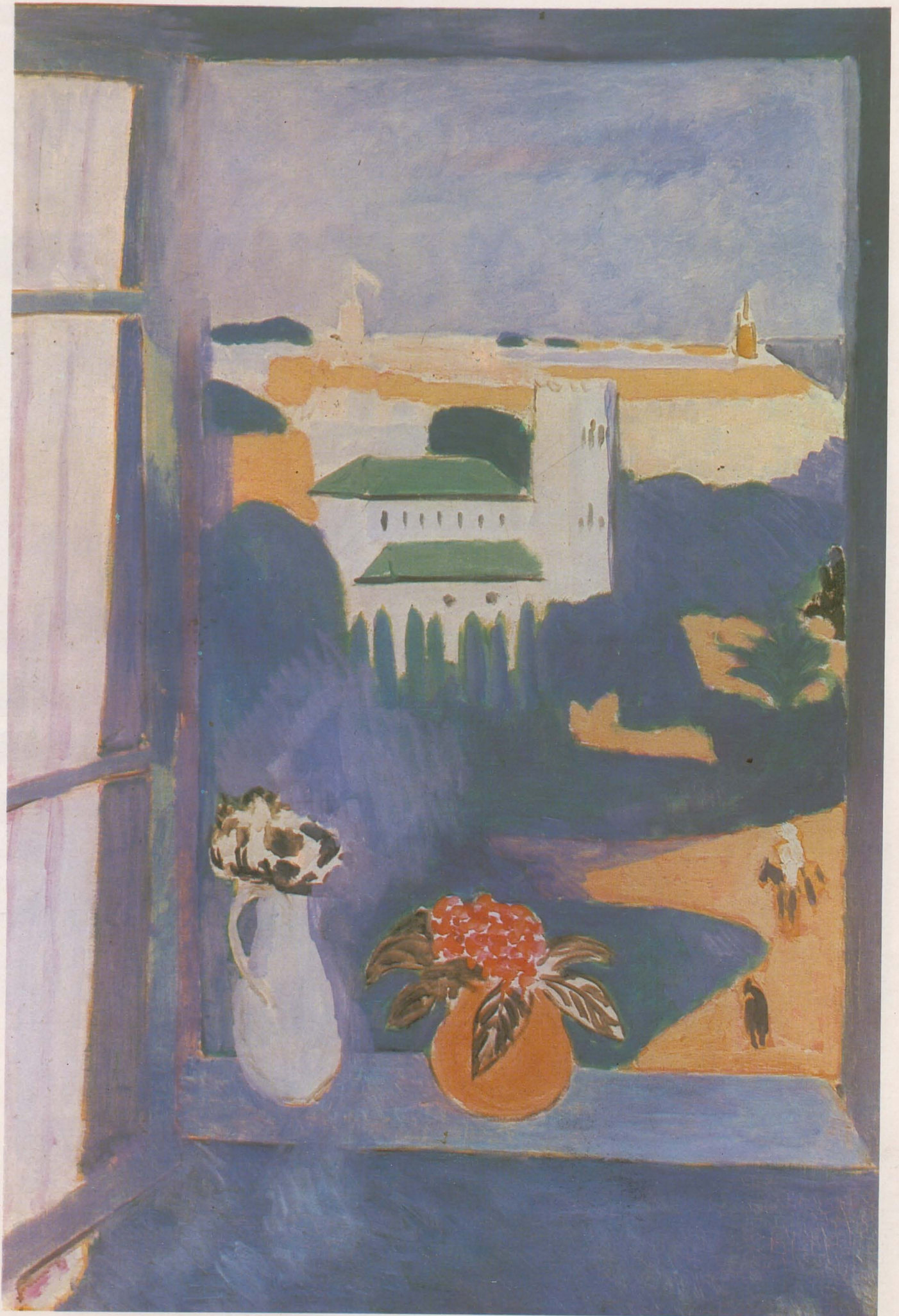
50. HENRI MATISSE

Le silence habité

51. HENRI MATISSE

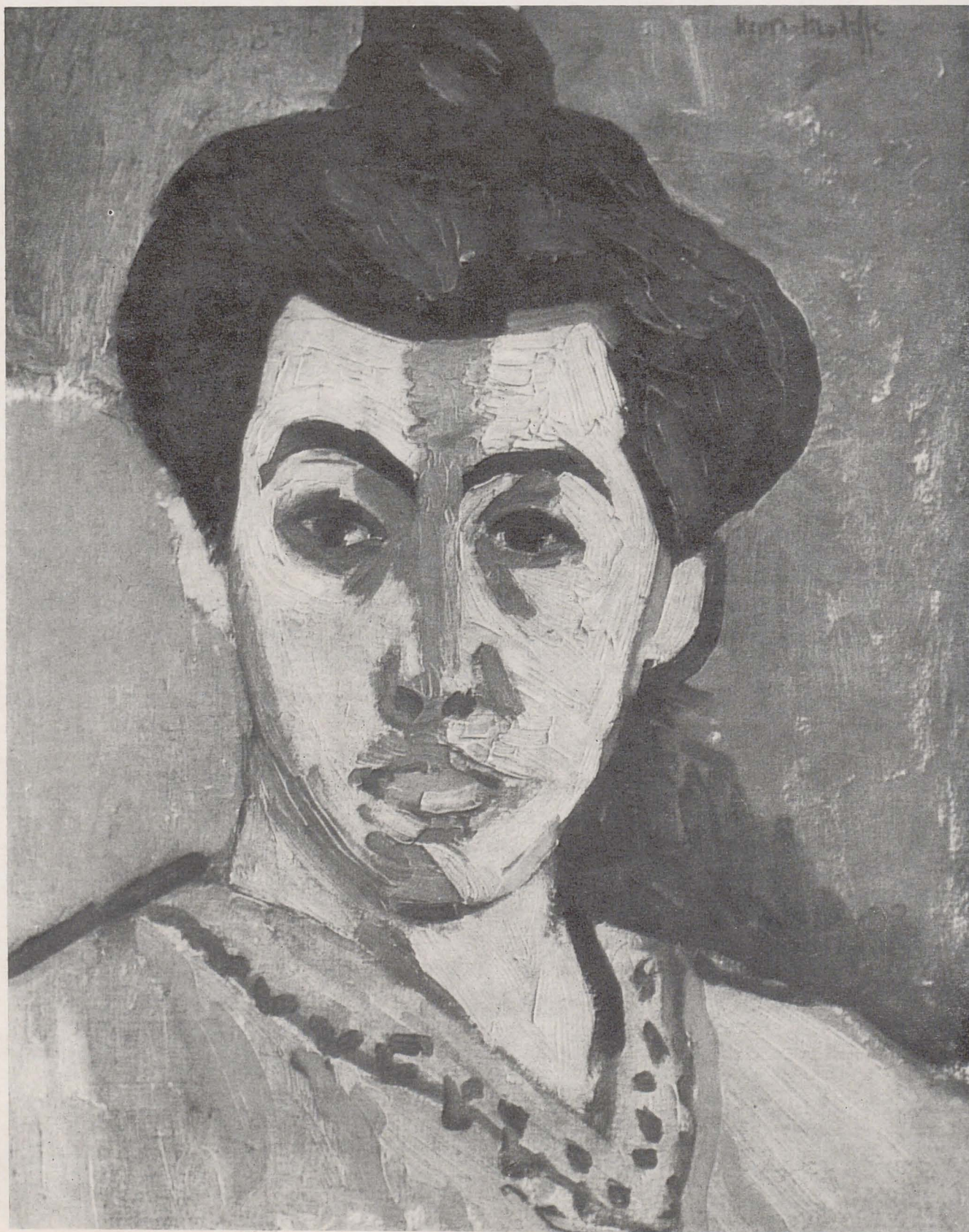
Peisaj, văzut prin fereastră. Tanger





52. HENRI MATISSE

Portretul D-nei Matisse, cu „dungă verde“



53. HENRI MATISSE
Desert. Armonie în roșu



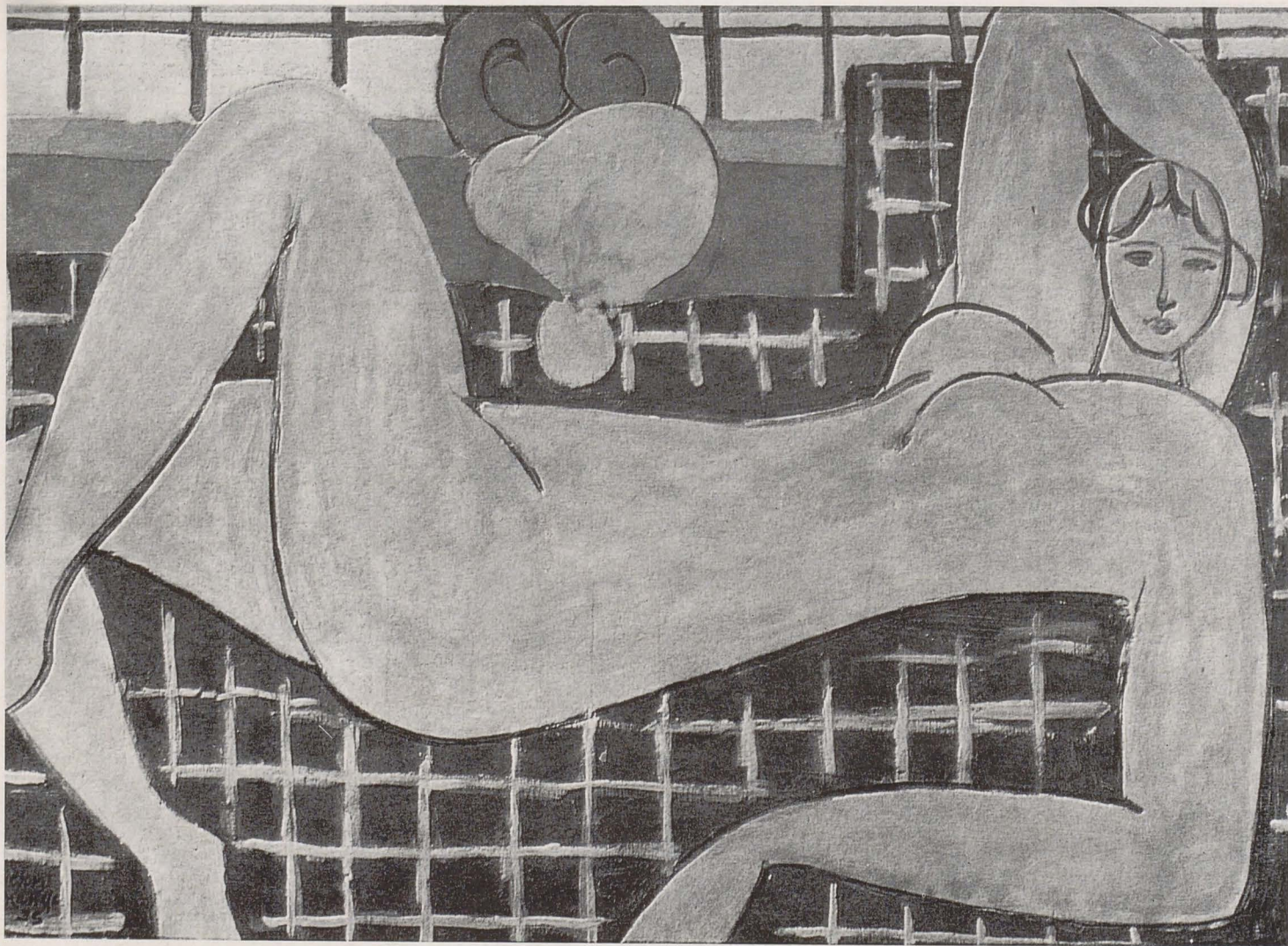


54. HENRI MATISSE
Glastră albastră cu flori

55. HENRI MATISSE
Fructe și bronz



56. HENRI MATISSE
Nud roz



57. HENRI MATISSE
Femeie cu pălărie



58. HENRI MATISSE
Tinăr marinar





60. HENRI MATISSE
Copaci la Collioure

61. HENRI MATISSE
Fereastră deschisă la Collioure



62. HENRI MATISSE
Marguerite



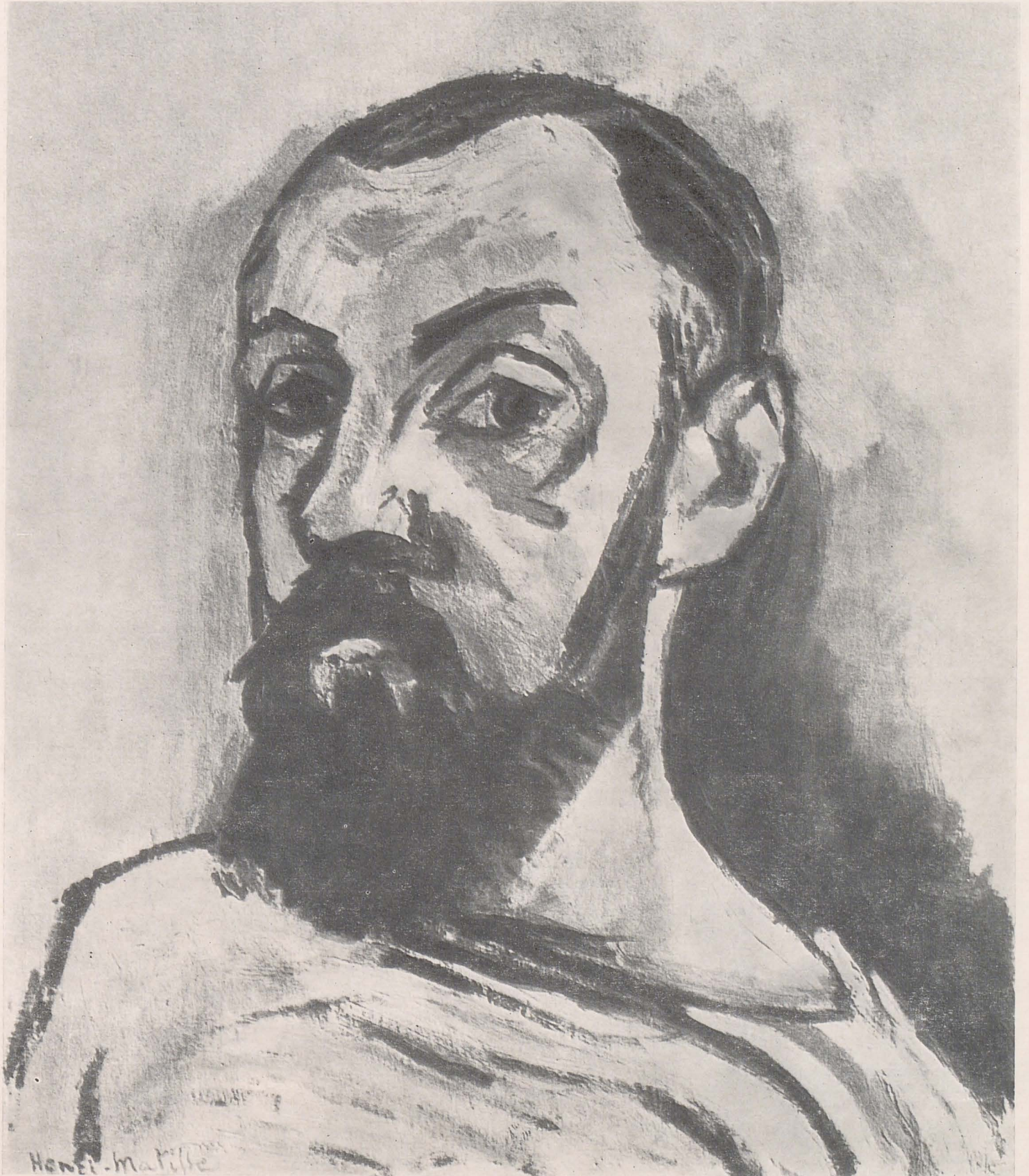
63. HENRI MATISSE
Natură moartă cu lămii



64. HENRI MATISSE
Odaliscă cu pantaloni roșii



65. HENRI MATISSE
Autoportret



BUN DE TIPAR : 10.10.1975
APĂRUT : 1975
COLI DE TIPAR : 3.5
PLANȘE : 20
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI : 7.036
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI : 7
TIRAJ : 9450+20+90 EX. LEGATE

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „BUCUREȘTII-NOI“
STR. HRISOVULUI NR. 18 A
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

... trebuie să vedem în fovism nu o școală, ci momentul în care toată disponibilitatea fundamentală a artei de a picta a produs, în evoluția sa neîncetată prin stiluri, cea mai strălucitoare intensitate. Există un fir roșu, un curent electric pe care-l putem urmări și care într-un moment al evoluției artei noastre s-a manifestat cu vitalitate, proiectându-și cele mai strălucitoare scînteie. Mult mai puternică decît oricare din mijloacele utilizate de pictură, culoarea, în acel moment, a țîșnit miraculos din tub făcîndu-și auzită revendicarea peremptorie a unei eliberări absolute. Moment uimitor, irezistibil, adevărată sărbătoare a culorii, totală și absolută, la care pictorii nu vor înceta, pe urmă, să-și reîntoarcă privirea și la care se vor întoarce ades pentru a-și reînnoi energia și pentru a asculta din nou această mare lecție de creație.

JEAN CASSOU

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

ÎN ACEASTĂ SERIE

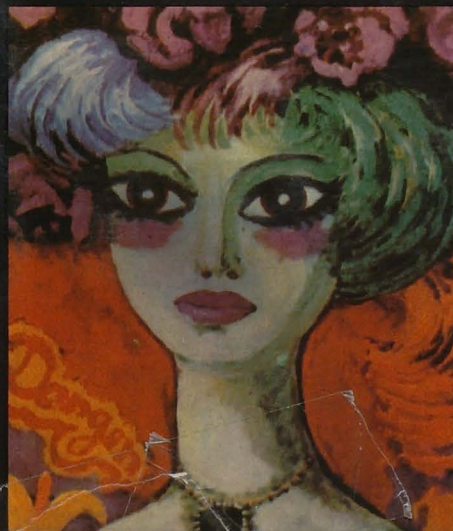
AU APĂRUT:

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

DOUANIER ROUSSEAU
HOLBEIN

ÎN PREGĂTIRE:

BOTTICELLI
TINTORETTO
VAN GOGH
BRAQUE
WATTEAU
DÜRER
CONSTABLE
MONET
UCCELLO
KANDINSKY
CARPACCIO
MONDRIAN
BELLINI
REMBRANDT



EDITURA
MERIDIANE