

# PORTRETE ÎN TIMP ALE AVANGARDEI BASARABENE (I)

de TUDOR STAVILĂ

**Résumé.** Les derniers temps, en Europe et en Russie sont apparus plusieurs monographies et catalogues qui illustrent les expositions consacrées à l'avant-garde de la période de l'entre-deux-guerres. En Roumanie, les problèmes de l'art de l'avant-garde, sous divers aspects, ont été étudiés par Ioana Vlasiu, Erwin Kessler, Magda Cârneci, Catalina Macovei, Ion Mădălina Lascu, Ion Pop et d'autres chercheurs.

L'article porte sur l'art de l'avant-garde bessarabienne. Bien sûr, dans cet art on ne peut pas trouver de noms tels que Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Hermann Maxy, Jules Perahim ou Arthur Segal mais certains aspects périphériques de l'art de l'avant-garde européenne peuvent être identifiés dans la création d'Auguste Baillayre, d'Ana Asvadurova-Ciucurenco, de Tania Șeptelici-Samoilă, mais aussi dans l'œuvre des Bessarabiens qui ont émigré en France et en Allemagne – y compris dans les peintures de Gregoire Michonze, d'Antoine Irisse ou dans les sculptures de Moisseï Kogan.

**Keywords:** Bessarabia, Romania, interwar period, Bucharest, France, Germany, vanguard.

În ultimele decenii, au văzut lumina tiparului mai multe monografii și cataloage consacrate avangardei românești din perioada interbelică. Sub diverse aspecte, istoria și provocările avangardei au fost introduse în circuitul științific de către Ioana Vlasiu<sup>1</sup>, Erwin Kessler<sup>2</sup>, Magda Cârneci, Cătălina Macovei<sup>3</sup>, Mădălina Lascu<sup>4</sup> și Ion Pop<sup>5</sup>.

Apărute la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primul deceniu al secolului al XX-lea, premisele avangardei se bazau pe transformările limbajului plastic, generate de simbolism, și erau situate în opoziție cu orientările tradiționaliste din artele vizuale.

În pofida faptului că arta basarabeană nu a avut artiști de talia lui Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Hermann Maxy, Jules Perahim, Arthur Segal – activi în România interbelică – sau de talia unor somități ale artei ruse ca Pavel Filonov, Kasimir Malevici, Wassily Kandinsky și Natalia Goncharova, anumite aspecte periferice ale avangardei europene pot fi identificate și în creațiile pictorilor basarabeni din perioada interbelică.

Pentru noi, această problematică are tangență directă cu prezența – destul de importantă – a artiștilor plastici basarabeni în mediile culturale europene, cauzele plecării lor la studii în străinătate și a implicării lor în procesul artistic european fiind diferite. La baza acestei migrații stau, evident, condițiile istorice, deoarece în primele decenii ale secolului al XX-lea, în afară de pictorii etnici ruși, au plecat și mulți evrei din toate periferiile Imperiului Țarist. Dacă, în primul caz, cei care au plecat erau cei care nu au acceptat revoluția rusă, în al doilea caz, plecarea a fost dictată de restricțiile de ordin legislativ îndreptate contra evreilor de către guvernele Rusiei țariste.

Istoricul constituirii unei asemenea situații devine clar, dacă ne amintim că în legislația rusă din perioada țaristă a existat noțiunea de „zonă de rezidență” (rus.: „черта оседлости”), special prevăzută pentru etnicii evrei. Începuturile acestui fenomen țin încă de timpurile Ecaterinei a II-a, când a fost emis *Ucazul din 1791*, prin care se specifica unde poate locui și activa populația evreiască de pe întreg teritoriul Imperiului,

<sup>1</sup> Ioana Vlasiu, *Anii '20 tradiția și pictura românească*. București, 2000, 160 p.

<sup>2</sup> *Culorile avangardei. Artă în România. 1910–1950*. Curator-Erwin Kessler, București, Institutul Cultural Român, 2008, 284 p.

<sup>3</sup> Magda Cârneci, Cătălina Macovei, *Rădăcini și ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Bibliotecii Academiei Române*. Catalog, Biblioteca Academiei Române, 2011, 74 p.

<sup>4</sup> Mădălina Lascu, *Imagina orașului în avangarda românească*, București, 2014, 420 p.

<sup>5</sup> Ion Pop, *Avangarda românească*, București, Editura Academiei Române, 2015, 1668 p.

document care a funcționat până în 1917. Această legislație era în vigoare și pe teritoriile anexate de Rusia țaristă: în Regatul Poloniei, în Lituania, în Belorusia, în Basarabia și în guberniile din sudul actualei Ucraine<sup>6</sup>. Un aspect important al acestei legislații ținea de interdicțiile, privind studiile, impuse tinerilor evrei, pentru care erau introduse cote cantitative de admitere în învățământul superior. Astfel, după legea din 1880, norma procentuală a studenților evrei nu trebuia să depășească 3% – în capitale (Petersburg și Moscova), 5% – în alte orașe – și 10% – în limita „zonelor de rezidență”. În consecință, tinerii evrei plecau la studii în Germania sau în Austro-Ungaria, unde, în universități, se vorbea limba germană – apropiată de limba lor maternă, idiș, care era, de fapt, un dialect al primei. Ulterior, după studii, mulți dintre acești studenți se întorceau în Rusia și aderau la mișcarea revoluționară, integrându-se în celulele *narodniciste*<sup>7</sup>.

Antisemitismul de stat s-a acutizat în Rusia în anii ce au precedat și care au urmat primei revoluții ruse din anii 1905–1907, când, odată cu apariția așa-numitelor *sute negre*, au fost organizate circa 600 de pogromuri, inclusiv cele din Chișinău din anii 1903 și 1905. Până în 1917 (sau cel târziu 1918), aceeași legislație discriminatorie continuă să planeze asupra existenței evreilor basarabeni; martori ai acesteia au fost și părinții viitorilor pictori ce au aderat la *avangardă*.

Basarabenilor sosiți la Paris, ca și majorității celor care au emigrat din Imperiul Rus, capitala Franței le-a oferit acel *Pământ al făgăduinței*: fără antisemitism, pogromuri și confruntări de ordin etnic. Chiar dacă din 1918 Basarabia nu se mai afla în componența Rusiei țariste, tragedia prin care au trecut evreii din Chișinău în anii 1903 și 1905 era încă proaspătă în memorie.

Artiștii plastici care au plecat la studii din România, fie au rămas în Franța, fie s-au reîntors în țară, fără restricții. Drept exemplu, Iosif Iser (care a studiat la Paris în 1908, iar apoi a mai locuit acolo în anii 1921–1934), Petre Iorgulescu-Yor (1919), Margareta Sterian (1926). Unicul care a decis să rămână în Franța a fost Victor Brauner, devenit pe parcurs un cunoscut suprarealist european.

Despre emigrația masivă, mai ales la Paris, a pictorilor de origine ebraică (din diverse țări europene, dar mai ales din vastul spațiu al Imperiului țarist) de la începutul secolului al XX-lea, scriu în cartea lor – apărută în anul 2000, la Paris – Nadine Nieszawer, Marie Boyé și Paul Fogel<sup>8</sup>. Fără a analiza circumstanțele acestei emigrații, autorii ediției doar constată anii și perioadele când aceștia își fac apariția în Franța, fiind incluși în circuit prin intermediul *Școlii de la Paris*. Nadine Nieszawer și colegii săi includ în repertoriul de nume doar cinci basarabeni: Grégoire Michonze, Idel Ianchelevici, Joseph Bronstein, Antoine Irisse și Isaac Antcher, fără a-i pomeni pe Moisei Kogan, Numa Patlajean, Pertz Vaxman, Zelman Otciaovsky și alte personalități cunoscute din ambianța pariziană.

În Basarabia interbelică, parte integrantă a Regatului Român, avangarda avea particularități etnice, sociale și locale distincte, cu toate că existau și unele aspecte comune. Ca și în România, *decalajul dintre aspirațiile culturale europene și realitatea geo-politică arierată, împreună cu restricții constituționale mai mari decât în alte țări și cu tradiționalismul conservator al culturii locale dominante, a făcut ca avangarda artistică, preponderent evreiască, să se străduiască mai mult decât alte avangarde din regiune, să se sincronizeze cu fenomenul european și să-și extindă rețeaua internațională de contacte...*<sup>9</sup>. Același autor consideră că fenomenul respectiv ar fi fost legat și *...de schimbarea demografiei odată cu realizarea României Mari în 1918, când minoritățile naționale din provinciile nou incorporate (Transilvania, Basarabia) au ajuns să reprezinte aproximativ 30% din populația totală a noului stat român...*<sup>10</sup>.

În România, constructivismul, cu ecouri futuriste, a fost prima doctrină avangardistă, care s-a format în jurul grupării *Contemporanul* (1922–1932), condusă de Ion Vinea și Marcel Iancu și a altor publicații subordonate, ca *75 HP*, *Punct*, etc., urmate de gruparea *Integral* (1925–1928), condusă de Max Hermann Maxy<sup>11</sup>.

Ca și avangarda românească care a debutat în străinătate grație lui Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch, Max Hermann Maxy, cea din Basarabia s-a manifestat prin reprezentanții săi în Rusia, Franța și Germania, datorită celor plecați la studii peste hotare și rămași acolo.

<sup>6</sup> Михаил Геллер, *Реальность и мечты Александра I*. Глава 9. История Российской империи, Т. I. Москва: Издательство «МИК», 1997.

<sup>7</sup> Юрий Семенов, *Евреи России*, în cartea *Национальная политика в Императорской России*. Москва, Центр по изучению межнациональных отношений Российской Академии Наук. Координационно-методический центр Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая, 1997

<sup>8</sup> Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel, *Peintres Juifs à Paris 1905–1939. Ecole de Paris*, 2000, 365 p.

<sup>9</sup> Magda Cârneli, *Evreii din avangarda românească*. „Revista 22”, 14.06.2011, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> Cătălina Macovei, *Grafica, Element definitiv în avangarda românească*, în *Rădăcini și ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Bibliotecii Academiei Române*. Catalog, Biblioteca Academiei Române, 2011, p. 11.

Rădăcinile acestei avangarde au apărut în Basarabia datorită profesorului Școlii de Belle Arte din Chișinău, Auguste Baillayre și simpatiei acestuia pentru *constructivismul* din perioada aflării sale în Sankt-Petersburgul anilor 1907–1914, când a fost membru activ al asociațiilor *Союз Молодежи* (*Uniunea Tineretului*) și *Треугольник* (*Triunghiul*) fiind cunoscute operele artistului, reproduse în această perioadă. Ele acumulează tot spectrul de interese profesionale ale pictorului: peisaje olandeze, nocturne peterburgheze, scenografii și ilustrații, picturi simbolice și constructiviste, portrete, afișe etc.

Aceste aprecieri, ca și în cazul experimentelor lui Vladimir Tatlin, Mihail Larionov, Alexandr Lentulov sau ale Nataliei Goncharova, îl plasează pe Auguste Baillayre printre figurile reprezentative ale artei moderne din ambianța artistică a Petersburgului.

Paralel, creația plasticianului este amintită și în presa periodică. Acest fapt se confirmă și prin una dintre puținele opere reproduse în presa timpului: *Lucrări de câmp* (a doua denumire – *Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să plece*)<sup>12</sup>, unde figurile celor trei țărani poartă amprenta căutărilor „suprematiste”. În anul 1913, criticul de artă Nikolai Negorev face trimiteri în revista *Театр и искусство* (*Teatrul și arta*), numărul 15, la una dintre lucrările plasticianului, vernisată în cadrul unei expoziții organizate de *Uniunea tineretului* (*Союз Молодежи*), ironizând formele avangardiste ale pânzei.

Despre susținerea necondiționată a curentelor de avangardă ruse la expozițiile cărora participau Auguste Baillayre și Lidia Arionescu, drept mărturie servesc publicațiile peterburgheze din această vreme. Astfel, în Catalogul la *Cea de-a 2-a expoziție de toamnă* din Sanct-Petersburg, care a avut loc în 1907, Auguste Baillayre expune (sub numerele 173–177) în afară de nocturne și interioare, 3 lucrări din *Cycle macabre* (*Coroana, Furios și Astronom*), care, fără îndoială, fac parte din versiunile simboliste sau suprematiste ale autorului<sup>13</sup>. Prima lucrare expusă la Sanct-Petersburg, pare să fi participat și la Salonul basarabean din București, în iarna anilor 1921–1922, cu aceeași denumire – *Coroana*.

O altă dovadă a implicării lui Auguste Baillayre în avangarda timpului o reprezintă articolele din revista „*Союз Молодежи*” (*Uniunea Tineretului*), la care participă Velemir Hlebnikov, Mihail Matiușin, David Burluc, Olga Rozanova ș.a. În acest număr, pictorul basarabean este prezent cu două eseuri, de evidentă tentă avangardistă – *Аполлон будничный* (*Apolo cotidian*), *Аполлон чернявый* (*Apolo negricios*)<sup>14</sup> și *О хромотерапии уже использованной* (*Despre o cromoterapie deja folosită*)<sup>15</sup>.

Semnificativ este și fragmentul unui articol publicat de N. Breșko-Breșkovski în *Биржевые ведомости* (*Informații bursiere*) privitor la cea de-a doua expoziție a Asociației *Треугольник* (*Triunghiul*) din Sankt-Petersburg, în 1910: ... *La frații-pictori Burluc și compania lor se identifică o atracție bolnăvicioasă privitor la nerespectarea simetriei. Talentatul pictor Ballier are o soție Arionescu-Ballier. O doamnă cu trăsături nobile. Dar priviți autoportretul ei. Ce coșmar cu o față incredibil de urâtă...*<sup>16</sup>.

Dacă în cazul operelor Lidiei Arionescu-Baillayre nu se întrevăd modificări esențiale, în ceea ce privește creația din perioada basarabeană a lui Auguste Baillayre, schimbările par a fi cardinale. Suprematismul peterburghez cedează locul unor structuri noi cu tangență la simbolism și cu imagini care depășesc cu mult dimensiunile reale ale figurilor. Acest lucru se referă la portretele pictorului, în special la cele ale membrilor familiei lui: *Portretul Lidiei Arionescu* (1921), *Portretul fiicei cu păpușă* (1922), *Țăran basarabean* (1922), *Orfanii* (*Copiii pictorului* (după 1923)).

Dar aspirațiile tinereții profesorului se fructifică în operele studenților săi de la Școala de Belle Arte din Chișinău, a căror creație s-a constituit departe de melegul basarabean. Ana Asvadurova-Ciucurencu și Tanea Șeptelici-Samoilă au fost remarcate în viața artistică bucureșteană, iar Grégoire Michonze și Antoine Irisse devin cunoscuți în ambianța franceză a *Școlii de la Paris*.

O altă componentă a avangardei basarabene o constituie pictorii care, deși nu au studiat la Chișinău, sunt originari din Basarabia. Printre aceștia, cei mai cunoscuți sunt Moisei Kogan – care s-au afirmat în Germania, Samson Flexor – în Brazilia și Sașa Moldovan – în Statele Unite ale Americii.

\*\*\*

<sup>12</sup> *Синий журнал*, Sankt Petersburg, 1911, nr. 18, p. 13.

<sup>13</sup> *Каталог II-ой Осенней выставки*. Sankt Petersburg, 1907, Библиотека Русского музея, шифр IV, p. 904-ФИХ, inv. nr. 19966.

<sup>14</sup> Август Балльер, *Аполон будничный, Аполлон чернявый*, în *Союз Молодежи*, Sankt Petersburg, 2010, p. 11–13.

<sup>15</sup> Август Балльер, *О хромотерапии уже использованной*, în *Союз Молодежи*, Sankt Petersburg, 2010, p. 23–24.

<sup>16</sup> Николай Брешко-Брешковский, *У импрессионистов*, în *Биржевые ведомости, Вечерний выпуск*, Sankt Petersburg, 26 марта 1910, nr. 11632, p. 5.



Fig. 1. Studenți în atelierul profesorului Academiei Imperiale de Arte Dmitriev-Kavkazskii, 1907.  
Arhiva Muzeului Rus, Sankt Peterburg.



Fig. 2. Auguste Baillayre. Portretul Lidiei Arionescu-Baillayre.  
1921, p.,u., 100x75, Muzeul Național de Artă al Moldovei.

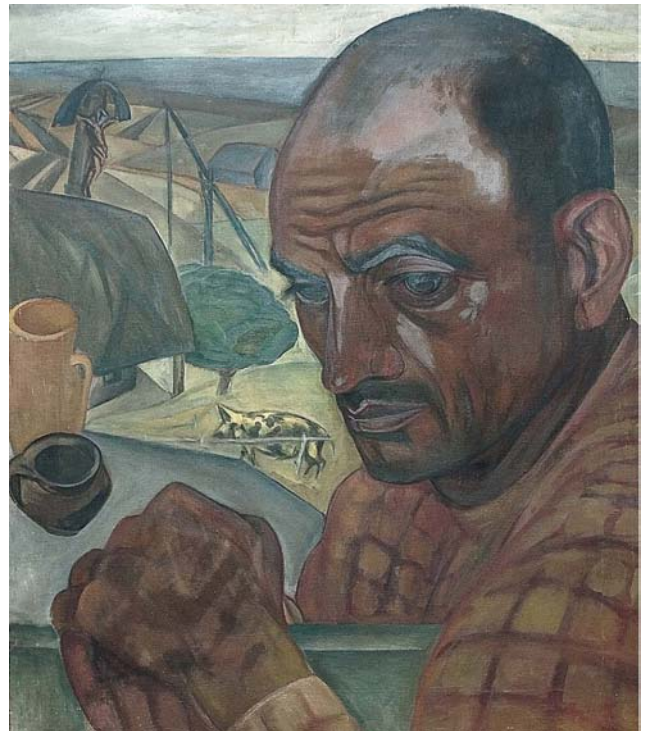


Fig. 3. Auguste Baillayre. Țăran basarabean (Ivan Nisteanu).  
1922, p.,u., 99,6x85, Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 4. Grégoire Michonze. Scenă la castel. 1931, p.,u., 30x54, Muzeul de Artă Modernă din Troyes.



Fig. 5. Grégoire Michonze. Dansatori în cerc, 1944, p.,u., 33x 46, Muzeul de Artă Modernă din Troyes.

De *avangarda* basarabeană ține creația artistică a Anei Asvadurova-Ciucurencu și a Taniei Șeptelici-Samoilă, activitatea celor două desfășurându-se în mediul artistic bucureștean.



Fig. 6. Antoine Iresse. Cusătoreasa. 1924, p.,u., 49x63, Moscova, colecție privată.



Fig. 7. Antoine Iresse. Damă cu mandolină, 1937, p.,u., 46x55, Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Despre Ana Asvadurova-Ciucurencu, soția lui Alexandru Ciucurencu, se cunosc doar unele date răzlețe, lipsa informațiilor datorându-se, în mare parte, faptului, că pictorița a creat în umbra soțului său (cu toate că în artă ea nu a mers pe urmele reputatului maestru). Artista s-a născut la Tighina pe data de 12 noiembrie 1903 și a murit în anul 1972, la București. Probabil, ea a studiat la Școala de Arte Frumoase din Chișinău, deoarece alte studii nu sunt indicate în biografiile care i-au fost consacrate. Din anul 1926, ea participă la București la Saloanele Oficiale (cu picturi în anii 1933 și 1942 și cu lucrări de grafică în anii 1932 și 1943). În 1966 și 1971, artista a mai inaugurat la București două ample expoziții personale. A practicat, în pictură și grafică, peisajul, natura statică, portrete de copii și adolescenți<sup>17</sup>. Admirația pictoriței pentru impresionism, cultivat în atelierul de la Belle Arte de către Jean Steriade și de către alți profesori, au împins-o ulterior să facă legătura dintre acest curent și fovism, prioritate având analiza, sinteza și în final elaborarea rațională a compozițiilor, cu un desen puțin geometrizat. În acest sens, ea urmează impulsului senzațiilor generate de natură, caută noi raporturi cromatice, care să corespundă viziunii proprii asupra vieții. Acest lucru este evident într-una dintre cele mai timpurii lucrări prezente la expoziția retrospectivă – *Tinerețe* (1959), unde o față cu păr roșu privește atent o pasăre ținută în mână, care se pregătește să-și i-a zborul. În portretele ulterioare *Fetița de la Bucium* (1960), *Fetița la pian* (1966), *Nud egiptean* (1965), *Frați* (1970), *Portret* sau *Autoportret* (1969), Ana Asvadurova-Ciucurencu identifică acele procedee plastice care nu se repetă în compoziții, în gama coloristică, fiecare având originalitatea sa și o imagine irepetabilă<sup>18</sup>. Fiecare lucrare este dominată de o gamă coloristică, care asemenea camertonului în muzică, îi conferă acea unicitate care o distanțează de altele. Într-un caz, aceasta este culoarea roșie, care predomină în *Fetița de la Bucium* și *Fetița la pian*, în alte cazuri, aceasta poate fi albastrul rochiei din *Autoportret* sau verdele de smarald din *Portret*. În unul dintre puținele tablouri tematice, *La spălat* (1967), artista redă un motiv real, desprins din realitatea contemporană, dar concomitent și un motiv pictural, prin ritmul figurilor de copii, în picioare, aplecați, care alcătuiesc compoziția. Culoarea în operele pictoriței este principala modalitate de a crea expresivitatea plastică. În naturile statice sau în peisaje, pictorița aplică aceleași raționamente ca și în cazul portretelor. Simple și modeste, fără grandomanie și exagerare, casele sau florile în pânzele ei sunt fără pretenții vulgare și poartă amprenta autenticității.

Și mai lacunare sunt informațiile referitoare la Tanea Șeptelici-Samoilă. Știm că este născută la Criuleni, pe data de 4 august 1908 și decedată la 6 iulie 1987, în București. Cunoaștem doar parcursul sporadic al studiilor acestei pictorițe și, cu mult mai puțin, activitatea sa de creație. Este cert faptul că viitoarea artistă a studiat la Școala de Belle Arte din Chișinău și în atelierul lui Jean A. Steriadi din București. A urmat studiile la Paris, la *Académie Julian*, și în atelierul lui André Lhote. A expus, din 1932, la Saloanele oficiale și cu grupul *Contemporanul* și *Arta Nouă*. La primele sale participări la Salonul Oficial de la București, expune peisaje și naturi statice, figurând în expozițiile de pictură din anii 1931 și 1933, iar în cele de grafică, aproape constant, în anii 1932–1937, ultimul an în care mai figurează în cataloage fiind 1941. În diverse publicații, anii participării la expoziții diferă. Mariana Vida atestă două expoziții personale la București, din 1936 și 1940<sup>19</sup>, iar Petre Oprea mai menționează două expoziții: din 1931 și 1933<sup>20</sup>. În perioada postbelică, organizează o expoziție de pictură și grafică în Sala Galeriilor de Artă din București<sup>21</sup>. În catalogul Salonului Oficial din 1932, Tanea Șeptelici este prezentă cu trei foi grafice, intitulate *Roma* și executate în tehnica desenului colorat. În Cabinetul de Desen și Gravuri al Muzeului Național de Artă al României se păstrează doar o singură lucrare – *Stradă în Italia* (1934–36) – realizată în acuarelă, tuș și cretă albă, reprezentând o imagine urbană italiană cu tentă ilustrativ-scenografică.

\*\*\*

Grégoire Michonze<sup>22</sup> este un artist plastic basarabean uitat în țara de baștină și apreciat în Europa. Fiind apropiat cercului suprarealiștilor francezi, de la care a preluat unele principii, el a evoluat însă pe o cale

<sup>17</sup> Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Expoziție retrospectivă*. București, 1974, 67 p.

<sup>18</sup> Ioana Cristea, Aura Popescu *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*. Monitorul oficial, București, 2004, p. 42–43.

<sup>19</sup> Mariana Vida, *Grafica modernistă în România anilor 1930–1940*, București, 2003, p. 64.

<sup>20</sup> Petre Oprea, *Expoziții la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924–1944*, București, Ministerul Culturii și Cultelor, 2004, p. 101.

<sup>21</sup> *Expoziția de pictură și grafică Tanea Șeptelici-Samoilă*. Sala Galeriilor de Artă, București, 1966.

<sup>22</sup> Grégoire Michonze / Grigore Michoznic (n. 22 martie 1902, Chișinău, Basarabia – d. 29 decembrie 1982, Paris) pictor francez din Basarabia. Expoziții personale: galeriile londoneze Arcade (1946), Mayor (1947), Adams (1959) și Buckingham (1972), în Edinburge și Glasgo (1948), în atelierul personal din Paris Chez Mayo (1953), și Lausanne (1962), Yaffa (1963) și Tell-Aviv (1974), în Troya (1985) și în Galeria F. Barlier din Paris (1997). În anii 1978–1979 în Centrul de Cultură din Troyes a avut loc o mare expoziție retrospectivă, urmată de cea din Muzeul de Artă Modernă din Troyes (1985).

individuală. Tablourile sale cu subiecte câmpenești, dansuri, sărbători, cu numeroase personaje – săteni, familii, țărani, copii pe fundaluri peisajere, – sunt deopotrivă compoziții alegorice și narative. După cum s-a exprimat însuși maestrul într-una dintre scrisorile sale adresate criticului englez Peter Stone în 1959... *Tablourile mele nu au subiect. Ele există doar pentru mesajul lor poetic. Dacă poezia este acolo, pânza este finalizată. Nici o istorie. Doar poezie pură, preferabil neintitulată...*<sup>23</sup>. Despre Michonze din perioada lui pariziană amintește și una dintre elevele lui Auguste Baillayre, Lydia Luzanowsky<sup>24</sup>, studentă în atelierul lui Antoine Bourdelle, care îi transmite lui Baillayre (în anul 1925) salutări din partea diasporei basarabene din Paris – diasporă – în cadrul căreia figurau atât Joseph Bronstein cât și Grégoire Michonze. În România, ultimul este cunoscut îndeosebi pentru ilustrațiile sale la cartea lui Ilarie Voronca, *Petre Schlemihl*<sup>25</sup>.

La începuturi, Grégoire Michonze studiază la Școala de Arte Frumoase condusă de Alexandru Plămădeală, în atelierul lui Auguste Baillayre (1919-1920), care îl amintește printre cei mai talentați elevi pe care i-a îndrumat. Aici el studiază pictura, lucrând concomitent într-un atelier de restaurare a icoanelor. O formare picturală binevenită pentru artist, care-l va orienta mai târziu spre unele procese tehnice bazate pe folosirea culorilor luminoase și translucide. Participă la prima expoziție de artă basarabeană care are loc la București la răscrucea anilor 1920–1921. Stabilindu-se la București pentru a-și continua studiile la Academia de Arte Frumoase, pe care ulterior le abandonează, el se împrietenește cu Victor Brauner, care îl angajează ca asistent de scenograf la Teatrul Național. La vârsta de 20 ani, în 1922, Michonze pleacă la Paris, unde locuiește în hotele sărăcicioase, navigând între *Rotonde* sau *La Dome*, două dintre cafenelele din cartier.

Interesul pentru creația lui Grégoire Michonze în ambianța artistică europeană apare destul de târziu și este motivat de rarele expoziții la care participă. Aproximativ de suprarealiști, datorată lui Max Ernst, a fost un gest de adeziune pentru Michonze, care, prin formularea unor principii proprii în ceea ce privește programul artistic al suprarealiștilor, s-a apropiat de o transpunere neoclastică a realului și a visurilor care depășesc realitatea. Scenele rustice, un pic hieratice, sunt în creația sa totdeauna pline de viață. Ele descriu diverse ocupații, prezintă spectacole ambulante într-un decor pitoresc al naturii, probează un desen ferm, veritabil, fără prea multe detalii. Paleta artistului este vibrantă și transparentă, de o luminoasă delicatețe. Niciodată Michonze nu a pictat realitatea în starea ei pură, uneori rudimentară. Spiritul său prefera să evadeze de la modelele convenționale ale compozițiilor tradiționale, depășind limitele impuse de cadrul tabloului. În același timp, arta lui Michonze nu a pierdut niciodată legătura cu anecdoticul, transformând, fără îndoială, operele lui atemporale într-o istorie care traversează timpurile, creând un microcosm al lumii pus în scenă, ca o minune spre care tindem. Spre sfârșitul vieții, paleta pictorului se luminează, forma devine mai geometrizată, animalele sunt amplasate printre oameni: câini, păsări, cai, ce dialoghează într-o feerie de culori sau o monocromie de gri delicat, plasat într-un Paradis terestru, asemenea unui veritabil cântec poetic.

După subiect și abordare, tablourile lui Grégoire Michonze amintesc cele mai cunoscute opere ale lui Marc Chagall. În egală măsură, după numărul personajelor care populează pânzele sale cu scene aproape grotesci, ele pot sugera influența lui Hieronymus Bosch sau a micilor olandezi. Dar acest lucru este doar o primă impresie. Lumea fantastică din cerurile lui Chagall este coborâtă pe Terra, este distanțată de lumea realului și creează imaginea unei lumi proprii, pline de visuri nerealizate și speranțe. Compozițiile sale cu figuri stilizate, uneori arhaizante sau naive, reflectă acea libertate spontană, specifică unui mare maestru. Pledând pentru o manieră stilistică proprie și inconfundabilă, Michonze posedă o imaginație care conferă fiecărei lucrări diversitatea și particularitatea singulară, unică și integră pentru toată creația sa în ansamblu. Deja, în lucrările sale timpurii cunoscute – *Dansatoarea cu minge* (1934, Muzeul de Artă modernă din Troyes) – Michonze și-a selectat prioritățile sale în domeniul picturii: simplitatea tematică a motivului, lipsa subiectului în jurul căruia s-ar fi desfășurat acțiunea și fragmentarea structurii compoziționale, care reflectă doar un crâmpel al unei panorame, fără a forța sau a motiva formal această abordare. Subiectul fără subiect este laitmotivul scenei rustice care se petrece în aer liber, la o masă care se dorește festivă, dar e prea sărăcicioasă și cu personaje pentru care motivul nu are nici o importanță. Cu profilul unui bărbat meditănd, vis-à-vis de un cuplu sărutându-se sub un copac, în depărtare două domnișoare jucându-se cu o minge și un călăreț pe fundalul unor stânci – totul este dispersat și lipsit de vreun sens, nici o figură nu interacționează cu altele. Integritatea și mesajul tabloului se datorează picturii, care-i conferă motivului armonia, poeticul și libertatea existenței, într-o lume plină de convenționalism, moralitate și norme.

<sup>23</sup> [http://www.artvisconti.com/art\\_michonze\\_hist2.html](http://www.artvisconti.com/art_michonze_hist2.html) (vizitat 18.01.2010).

<sup>24</sup> Auguste Baillayre. Arhiva Națională a Moldovei, f. 2989, r.33, p.1.

<sup>25</sup> Ilarie Voronca (Eduard Marcus, 1903, Brăila – 1946, Paris), poet francez. Poeziile sale au mai fost ilustrate cu lucrările lui Brâncuși, Chagall și Victor Brauner.



În *Femei în peisaj* (1938) „narațiunea” vizuală se petrece pe fundalul unei arhitecturi urbane care nu schimbă laitmotivul principal al creației artistului, cel al „subiectului fără subiect”. O zi însorită la periferia localității, cu silueta unei biserici în fundal. În prim-plan este reprezentată o doamnă semiculcată în șezlong privind în seninătatea cerului. În planul secund două grupuri discută separat, în spatele lor, servindu-se prânzul. Pozițiile figurilor organizează ritmul compozițional al tabloului pe orizontală și verticală, lipsind tabloul de acea artificialitate structurală, care este specifică artei academiste. Michonze menține același colorit ca în tabloul precedent, de aceeași tonalitate, parcă ar dori să afirme că face parte din unul și același ciclu, menținând senzația unei scene pastorale, transferată în secolul al XX-lea.

Din păcate, Michonze nu poate fi cotate printre artiștii suprarealiști, astăzi deveniți celebri. De suprarealism el a fost interesat doar doi sau trei ani, la sfârșitul anilor '20 ai secolului trecut, ulterior fiind în căutarea unui stil propriu. În teribilii ani '30 și '40, când, odată cu ascensiunea fascismului, artistul a fost supus (împreună cu contemporanii săi) unei cumplite presiuni a barbariei, omul Michonze se contopește definitiv cu pictorul Michonze. El marchează, de fapt, timpul său prin opera sa<sup>26</sup>.

Printre ultimele opere din perioada când mai avea tangențe cu suprarealismul, la începutul anilor '40, se numără și tabloul *Două nuduri bărbătești în peisaj* care este, în egală măsură, comun, dar și singular în creația pictorului. Cu puține personaje – doi adolescenți și un călăreț pe fundalul unor coline cu cerul înnourat (detaliu, care va mai figura în lucrările create ulterior, cum sunt *Figuri la țară*, *Familie de pescari la plajă* (1938), *Peisaj asupra apelor* (1938)) – artistul acceptă prioritatea ambianței, a peisajului sau a elementelor arhitecturale, păstrând în același timp predilecția către o pictură ce balansează la limitele realului și ale simbolicului. În *Petrecere veselă* (1939) pictorul revine la compozițiile cu multe figuri și personaje deja bine cunoscute: figuri feminine nude, persoane îmbrăcate, cai și fragmente de arhitectură, pictura rămânând la fel de departe de realitate.

Nici participarea la cel de-al Doilea Război Mondial, nici prizonieratul nu au fost în stare să frâneze starea sa euforică din scenele și subiectele apărute în perioada postbelică. Poate doar la începuturi, dispar nuanțele optimiste și se simte o atmosferă apăsătoare, ca în tabloul *Crepuscul au pays normand* (1946) unde figurile bărbătești concentrate în centrul compoziției discută pe o bancă din piața centrală a localității, cu excepția unei figuri feminine, încovoiate, care se plimbă pe fundalul trist al clădirilor pustii.

Cu timpul, compoziția cu multe personaje devine o tradiție, pictorul acceptând ca subiectul abordat să conțină anumite elemente de acțiune comună, ca în *Sărbătoare la sat* (1953): cu muzică și dansuri, cu masă festivă, dar unde nu lipsesc nici personajele statice. Privind îndeaproape tablourile lui Michonze, se creează impresia că toate personajele artistului migrează dintr-un tablou în altul, modificându-se doar anturajul peisajului. În următoarele lucrări – *Sărbătoare în sat* (1953) și *Petrecere veselă la margine de drum* (1954) – pictorul schimbă puțin accentul coloristic, nuanțele roșietice fiind înlocuite cu tonuri vișinii, repetându-se laitmotivul cunoscut cu multe figuri, cu ocupații diverse, pe fundalul dealurilor, unde cerul abia-abia apare.

La începutul anilor '70, creația lui Michonze se modifică, transferând personajele mai aproape, în prim-plan, iar coloritul, chiar dacă conține nuanțe, devine mai decorativ. Modificări esențiale se observă și în desen, unde formele obțin un contur geometrizat, care nu au fost specifice pentru lucrările anilor '40–'60, unde linia arhaizantă și ondulată se armoniza cu structura compozițională. Această modificare de stil se observă pregnant în pictura *Scenă în July* (1967), orășelul unde Michonze a achiziționat o moară veche pe care a transformat-o în atelier și care a devenit pentru cincisprezece ani căminul său, la care se întorcea permanent după călătoriile sale. Importanța acestei localități pentru creația artistului este dezvăluită în pictura amintită prin cromatica neobișnuită, contrastantă, cu culori ce sunt dificil de armonizat – un violet roșiatic în fața unui albastru sonor – prin amplasarea personajelor în prim-plan și prin unele detalii specifice creației artistului (în mod special, tablourile în care „lipsește” subiectul). Faptul că tabloul *Scenă în July* este o excepție din punct de vedere al gamei coloristice selectate îl confirmă alte lucrări din această perioadă – *Dansuri la țară* (1961), *Stradelă în sat* (1963), *Ceartă* (1966), *Familie* (1967), *Pictorul cu familia* (anii 1970), *Figuri în curte* (1973), *În satul artistului*, *Figuri în interior*, *Scena din palat* (lucrări din anii '70, care poartă același stil și manieră de tratare) – unde pictorul se menține în albia armonizării pastelate a culorilor, chiar dacă uneori apelează la tonalități contrastante, atât mai închise cât și mai luminoase.

Personajele lui Michonze sunt surprinse de artist în momentul când s-au detașat de viața lor interioară. Pictorul coordonează acțiunea din tablourile sale pe baza unor parametri ignorați de contemporani, generalizând, în paralel, suma observațiilor datorate imaginației și impunând memoria să lucreze după ceea ce a văzut în realitatea obiectivă, inițiind astfel crearea unei proprii „comedii umane”.

<sup>26</sup> ArtVisconti.com. Max Fullenbaum. *Découverte de Michonze*, Fevrier, 1997, p. 3–4.

Eroii lui Michonze sunt izolați de lumea exterioară. Anonimatul lor este garantat de către existența și singularitatea lor. Niciunul ne se evidențiază din mulțime. Doar peisajul, se pare, că are propria lui viață. Naturile moarte, prezente în opera artistului, subliniază în mod repetat imobilitatea eternă. Tot ce nu este uman joacă rolul unui pendul. Ambianța este mirifică, caldă, tolerantă, prea plină pentru a inunda spațiul vital. Culorile sunt pastelate, susținute de câteva accente mai sonore. Ele nu forțază expresivitatea întregului, dominante fiind culorile mate, compuse din tonalități învecinate, după cum sunt „învecinate” și personajele zugrăvite în tablouri. *La această înălțime nu mai este nevoie de istorie, de esența subiectului și titlului. Eternitatea și timpul se întâlnesc, ambele se confundă*<sup>27</sup>.

În linii generale, creația pictorului Grégoire Michonze se încadrează în trei etape distincte. Prima, despre care se știe foarte puține lucruri, din cauza lipsei operelor, s-a desfășurat sub influența suprarealiștilor și a durat circa un deceniu, de la sosirea la Paris, în 1924, și până la începutul anilor '30. Următoarea etapă se referă la intervalul cuprins între anii 1934-1960, timp în care artistul pune fundamentul propriei maniere stilistice, pe care a denumit-o *realism suprarealist*. Ultima etapă corespunde cu șederea artistului la Jully-sur-Sarce și este caracterizată de apariția formelor geometrizzate în structura compozițională a picturilor.

După cum s-a menționat anterior, tablourile lui Grégoire Michonze<sup>28</sup> reprezintă, în egală măsură, o lume familială, dar și ireală. Reprezentările naturii, câmpiilor cu animale, grădinile cu copaci ș.a. favorizează popularea tablourilor artistului cu personaje caracteristice în exclusivitate picturii sale, – personaje – care nu sunt nici suprarealiste, dar nici expresioniste. Opera lui Michonze nu poate fi definită ca aparținând unui anumit curent artistic și nici descifrată până la capăt. Tablourile sale depășesc interpretările univoce. Criticii propun lecturi diverse și sunt de acord asupra faptului că operele artistului generează interpretări incongruente, deseori diametral opuse. Mulți dintre ei califică opera artistului ca o *lume a incomunicativității* de o solitudine intensă. Alți critici se rezumă doar la specificarea că imaginile plăsmuite de pictor sunt *ale unei lumi groțeste și absurde*. Mai există încă o categorie de exegeți care propun contrariul, descriind tablourile lui Michonze ca un fel de *Paradis*, un *Univers straniu și fascinant* de locuri și de oameni, familiar și ireal, distanțat în timp, dar și contemporan, similar într-o anumită măsură poeziei sau muzicii.

Cu certitudine, devine clar că operele lui Michonze generează interogări profunde și că Michonze – pe care fiica sa îl descrie ca pe un om *energic, exuberant, generos și curios în toate*<sup>29</sup> – rămâne și după moarte tot atât de „tăcut” și de „discret” în ceea ce privește mesajul propriei picturi. Caracterizările făcute artistului (*puștic, modest* sau persoană care poartă cu ironie calificativul ironic de *pictor naturalist-suprarealist*) par a se estompa odată cu trecerea timpului. Cu toate acestea, istoricii de artă încă nu și-au formulat verdictul. Actualmente, ei par a fi de acord doar asupra faptului că *opera artistului rămâne încă necunoscută marelui public*.

\*\*\*

O soartă diferită și fascinantă a avut-o la Paris un alt basarabean – Antoine (Avram) Irisse<sup>30</sup>. S-a născut la Chișinău și a studiat la Școala de Belle Arte în aceeași perioadă cu Grégoire Michonze, Olga Olby și Joseph Bronstein în atelierul lui Auguste Baillayre, înscriindu-se ulterior la Academia Regală de Arte din Bruxelles. Copilăria sa cu părinții și cei doi frați și-a petrecut-o într-un mediu marcat de antisemitism și de pogromurile din 1903 și 1905. Se decide să plece în capitala Franței, dar ajunge în Belgia, unde, în 1924, se angajează în serviciul auxiliar al armatei belgiene.

La 23 de ani, în 1926, se instalează definitiv la Paris, lucrând în atelierul lui Robert Wlérick și Henry Arnold, unde i-a cunoscut pe viitorii săi prieteni Pignon și Dayez<sup>31</sup>, frecventând *Académie de la Grande Chaumière*, descoperind în capitala artei mondiale libertatea picturii, unde putea fi el însuși, participând activ la viața artistică din Montparnasse. Aici se împrietenește cu Michel Kikoine, Emanuel Mane-Catz, Jean Pougny, Othon Friesz, Maurice Utrillo, Issac Dobrinsky, Constantino (Costia) Terechkovitch<sup>32</sup> și mulți alții,

<sup>27</sup> ArtVisconti.com . Max Fullenbaum. *Découverte de Michonze*, Fevrier, 1997, p. 5–6.

<sup>28</sup> Jully-sur-Sarce sous l'œil de Michonze. Publié le 30.12.2012. În <http://www.eclair.fr/autre-actus/jully-sur-sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la data de 07.08.2013).

<sup>29</sup> Ibid, Jully-sur-Sarce sous l'œil de Michonze. Publié le 30.12.2012. În <http://www.eclair.fr/autre-actus/jully-sur-sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la data de 07.08.2013).

<sup>30</sup> Antoine Irisse (Avram Irisse), Chișinău, 18 aprilie 1903 – 10 ianuarie 1957, Paris), pictor francez de origine basarabeană. Pictor fovist al Școlii pariziene, participant activ la manifestările din Montparnasse.

<sup>31</sup> Henry Arnold (1879–1945, Paris) și Robert Wlérick (1882–1944, Paris), sculptori francezi figurativi. Edouard Pignon (1905–1993, Paris) și Georges Dayez (1907–1991, Paris), practica u o pictură non-figurativă.

<sup>32</sup> Michel Kikoine, Mane-Catz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch, pictori care au făcut parte din diverse curente ale avangardei franceze – abstracționiști, fovisti, cubiști și expresioniști.

frecventând regulat cafenelele din cartierul Vavin cu terasele Select, Dome, Rotonde sau Cupola, unde s-a instaurat spiritul *Școlii de la Paris* și unde se întâlnește cu prietenii săi pictori, cu galeriști, critici de artă și mecenați. În anul 1936, au loc schimbări esențiale în viața lui Antoine Irișse, acesta instalându-se într-un atelier spațios din Montparnasse și căsătorindu-se ulterior cu Andrée Doris, fiica unei bretone, profesoară de desen, cu care a făcut cunoștință la Muzeul Louvre. În 1940, artistul dobândește cetățenia franceză. După ocuparea Franței de către armatele hitleriste, Irișse rămâne, totuși, la Paris, unde (după ce a fost denunțat ca persoană de origine evreiască) se ascunde și scapă de arestul Gestapo-ului. Mama sa, însă, este reținută în timpul unei razii din 1942 și deportată la Auschwitz.

Irișse și-a consacrat toată viața picturii. Pentru a face față problemelor cu care se confrunta pe parcursul anilor – întreținerea familiei (fiica i s-a născut în anul 1940) – și pentru a persevera în căutările sale artistice, artistul a îmbrățișat o altă profesie – cea de ceramist –, fără a neglija, însă, pictura. Înainte de eliberarea Franței, artistul participă la *Salon de Mai* cu creațiile sale din 1943. René Barotte scria în *Paris Presse l'Intrasingeant* "... Acesta este, împreună cu Pignon și cu Dayez, unul dintre primii la Salon"<sup>33</sup>. Participarea lui Irișse la expoziții, în fiecare an de după 1943 și până la decesul său din 1957, este marcată cu regularitate la *Salonul Independenților*, care este asociat cu *Saloanele Tuilleries*, și la *Saloanele de Toamnă*.

Artistul a aderat la fovism în plină criză a artei figurative, excluzând convențiile academice și *perspectivele lineare* italiene, participând astfel la prima revoluție artistică a secolului al XX-lea: revoluția culorii precedată de revoluția formei. Foviștii au manifestat pentru autonomia culorii și „intervențiile” emotive ca componente ale picturii, în timp ce formele se reduceau la contururi simplificate, perspectiva fiind sugerată de planuri spațiale. Subiectele alese de artist erau destul de simple, după cum era, de altfel, și traiul său: acestea erau vederi din atelier, modeste accesorii cotidiene, vase cu flori, portrete ș.a. Irișse evoluează în mod natural spre o formă de expresie abstractă. El se dedică integral căutărilor unor noi forme în care îl interesează foarte mult asocierile coloristice. Realizează pânze pline de optimism, chiar și atunci când este flămând și slăbit.

Prima expoziție a artistului a avut loc în 1929, la *Galeria Jeune Paris* și poate fi caracterizată ca o etalare exuberantă a unor opere de artă în care turbulența „jocului” de culoare apare în toată libertatea variațiilor ei posibile. Irișse face parte din cercul pictorilor foviști care aduc adevărata tinerete în pictură. După expoziția lui, criticul de artă Mounesseau scria pentru *Écho de Paris*: „...Irișse este un tânăr pictor care fulgeră în continuare... Pictura lui ... violentă, brutală, dezvăluie un veritabil temperament de colorist...”<sup>34</sup>.

După 1930, artistul vernisează numeroase expoziții *solo* în galeriile *Katia Granoff*, *Aux Quatres Chemins* și în *Gallery Armand Drouant*. Mai târziu, organizează două expoziții în *Gallery André Weil*, de pe strada *Matignon*, bucurându-se de succes la public și în rândul criticilor de artă. În anul 1931, Antoine Irișse mai participă la o expoziție cu vânzare, numită *Un petit tableau* – care are loc în *Galeria Katei Granoff* – iar, în anul 1932, – la galeria *l'Archipel*, împreună cu Raoul Dufy, Othon Friesz, Emanuel Mané-Katz, Pablo Picasso, Maurice Utrillo și Maurisse de Vlaminck. În continuare, artistul expune, în anul 1932, împreună cu grupul *Péniche à bord du Boucanier*, iar în anul 1933, la galeria *Quatre Chemins*, unde își reconfirmă stilul și maniera proprie. Expoziția din 1934, de la *Galeria Armand Drouant*, este deschisă de Waldemar George. Trebuie subliniat faptul că, începând din 1930, de la primele expoziții ale artistului, Waldemar George<sup>35</sup> – viitorul redactor-șef de la „Prisme des Arts” – l-a susținut pe Antoine Irișse. Pânzele pictorului l-au atras și pe J.-M. Campagne, care, într-un articol consistent, scria: *Am admirat într-o altă zi la Katia Granoff o expoziție a unui tânăr rus, pictorul Irișse. Acesta este decis să meargă, pentru susținerea picturii sale, până la a muri de foame. El nu face promisiuni, dar este un profesionist foarte liber, ce degajă o delicioasă nebunie a unui adevărat artist. Mi-aș dori ca el să continue totuși și vom mai auzi de acest nume*<sup>36</sup>.

Pictura „împovărată” de poezie a lui Irișse este un imn al luminii, al culorii, al plăcerii unei vieți păgâne. Artistul a deschis izvorul pur al galbenului, violetului și rozului. A simplificat formele și perspectivele. A asociat culorile sonore, strălucitoare, obraznice cu o sensibilitate foarte sigură, nelăsând formele și liniile complet dezgolate. A fost un poet admirat de Matisse, pe care l-a urmat. Culoarea a fost pentru Irișse o unealtă pentru obținerea expresiei și un autentic limbaj de exprimare a emoțiilor. În această perioadă, arta pictorului atinge cele mai înalte realizări. Dar, în final, în anul 1954, când artistul are

<sup>33</sup> René Barotte. *Paris Presse l'Intrasingeant*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irișse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irișse) (accesat la data de 21.03.2013).

<sup>34</sup> Waldemar, George (1893, Lodz – 1970, Paris), jurnalist de origine poloneză. Autor a numeroase monografii consacrate creației lui Ingres, Picasso, Matisse, Utrillo ș.a.

<sup>35</sup> Waldemar George, *La Presse*, 15 janvier 1931, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irișse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irișse) (accesat la data de 21.03.2013).

<sup>36</sup> J.-M. Campagne, „Art Vivant”, mars, 1931.

posibilitatea să se consacre în exclusivitate picturii, el se îmbolnăvește de o maladie gravă, care, în doar doi ani, îi va curma viața. Ultima expoziție, la care au fost expuse o bună parte din cele mai importante opere ale lui Irise, a avut loc în decembrie 1956 la aceeași *Galerie André Weil*, unde artistul a cunoscut pentru prima oară succesul. Un critic de artă scria în revista *Combat*: „Irisse adoptă un stil luminos și coloristic în cele mai bune tradiții ale foviștilor și ale lui Matisse. Formele sale sunt simple, aluzive, de o culoare sonoră”<sup>37</sup>.

Majoritatea specialiștilor care au studiat și au scris despre operele lui Antoine Irise din diverse perioade accentuau în permanență simplitatea și luminozitatea compozițiilor sale. Indiferent de gen, artistul picta cu aceeași ușurință naturi moarte, portrete sau peisaje, iar simplitatea lor nu era decât o modalitate de a ascunde profunzimea mesajului, identificând acele procedee plastice și acea compoziție, care va reflecta în totalitate subiectul propus. A fi adept al fovismului a însemnat pentru el a-l imita pe Henri Matisse, lucru care i-a reușit, apelând, în primul rând, la un colorit decorativ și sonor, dar fără rigiditatea contrastelor maestrului. La el, atât desenul, cât și compozițiile nu prezintă forme geometrizeate *in extremis*. Totul este supus unei perfecte armonii, inclusiv coloritul.

De la începuturi, cu primele sale lucrări, artistul și-a intuit locul pe care fovismul l-a ignorat sau nu a avut cine să-l ocupe: în locul expresiei coloristice Antoine Irise folosește tonuri și culori decorative, linii ondulate, fără colțuri, surprinzând – în primul rând – prin armonia motivului. *Cusătoreasa (1924)* este o compoziție inspirată de activități cotidiene pe care pictorul o transformă într-o scenă complexă, cu atribute și detalii stilizate și amplasate fără artificialitate. Concepută ca o compoziție privită de deasupra liniei orizontului, Irise amplasează cusătoreasa la marginea din stânga tabloului, restul spațiului fiind ocupat de bucăți de textile, mașina de cusut și un foarfece. Fiecare obiect este personalizat de culoarea care-i oferă unicitate, dar nu este scos din integritatea coloristică a tabloului. În plus, comparativ cu foviștii, pictorul evită aplatizarea totală, utilizând, la necesitate, clarobscurul pentru a evidenția unele forme sau volume.

Două pânze pictate în anul 1927 – *Compoziție cu carte roșie și Doamnă în bluză verde* – sunt lucrări elocvente pentru înțelegerea întregii creații a artistului. În primul caz, natura statică reprezintă o armonie coloristică perfectă, iar denumirea tabloului este atribuită arbitrar, centrul compozițional fiind ocupat de masa acoperită cu o draperie de un alb imaculat, cu pliuri de culoare albastru-deschis. Nuanțele de roz ale cărții și roșul aprins al florilor din ultimul plan distribuie accentele coloristice datorită cărora tonurile întunecate aproape că trec neobservate.

Simplitatea motivului și semantica nobilă a mesajului formează – împreună – laitmotivul portretului *Doamnei în bluză verde* – un semiprofil în fotoliu, cu mâinile împreunate și o privire meditativă îndreptată în spațiu. Culoarea verde a bluzei și a fusteii întunecate pe fundalul de tonalitate roșu-mat și de ocru-deschis, fără linia conturului (care ar delimita formele) creează o imagine poetică sinceră, luminoasă și contemplativă. Acest chip nu are tangență cu realitatea cotidiană, este atemporal, permanent, tânăr și frumos pentru toate timpurile trecute, prezente și viitoare.

În naturile moarte realizate ulterior, Antoine Irise adoptă un colorit mat, pastelat, reducând la minim numărul obiectelor stilizate și geometrizeate (*Vesală cu butelie de vin, 1930*; *Tânăra și natură moartă, 1930*; *Natură moartă cu briose*), griul dominând întreaga paleta coloristică.

Aceeași abordare se observă în lucrările artistului din perioada ultimului deceniu interbelic. În cele trei lucrări care marchează această etapă – *Fructieră cu mere și cochilie (1933)*, *Femeie în rochie albastră (1936)* și *Portretul soției pictorului (1938)* – Antoine Irise rămâne fidel modului de tratare plastică a subiectelor: simplitatea lor reflectată în denumiri, varietatea compozițională a motivelor și armonia coloristică a pânzelor. Deosebit de semnificative sunt cele două portrete. Primul, executat în maniera caracteristică foviștilor, de un decorativism debordant, amintește de sonoritatea pânzelor lui Matisse: este de ajuns să privim la contrastul albastrului rochiei în raport cu galbenul aprins al fotoliului pe fundal roșu, secondat de vaza verde și albastrul lacului din ultimul plan. *Portretul soției pictorului* are un caracter mai sentimental și este realizat într-o manieră mai tradițională. Profilul femeii cu broboadă galbenă, îmbrăcată într-o bundiță deschisă și situată pe un fundal mixt de tonalitate roșietică și ocru-pământie, cu accentuarea lejeră a volumelor, singularizează lucrarea din întregul ciclu de portrete ale autorului.

În pictura imediat postbelică a artistului intervin unele schimbări. Nuanțele coloristice nu mai sunt la fel de sonore, devin mate, dispare luminozitatea interioară a operelor, constantă rămâne doar libertatea compozițională. Lucrările *Doamna în albastru (1946)* și *Cheiul Senei (1947)* sunt semnificative pentru creația lui Irise din această perioadă. Ea însă nu durează mult timp. Din 1949, pictura artistului capătă un

<sup>37</sup> P. Bettencourt, „Combat”, 24 décembre 1956, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irisse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse) (accesat la data de 21.03.2013).

suflu nou, devine mai viguroasă. Antoine Irișse se întoarce la valorile coloristice interbelice, dovadă fiind operele *Masă albastră* (1949), *Natură moartă cu portocale și ananas* (1949), *Tânăra cu mandolină II* (1949). Roșul și albastrul ilustrează gama coloristică în care gravitează noua paletă a pictorului. După două decenii, artistul revine la compozițiile ce conțin acțiune, ca, de exemplu, în *Tânăra cu mandolină II*.

Un nou salt în creația lui Antoine Irișse ni-l demonstrează apariția ciclurilor de picturi. Pentru anii '50 o dominantă a creației sale o constituie seria de nuduri intitulate *Olimpia*, fără nicio urmă de referință la cunoscutele lucrări ale lui Eduard Manet sau ale pictorilor renașcentiști. Două lucrări din acest ciclu – *Olympia* (1950) și *Olympia II* (1950) – sunt destul de semnificative. În fiecare dintre aceste lucrări este reluată aceeași poziție a corpului, modificările afectând doar coloritul – în *Olimpia I* corpul nud este dominat de ocră de diverse nuanțe pe fundal albastru, iar în *Olimpia II* același corp devine roz-albăstrui, pe fundal albastru-întunecat. În alte opere din acest ciclu variază doar gamele coloristice.

După *Olimpii* Antoine Irișse abordează unele motive camerale cum ar fi cele din pictura *L'Épreuve* (1952) – lucrare – în care este reprezentată o întâlnire muzicală dintr-o cafenea pariziană. Coloritul albastru întunecat al mediului ambiental sugerează o atmosferă serală, mesajul general al operei fiind asemănător *subiectelor fără subiect* ale lui Grégoire Michonze.

Concomitent Irișse continuă lucrul asupra a două serii noi consacrate atelierului său de creație și unei teme mai puțin obișnuite pentru mapamondul parizian – sărbătorile păgâne. Executate în 1952 (*Atelierul pictorului I, Atelierul pictorului II*) și, respectiv, în 1953, *Sărbători păgâne II–III (Fêtes païennes II–III)*, aceste opere transformă paleta luminoasă a culorilor într-o feerie de lumini de maximă intensitate. Ca mesaj și semantică, ultimele au tangență cu cunoscutele lucrări ale lui Paul Gauguin din perioada polineziană. Bolnav de o maladie necruțătoare, Antoine Irișse moare pe data de 10 ianuarie 1957, cu câteva zile înainte de ultima sa expoziție. Noua orientare stilistică a artistului se prezintă astfel necristalizată, doar în stare brută, ca parte componentă a unui incitant proiect, rămas nerealizat<sup>38</sup>.

După moartea artistului, Parisul a achiziționat trei din operele sale. Ultima manifestare comemorativă a avut loc în iulie 2010, când fiica sa, Danielle, a organizat, cu asistența Nadinei Nieszawer, expert al Școlii din Paris, participarea lui Antoine Irișse la o expoziție cu vânzare la *Artcurial* din Rond-Point, de pe Champs-Élysées<sup>39</sup>.

Pictura de factură poetică a artistului originar din Basarabia rămâne a fi un imn al luminii și al dragostei de viață. Ea descinde direct din simplitatea motivelor abordate (vederi din atelier, modeste accesorii din viața cotidiană, vase cu flori, portrete) – o exteriorizare prin creație a simplității ingenuă a lui Irișse însuși.

---

<sup>38</sup> Y. Taillandier, *Hommage pour Irișse*. Catalogue du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 4 mai 1957.

<sup>39</sup> Catalogue *Artcurial* du 6 juillet 2010. Site de Nadine Nieszawer. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine\\_Irișse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irișse) (accesat la data de 21.03.2013).

