

PERSPECTIVA CRITICĂ ȘI ISTORIOGRAFICĂ ASUPRA OPEREI LUI G.D. MIREA

de CORINA TEACĂ

Abstract: This article presents the changes in critical perspective related to G.D. Mirea's work, starting with the first notes in the French press in the early 1880s.

Keywords: G.D. Mirea, romanian painting in the 19th century, Romanian historiography of art, Romanian artists in France, foreign artists in France.

Figură impunătoare și întrucâtva controversată a artei românești din perspectiva situării sale în raport cu modernitatea, G.D. Mirea a rămas în istoriografia românească de artă prin cele două genuri predilecte: portretul și pictura istorică.

Inițial, critica vremii a fost interesată de parcursul carierei sale și a semnalat prompt participările în cadrul diverselor evenimente însă cu trecerea anilor arta sa a fost tot mai puțin comentată. Monografiile din anii 1940 – cea a lui Nicolae Petrașcu și cea semnată Dragomirescu-Frunzetti – sunt mai degrabă niște forme de omagiu tardiv, sentimental, în cazul lui Petrașcu, și conjunctural, în cazul celeilalte scrieri.

Bibliografia care constituie baza acestui studiu furnizează, uneori fragmentar, alteori de o manieră mai completă, detalii despre formația pictorului, conexiunile și parcursul vieții sale sociale și profesionale, făcând totodată vizibile prejudecățile, lacunele, gustul individual și strategia discursivă, elemente chiar mai importante pentru istoriografia actuală, care nu se mai mulțumește să adauge informație – uneori acest lucru nici nu este posibil –, ci să recontextualizeze datele deja cunoscute. Trebuie semnalat faptul că acest fond eterogen, parcurs fără pretenția identificării exhaustive a surselor, lasă să se observe că anumite judecăți de valoare sunt ocazional transferate de la un comentator la altul, relativizând astfel autenticitatea vocii critice.

Așadar, cum îl situează contemporanii pe G.D. Mirea, având în vedere că el face parte dintr-o generație care succede atât pionierilor artei românești din Țara Românească (Theodor Aman și Gheorghe Tattarescu), dar și unui uriaș artist ca Grigorescu, cu a cărui operă este nevoit să concureze pe o piață de artă aflată la începuturi? Este evident că percepția ajunge să varieze de la o epocă la alta, de la o susținere aproape necondiționată (Barbu Ștefănescu Delavrancea, Nicolae Petrașcu), la aprecieri mai nuanțate și chiar la critici negative. Ea trebuie plasată în relație cu fundalul general al vieții artistice românești, în lăuntru careia spiritul modern și voința de înnoire revizuiesc periodic ierarhiile. Materialul parcurs a fost ordonat preponderent cronologic, considerând că acest tip de prezentare ar putea favoriza o mai bună înțelegere a variațiilor în interpretare.

Primele mențiuni ale lucrărilor lui G.D. Mirea apar în presa franceză, mult mai exersată în transmiterea informațiilor legate de viața artistică pariziană, însă doar câteva dintre ele oferă și descrieri ale acestora. Totuși, fie și simpla lor semnalare poate indica un anumit interes al publicului și al criticii, în contextul unor expoziții de excepțională anvergură precum Salonul din Paris.

În seria acestor surse franceze am identificat o notă referitoare la pânza expusă la Salonul din 1880 (în catalog, poziția 2662), descrisă ca „un beau portrait de jeune fille en blanc de M. Mirea”¹.

¹ ***, *Le Salon. Impressions d'un auvergnat visitant le Salon sur les salles d'exempts.*, în *Les Deux Mondes Illustrées. Journal des Grands Voyages*, 23 mai 1880, Deuxième année, no. 41, pagini nenumerotate. În același an, în țară, *Albumul macedo-român* publică în două rânduri reproduceri după lucrările artistului: *Două capete* (localizat și datat Paris, 1880) și *Dorobanț*. A se vedea Georgeta Răduică, Nicolin Răduică, *Calendare și almanahuri românești 1731–1918, Dicționar bibliografic*, București, 1981, p. 37.

Doi ani mai târziu, Charles de Feir menționează confuz „La tête du Cardinal Bathory, souvenir de l’an du drame 1835, par Miréa [sic!]”².

În legătură cu Salonul francez din 1883 *Le Progrès artistique* se mulțumește să reproducă lista lucrărilor expuse repartizate pe săli, menționând numele artistului nostru care expunea un portret în sala nr. 12, în vecinătatea lucrărilor lui [Fritz von] Uhde, [Aimé] Morot, [Bernard-Joseph] Artigue³.

Pentru Salonul parizian din 1884, unde artistul expusese „Vârful cu dor”, există mai multe referințe. Explicația poate veni și prin faptul că dimensiunile monumentale ale pânzei o impuneau privirii vizitatorilor, însă, totodată, putem bănuși că micul text care o acompania, purtând girul reginei Carmen Sylva, era în măsură să incite curiozitatea publicului parizian. Pictura decorativă se află la acea dată, în Franța, într-un moment de maximă strălucire. Pentru artiști, miza unei astfel de comenzi era imensă și înțelegem mai bine contextul financiar dintr-un mic articol care anunța punerea în dezbatere publică a proiectului de decorare a Primăriei pariziene (Hotel de Ville)⁴. Pentru spațiile ce urmau a fi decorate fuseseră deja făcute propuneri și se ajunsese în faza în care au fost adjudecate fie de un artist, fie de mici echipe formate din doi artiști-decoratori. Sumele solicitate variau în funcție de mărimea lucrării, de importanța spațiului ce trebuia decorat și nu în ultimul rând, de cărțile de vizită ale celor care își asumau realizarea. Paul Baudry domina total acea listă cu 162000 de franci, dar printre candidați se aflau și W. Bouguereau cu 35000 de franci, Bonnat cu 35000 de franci, Maignan și Gleize, Humbert și Morot, ambele echipe cu 36000 de franci, etc. Estimarea întregului proiect era de aproximativ 1.550.000 de franci. Lista amintită conține exclusiv nume franțuzești, de unde înțelegem că competiția se adresa numai artiștilor locali. Pictorul român nu era, așadar, eligibil pentru proiectele publice în Franța, dar fără îndoială că el a înțeles mecanismul relațiilor profesionale și cerințele pieței de artă. Tentativa lui G.D. Mirea de a se face cunoscut prin pictură decorativă vizează clientela din țară, însă presa franceză joacă un rol important în a-l face cunoscut. În acest sens remarcăm că aceeași publicație, în preambul la deschiderea salonului parizian, la rubrica *A travers les Ateliers (Avant le Salon)*, vorbește de „G. Mirea, peintre. – Légende. – Sujet décoratif”⁵.

Întâlnim, de asemenea, numele artistului și titlul *Légende roumaine* în prezentarea pe care *Le Monde Illustré* o dedică Salonul din 1884⁶, dar și o scurtă descriere a lucrării în *Le Parnasse* care nu face decât să reproducă textul explicativ: „La *Légende roumaine* de M. Mirea, est essentiellement du domaine de la poésie. Un berger est arrivé au sommet d’une montagne. Il est perdu dans la solitude. Brisé de fatigue, il s’endort. A son réveil, des nouages l’entourent, qui soudain prennent la figure de femmes belles, qui lui répètent : «Belle enfant, sois à moi ! sois à moi !...» La toile est inspirée par un passage de Carmen Sylva”⁷. Mediul românesc a fost flatat de atenția pe care o acordase tabloului criticul Henry Houssaye (1848–1911), editor al prestigiosului periodic *Revue des deux mondes*. Totuși, comentariul este doar cu puțin mai dezvoltat decât descrierea confratelui său F. Fertiault. Însă pentru cartea de vizită a lui Mirea și pentru arta românească în genere, faptul că H. Houssaye alege să vorbească despre una dintre lucrările sale constituie o semnificativă victorie. Henry Houssaye nu era doar editorul unei reviste culturale de circulație extinsă, ci și un personaj conectat prin complexe legături personale și profesionale cu lumea intelectuală și artistică pariziană, familiarizat cu chestiuni de artă⁸ și istoriografie. Tânărul Henry Georges Houssaye crescuse în ambianța rafinată și mondenă a casei părintești din Arondissementul 8, într-un palat urban, situat în fostul Avenue Friedland 39 (actualmente Rue „Arsène Houssaye”) care includea un imens salon decorat cu picturi și sculpturi⁹. Revenind la textul care ne interesează remarcăm că în cele câteva rânduri, ce pot părea impersonale, Houssaye surprinde esențialul demersului plastic al lui Mirea și introduce cititorul într-un

² Charles de Feir, *Guide de Salon de Paris 1882*, p. 24. Pictura se referă la urmările bătăliei de la Șelimbăr din 28 octombrie 1599, când armata lui Mihai Viteazul a înfruntat trupele cardinalului Andrei Bathory.

³ R.M. *Mon Salon, (Guide par salle)*, în *Le Progrès artistique. Musique, littérature, beaux-arts, finance*, Paris, 4 mai 1883, p. 1.

⁴ ***, *La peinture d’art à l’Hotel de Ville*, în *Journal des Artistes. Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs, Graveurs, etc.*, Troisième année, no. 11, 14 mai 1884, p. 3

⁵ ***, *A travers les Ateliers (Avant le Salon)*, în *Journal des Artistes. Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs, Graveurs, etc.*, Troisième année, no. 11, 14 mai 1884, p. 3

⁶ Olivier Merson, *Le Salon de 1884*, în *Le monde illustré*, 3 mai 1884, p. 278

⁷ F. Fertiault, *Salon de 1884 (suite et fin)*, în *Le Parnasse: organe des concours littéraires de Paris*, 15 Juin 1884, p. 5.

⁸ Criticul provenea dintr-o familie cu preocupări în domeniul artei. Arsène Houssaye (1815–1896), tatăl său, prolific scriitor și om de presă, scrisese câteva studii de istoria artei (*Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, 1846, *Histoire de Léonard de Vinci*, 1869), precum și articole despre Greuze, Watteau, Lancret, portretistica franceză a secolelor XVII și XVIII și Leonardo da Vinci.

⁹ Imaginea interiorului ne-a parvenit printr-o gravură ce poate fi accesată pe situl „Gallica” al Bibliotecii Naționale a Franței (*Salon-galerie chez Henry Houssaye*).

univers al formelor elegante, unde particularitățile cromatice, euritmia corpurilor și gradul de finisare converg în crearea unui evident efect poetic: „Un peintre roumain, M. Mirea, nous apprend une jolie légende de son pays. Il s’agit d’un jeune berger endormi sur la cime d’une haute montagne. A son réveil, les nuées qui l’entourent prennent des formes de femmes; il voit leurs corps onduleux flotter dans l’espace; elles lui sourient, lui tendent les bras, et murmurent toutes ensemble: «Bel enfant! sois à moi!... sois à moi!... C’est ici la montagne des plaisirs et des tourmens d’amour». M. Mirea a bien exprimé la poésie de la légende. L’enfant, à demi couché, en extase, la face alanguie et les yeux noyés de volupté, les femmes qui émergent des nuées blanches et rosées comme elles, le sommet de la montagne, dont les profils se perdent dans les nuages, la coloration légère et lumineuse, tout est tenu, ainsi qu’il le fallait, entre le rêve et la réalité”¹⁰.

Mai puțin sensibil, cronicarul de la *Le Radical* semnaleză, fără entuziasm, lucrarea artistului român, reclamând lipsa de precizie formală: „Il faut un effort pour tirer de ce chaos les formes nouagées d’une légende roumaine de M. Mirea”¹¹. Similar, dar accentuat ironic, în ton cu profilul satiric al publicației, o descrie și cronicarul săptămânalului parizian *Le Tintamarre*: „M. Mirea nous sert un berger perdu dans les nuages, rêvant peut-être qu’il est dans le paradis de Mahomet, tant il est environné de charmantes apparitions. Rien de saillant dans cette peinture de plafond”¹². În cronicile pariziene, chiar și în cele neutre sau favorabile, se simte o anume prudență în aprecieri, și ea trebuie citită în contextul competitivei și agitatei vieți artistice pariziene, unde evoluează încă artiști de factură academistă, ale căror portofolii impresionante sunt alcătuite din opere impecabile din punct de vedere tehnic, precum și exponenți ai unor curente noi ca realismul, impresionismul și postimpresionismul, care deja captaseră parte din interesul publicului, sau doar creaseră polemici. Valoarea lui Mirea rămâne inevitabil sub aceste standarde. Nu este nici suficient de modern, nici suficient de exersat în formulările academismului de final de secol pentru a smulge aprobarea criticii franceze.

În presa din România mențiunile referitoare la creația lui G.D. Mirea se înmulțesc după revenirea definitivă în țară (1884). Este o perioadă în care modernitatea se confundă cu numele lui Grigorescu, aflat, după unii contemporani, pe o pantă descendentă a carierei, iar Luchian, încă mult prea tânăr, nu își făcuse debutul pe simeze.

Unul dintre primii cronicari care îi remarcă înzestrarea artistică este Barbu Ștefănescu Delavrancea. Interesat de artă, practicând ocazional, desenul¹³, Delavrancea scrie sporadic cronică de artă, activitate ce se împletește cu preocupările literare și îndatoririle carierei sale oficiale de avocat. Scriitorul și pictorul se vor fi cunoscut, poate, la Paris, în anii de studii, când Delavrancea se afla acolo pentru obținerea doctoratului în drept, iar Mirea își completa și el educația artistică, trecând pe rând, între 1878 și 1884, prin atelierelor pictorilor Henri Lehmann¹⁴ și Carolus Duran¹⁵.

Ar fi totuși prea simplu să explicăm doar prin acea coincidență pariziană natura relațiilor lor, precum și textele produse de scriitor care îl vizează direct pe Mirea și opera sa. Încă din 1883 tânărul Delavrancea semna o destul de detaliată cronică plastică a Salonului francez¹⁶. Deși nu ne propunem să o comentăm, trebuie menționat că în acel text se profilează deja direcțiile esteticii sale. Cronică din 1889 a Salonului oficial de la București confirmă afirmarea lui Mirea ca pictor de portrete. „De la un talent pierdut pe veci să trec la altul căruia îi doresc lunga viață și energia lui Michelangelo. G.D. Mirea. Voi lăsa la o parte pe autorul dramaticii pânze în care capul lui Mihai Viteazul este de o mare îndrăzneală și de un mare talent, voi lăsa la o parte pe autorul gentilei fantezii «Vârful cu dor», pentru ca să nu vorbesc decât despre Mirea, maestrul portretist, singurul la noi în acest gen, nu pentru că nu mai avem pictori, ci pentru că el nu mai are rival. Mirea abia de câțiva ani în țară și a învins, a învins cu desăvârșire. Și ca în orice victorie este și o parte de cruzime. Portrete, înaintea lui, făceau și D-nii Tattarescu, Aman, Grigorescu și Stăncescu; dupe Mirea nu mai face portrete decât Mirea. Și trebuie să constat că reclama, nici mlădierea, nici modernitatea care prinde atât de bine de atâtea ori, nici calomnia, armă care nu este rară printre artiști; nimic din toate acestea;

¹⁰ Henry Houssaye, *Le Salon de 1884*, în *Revue des deux mondes*, 1er juin 1884, p. 564.

¹¹ Albert Pinard, *Le Salon. III*, în *Le Radical*, Jeudi, 8 Mai 1884, no. 129, p. 1.

¹² Quolibet, *Prenez garde à la peinture, S.-V.-P. (suite)*, în *Le Tintamarre: critique de la réclame, satire des puffistes: journal d’industrie, de littérature, de musique, de modes et de théâtres*, Paris, 18 Mai 1884, p. 3.

¹³ Un autoportret desenat în peniță este reprodus în Delavrancea, *Scrieri alese*, vol I, București [1958].

¹⁴ Heinrich Salem Lehmann, (1814–1882), pictor de origine germană naturalizat în Franța, fost elev al lui Ingres.

¹⁵ Charles Auguste Émile Durand (1837–1917), pictor francez cunoscut îndeosebi ca portretist al elitei.

¹⁶ Argus [Barbu Șt. Delavrancea], *Salonul 1883, Pictura I, II, III*, în *România liberă*, an VII, 1788, 1789, 1790, 1791, din 15, 16, 17, 18 iunie 1883. Text reprodus în Barbu Șt. Delavrancea, *Despre literatură și artă*, București, 1963, p. 231–248.

singurele lui arme, în acest război pacific au fost pensula și paleta”¹⁷. Remarcăm aici un accent legat de autoritatea cu care Mirea domină această zonă a pieței de artă. Deși tonul este întrucâtva exagerat, se subînțelege că abilitățile artistice conving absolut clientela cea mai aleasă, cea care contează în sens financiar și social. Dar despre pictura propriu-zisă, Delavrancea nu spune mare lucru și trebuie să ne întoarcem înapoi cu doi ani pentru a înțelege ce calități ale operei sunt creditate.

În 1887, vizitând atelierul bucureștean al pictorului, literatul rămăsese impresionat de portretul abia pictat al lui Bogdan-Petriciceiu Hașdeu¹⁸ despre care avea să scrie un vibrant articol, publicat inițial în *Românul*¹⁹, și reluat în reeditări ulterioare ale operelor sale. Articolul se referă exclusiv la acel portret, ignorând complet orice altă lucrare ce se presupune că ar fi existat în atelier. Însă, citindu-l, istoricul de artă nu poate fi decât frustrat de puținătatea informațiilor legate de tablou, în text precumpănind detaliate descrieri ale omului Hașdeu, începând cu evocarea genealogiei și continuând cu cea a personalității și a fizionomiei. Se poate afirma că textul reprezintă un triumf al egoului scriitoricesc: Delavrancea construiește un personaj având ca pretext tabloul lui Mirea, miza fiind exersarea capacității de a descrie. Comentariul, ca de altfel întreaga contribuție în domeniul artelor plastice, se cere citit prin prisma gândirii sale estetice, conturate în opoziție cu curente artistice precum impresionismul, neo-impresionismul (sinfonismul), simbolismul și, până la un punct, prin afinități cu realismul literar (naturalismul)²⁰. Zina Molcuț, dar și alți comentatori ai operei literare a lui Delavrancea, au semnalat interesul acestuia pentru naturalism și filozofia pozitivistă a lui Victor Cousin, în perioada anilor petrecuți la Paris, precum și limitele în care trebuie înțeleasă această apropiere de modernitate. „Dacă impresionismul și sinfonismul [neo-impresionismul – n.a.] au fost respinse mai mult datorită nesocotirii datului real, naturalismului i se reproșează modalitatea neindicată, fundamental greșită de a selecționa momentele existenței”²¹. Într-o anumită măsură, opinia lui Delavrancea reamintește de cuvintele romanicerului și criticului J.-K. Huysmans la adresa naturalismului, care vorbea despre „trivialitatea ideilor”²², fără totuși ca pozițiile lor să coincidă.

Delavrancea rezervă realizării artistice doar un mic paragraf, spre final, pentru a reaminti cititorului punctul de plecare al expunerii sale. Și dacă articolul nu are darul de a face lumină asupra operei de artă în sine, are, credem, meritul de a consolida reputația profesională a pictorului. „D-I Mirea dar a avut în fața sa un chip a cărei repede înfățișare ți-amintește, fără voie, fețele voievozilor noștri. Și dezvoltarea capului, și barba sa mare și rotundă, și mustățile groase, lungi și pierdute în laturile bărbii, și nasul mare, și fruntea care se ridică bombându-se și să scoboară strângându-se spre tâmpile te fac să-l socotești drept un domn vechi, care, părăsindu-și scaunul domniei, să învoiește a se amesteca printre noi. / [...] Pe moalele tâmpelilor, vinele albastre, mari și crețe șerpuesc despletindu-se spre urechi și îmbinându-se spre orbite. Obrajii slabi, dar viu colorați, să afundă sub frunte ca sub streășina unei cupole. [...] / Dar în ochi i să grămădește toată viața lui puternică și mare, în aceste organe care să deschid ca două perdele și dezvăluiesc creierul. Ochii d-lui

¹⁷ Delavrancea, *Salonul Atheneului (urmare și fine)*. Ion Andreescu – G.D. Mirea – Ion Georgescu – St. Valbudea – Concluzie. II, în *Revista nouă*, An II, nr. 3, 15 martie 1889, p. 95–101.

¹⁸ Tabloul ce se găsește în prezent în Casa memorială „Bogdan Petriceicu Hașdeu” de la Câmpina. Despre acest portret Nicolae Petrașcu avea să afirme greșit că a fost realizat în 1898 în ambianța Intim Club-ului unde artistul își avea atelierul. A se vedea N. Petrașcu, *G.D. Mirea*, București, 1943.

¹⁹ De la Vrancea, *Portretul D-lui Hașdeu*, în *Românul*, 15 iulie 1887. Text reprodus în Barbu Șt. Delavrancea, *op. cit.*, p. 252–256.

²⁰ Zina Molcuț, *Prefață*, în Barbu Șt. Delavrancea, *op. cit.*, p. XIV–XV: „Interesant e că, ocupându-se de impresionism, Delavrancea observă că nu principiul ce stă la baza curentului este eronat, ci modul de aplicare al acestuia. A reține generalul, caracteristicul din natură, făcând abstracție de detalii nu e în niciun caz reprobabil. Folosirea acestui principiu însă, de așa manieră încât duce la înfățișarea unei câmpii sub formă de fâșii albastre și galbene, înseamnă deja o exagerare neavenită, care-și permite să desfidă realul.

Ca sursă a acestei diformități e indicată o altă cucerire a impresionismului conform căreia este disprețuită succesiunea planurilor, nuanța observată fiind întinsă «în toată aria ce cuprinde tabloul», fără să se țină seamă de planul pe care-l ocupă într-un peisaj. Or, sfidarea raportului dintre culoare și plan duce la încălcarea realității, și prin aceasta, la imposibilitatea de a prinde autenticul unui peisaj. [...].

XV Tendința spre exagerare [...] a epigonilor [impresionismului] este menită, după părerea criticului, să ducă «la pieire și arta, și artiștii».

Ca o confirmare a perspectivei întunecate pe care le-o proiecta în viitor Delavrancea e desprinderea din cadrul acestei școli a unei tendințe și mai exagerate, cunoscută sub denumirea de sinfonism. Pictorii subjugăți de această «originală direcție» aveau ca ideal transpunerea muzicii în pictură, realizarea unor tablouri bazate pe influența sunetelor în culori. (v. Argus, *Salonul 1883, Pictura. II*, în *România liberă*, an VII, nr. 1789, 16 iunie 1883). [...].

²¹ *Ibidem*, p. XV.

²² J.-K. Huysmans, *Liturgia neagră*, Iași, 2003, p. 5.

Hașdeu sunt limpezi, luminați, vii, aprinși, veseli, și parcă la fitece clipeală caută plăcerea, surprinderea, fapte noi, înfățișări felurite și fermecătoare. Privirea lui e adâncă și mulțumită, parcă înfigându-se până în fundul lucrurilor să deschide, să împlânzește și să umple de voieșie, surâde, este satisfăcută de înțelesul atâtor nimicuri învăluite în mistere nepătrunse de alte priviri, iar nu de ea. [...]”²³”.

Lucrarea lui G.D. Mirea devine astfel componentă a unui context narativ ce valorizează exactitatea reprezentării, în litera și spiritul ei. Autorul vorbește în termenii studiilor de expresie pe care școlile de arte le integrau obligatoriu în pregătirea artistică a studenților. Scriitorul se raportează la persoana cunoscută de el, fără a analiza în profunzime pictura și fără a o corela cu arta epocii, ignorând caracterul ei de portret monden, realizat după o schemă de reprezentare convențională. Profuziunea de nuanțe ale personalității reale nu transgresează reprezentarea, deși autorul susține că distinge parte din tot ceea ce el văzuse și descrisese. „D-l Mirea a studiat și a reprodus cu patimă trăsăturile caracteristice ale acestui chip; d-sa a izbutit mai în toate; în unele părți este minunat de adevărat, de energetic și de viu, cum este în tâmpla din stânga. D-l Mirea a făcut multe portrete bune. Dar niciodată n-a prins mai cu succes o privire atât de vie și de complicată ca în portretul lui Hașdeu. Ar fi de ajuns să vezi acești doi ochi, numai pe ei, pentru ca să spui cu siguranță cam ce fel de fire de om trebuie să fie acela care îi are. Surâsul, finețea, viclenia, indiscreția și, în aceeași vreme, dulceața, blândețea și tinerețea acestor ochi este cea mai mare izbândă în portrete a tânărului maestru. [...]”²⁴”.

La rîndul său, Nicolae Petrașcu comentează un portret al lui Hașdeu, foarte asemănător, dar reproducerea pare să indice că este vorba de o reluare a primei versiuni, într-o formă ușor simplificată, eventual comandată de Academia Română al cărei membru era și B.P. Hașdeu încă din 1877. Ca și Delavrancea el descrie calitățile expresive și realismul portretului.

La câțiva ani distanță, Iuliu I. Roșca abordează subiectul „Mirea” tot dintr-o perspectivă literară²⁵, într-o notă respectuoasă și admirativă. Sunt indicii clare că autorul cunoștea articolul lui Henry Houssaye, dar și alte cronici pe care le citează și pe baza cărora își formase propria opinie și cu care chiar polemizează.

Diferențele de dozaj descriptiv față de textul lui Houssaye, de pildă, pot fi explicate prin interesul local pentru temă și persoana artistului. Ca și Delavrancea, el rememorează o vizită în atelierul pictorului din str. Sf. Ionică, prilej cu care se oprește exclusiv asupra des invocatei lucrări *Vârful cu dor*. Roșca exploatează conținutul livresc, conținut ce îi oferă și lui ocazia de a-și exersa talentul literar, fără a adânci prea mult chestiunile de stilistică sau context artistic. În mod surprinzător, textul introduce un inedit element identitar, de tipologie etnică, deloc evident atât pentru privitorul de atunci, cât și pentru cel de azi. Conexiunea cu folclorul deturneză discret către problematica identității naționale care, la momentul scrierii textului, reprezenta un subiect de primă importanță în ambianța culturală românească: „În mijlocul tabloului, pe un vârf de munte acoperit de mușchiul umed și mătăsoș ca coama unei zâne de izvoare, Ionel, tipul ciobanului român zugrăvit cu trăsături atât de vii în poezia noastră populară: *Perișorul lui/ Pana corbului; Ochișorii lui/ Mura câmpului*; trezit din somn, sta într-o rână sprijinit pe brațul drept. Ochii-i plin de visare văd și un văd, cum urechile-i aud și un aud – căci încă nu-i bine deștept – pe zânele munților întrupate din aburii negurilor, nehotărâte ca ele, ușoare ca ele, strevăzătoare ca ele”²⁶. Filtrul pe care îl aplică este total străin de viziunea estetică a lui Mirea, pe care ni-l imaginăm în circumstanțele pictării acestei pânze gigantice foarte doritor a decora impunătoare reședințe particulare sau clădiri oficiale, și prea puțin interesat de tematica pastorală propriu-zisă, sau de chestiuni conexe specificului național.

Dar textul lui Roșca conține și câteva observații juste, în linia descrierii lui Henry Houssaye. Roșca contracarează caracterizarea lui Félix Jahyer referitoare la caracterul sumar al compoziției printr-o argumentație care trimite spre simbolismul literar și care accentuează ideea unei viziuni picturale cu încărcătură poetică: „Jahyer, în darea-i de seamă făcută în *L'Entracte* [sic!] despre Expoziția de la palatul Industriei – unde au loc saloanele anuale – recunoscând totuși calitățile de colorist ale lui Mirea, găsește compozițiunea de care ne ocupăm «cam goală». Dar tocmai aceasta a vrut să exprime artistul: «pustietatea cea mare a muntelui». E sentimentul singurătății în nemărginirea spațiului, aceea ce el a vrut pe pânza lui

²³ Barbu Șt. Delavrancea, *op.cit.*, p. 254–255.

²⁴ *Ibidem*, p. 256.

²⁵ Iuliu C. Roșca, *Scriitori și artiști. Amintiri personale*, București, 1890.

²⁶ *Ibidem*, p. 70–75.

să inspire privitorului, și fără a intra în detalii de perspectivă care-i bine observată, [...] vom mărturisi că ceea ce pictorul poet a voit să exprime, e bine exprimat”²⁷.

Un alt literat, ce a avut un rol providențial în cariera pictorului G.D. Mirea, a fost Nicolae Petrașcu, fratele pictorului Gheorghe Petrașcu. Preocupat de propria carieră, cu vădite talente organizatorice și abilități sociale, interesat de artă, N. Petrașcu purcede la configurarea unui ambițios proiect editorial, revista *Litaratură și Artă română*. Discuțiile preliminare cu Regina Elisabeta, patroana onorifică a viitoarei publicații, au fost citate mult mai târziu în volumul *Icoane de lumină*²⁸ și se referă la orientarea și conținutul revistei. Suverana subliniază impactul presei asupra societății și își exprimă, discret dar categoric, opiniile în legătură cu stilul și conținutul viitoarei publicații. Textul indică nu doar gustul său personal, ce merge în direcția unui idealism cu nuanțe simboliste, ci exprimă totodată o atitudine prudentă și echilibrată, în acord cu postura publică, atunci când respinge ipotetice alunecări spre naturalism. Succesul picturii lui Mirea va fi venit probabil și din asimilarea acestor principii, întru totul compatibile cu personalitatea și viziunea sa artistică.

Bine pregătit pentru susținerea cauzei, N. Petrașcu propune atât o schiță editorială, cât și o selecție de nume de artiști între care se află și cel al lui G.D. Mirea²⁹. Și din chiar primul număr al publicației o *Cronică* nesemnată confirmă preferințele lui N. Petrașcu. Compus din mai multe mini-cronici scrise alert, textul relatează, printre altele, preocupările de moment ale artistului, dar totodată oferă câteva detalii legate la maniera de lucru. Autorul textului introduce ideea de temporalitate în cadrul procesului artistic, ce presupune reevaluări constante și căutarea de soluții tehnice și narrative pentru fiecare lucrare în parte. Deși artist prolific, G.D. Mirea ne apare ca dubitativ, analitic, munca sa confruntându-se cu perioade de impas, când lucrul avansează anevoios: „D. Mirea lucra încă în aer liber la o pânză colosală, din care nu se deslușia până, acum decât o parte. E un tablou istoric: *Vlad Țepeș* în fața celor ce bat cu piroane cealmalele trimișilor turci, care nu voise să se descopere dinaintea sea. Iată tot ce putem spune astăzi despre viitoarea lucrare a D-lui Mirea, care nu va fi gata decât poate peste un an și pe care o desmeardă în închipuirea sea de mai multi ani. Înăuntrul frumosului seu atelier câteva portrete pe șevalet. Printre ele recunoaștem pe D. Neculai Crețulescu, portret nesfârșit încă, portretul D-lui Stăncescu, un viu portret al fetiței D-lui Radu Văcărescu, portretul D-lui Dimitrie Ollănescu. Pe lângă calitățile de execuție, pe care le găsim în atâtea portrete de d. Mirea, pe lângă soliditatea și vigoarea picturii sale, întâlnim încă în această din urmă lucrare o armonie sobră de culori și o atitudine fericită”³⁰.

Spre sfârșitul veacului găsim alte câteva semnalări ale prezenței artistului în cataloage și periodice. William Ritter, prietenul lui Nicolae Grigorescu, îl amintește într-un articol de prezentare a vieții artistice românești: „M. Mirea qui répercute à Bucarest son maître Carolus Duran [...]”³¹, iar catalogul Expoziției

²⁷ *Ibidem*, p. 76. Sursa citată de Roșca: Félix Jahyer, *Salon de 1884*, în *L'Entr'acte: revue-programme: théâtre, littérature, arts*, no. 142, 21 mai 1884, p. 2–3: „Je ne nie pas des qualités de coloriste dont M. Mirea fait preuve dans sa «Légende Roumaine», mais je trouve la composition un peu vide. Le sujet d'ailleurs me semble plus du domaine du poète que de celui de peintre. On sent néanmoins, dans cette grande toile, un effet considérable dont on doit tenir compte à l'artiste”.

²⁸ N. Petrașcu, *Icoane de lumină*, IV, Ed. Casei Școalelor, București, 1941, p. 26–27: „Astăzi, zise Regina, să vorbim... cum să zic? De micul suveran ce voia să nașteți, adică de revista ce proiectați să publicați. Eu consider o revistă ca un suveran al națiunii, e poate chiar mai mult, vorbește în numele ei, exprimă geniul ei și trebuie să aibă toate calitățile superioare, să fie demnă, morală, exemplară, ca un mic suveran...”

Cred că veți avea o prefață la ea, ca o declarație de principii, un program, în care să se vadă ideile literare pe care le susțineți, deoarece literatura fără idei bune este mai mult un rău decât un bine. Sunt sigură că veți păstra poezilor și scriitorilor în genere rolul de proeți, de misionari ai frumosului, adică de oficanți ai divinității, de înalțători ai cetitorilor... Literatura are atâtea orizonturi minunate!... Și nu e carieră mai frumoasă pe lume, decât aceea a omului de literă, a poetului, a prozatorului, cu singura condiție ca în sufletul lui să fie armonie completă... Dacă în viața de toate zilele fapta rea și neadevărul sunt urâte, în literatură ele sunt mult mai blamabile. Ideile de bunătate și de adevăr la un talent literar, preocupat de frumos, întregesc omul în înțelesul în care a putut biblia să zică de el că e făcut după imaginea lui Dumnezeu. Cu toate acestea nu se alege, de cei mai mulți scriitori, decât subiecte urâte, perversiunile, viciile, care corup o parte din societatea lumii întregi... Naturalismul a făcut mult rău. [...] Revista, începui eu cu oarecare greutate, după ce termină M.S., se va numi simplu și corect: «Literatură și Artă Română». Pentru coperta ei, un tânăr artist român, arhitectul Ion Mincu, pasionat de arta noastră națională, ne-a simbolizat frumos, cu talent, în desenul făcut de el, năzuințele publicației noastre, înfățișând în planul întâiu un cerdac de la un închipuit palat monumental, unde e un vas bizantin încrustat cu pietre scumpe, din care fumează miresme – sacrificiul adus de talente idealului – și lângă el ramura de măsline, emblema păcii [...]”.

²⁹ *Ibidem*, p. 30: „S-a întâmplat, reluai firul vorbirii, că în acești din urmă ani, s-a întors în țară o pleiadă de tineri, pasionați fiecare de arta lui: arhitectul Mincu, pictorul Mirea, sculptorul Georgescu și alții. Atât numele cât și operele lor au nevoie de un organ care să le facă cunoscute publicului”.

³⁰ *** , *Cronică*, în *Literatură și artă română*, An I, no. I, 1896, p. 61

³¹ William Ritter, *Correspondance de Roumanie*, în *La Chronique des arts et de la curiosité; supplément à la Gazette des beaux-arts*, no. 19, 7 mai 1898, p. 163.

Universale din 1889 îl menționează la secțiunea dedicată Pavilionului României. Cele șapte lucrări sunt toate portrete, cu excepția compoziției *Vârful cu dor*³².

O evocare ce merită menționată apare într-una dintre primele istorii a artelor publicată la noi în țară. Volumul profesorului N.E. Idieru³³ face, după cum arată și titlul, o sinteză a epocilor de expansiune și înflorire a culturii universale, încercare onorantă care integrează și arta românească. Ajungând în prezentul românesc, numele lui G.D. Mirea nu putea lipsi din această prezentare pretențioasă, dar fragmentul respectiv trebuie citit cu anumite rezerve. Comentariul său pune cap la cap bibliografia deja cunoscută (Delavrancea, Iuliu C. Roșca și câteva cronicile franceze) și pot fi identificate fraze întregi din sursele amintite, pe care, de altfel, le și citează. Și cu toate că nu oferă o interpretare inedită, din perspectiva publicității, volumul își are importanța sa. La data apariției, Nicolae Elie (Ilie) Idieru (1859–1935) era profesor de istorie și director al Școlii Comerciale de Gr. 1 din București, titlatură pe care o expune sub numele său pe pagina de titlu. Cercetările în jurul acestui personaj au relevat faptul că studiasse la Bruxelles – alegere mai puțin obișnuită pentru elitele intelectuale din România – și ocupase de-a lungul anilor diverse funcții administrative sau pedagogice. Specialist în economie politică, licențiat al Universității din Bruxelles, la revenirea în țară se dedică activității pedagogice atât ca profesor cât și ca autor al unor studii despre istoria învățământului comercial. Istoriografia de artă ieșea, cel puțin aparent, din sfera preocupărilor sale, dar „Precuvântarea” *Istoriei Artelor-Frumoase* ne lămurește cu privire la elaborarea acesteia. Conform autorului, acest proiect se născuse în urmă cu 14 ani, pornind de la pasiunea sa pentru istorie și artă. Pe măsură ce cunoștințele sale și materialele documentare aferente se adună, Idieru întrezărește posibilitatea de a converti într-un volum notele și datele strânse. Textul introductiv explică totodată, dintr-o perspectivă progresistă și utilitară, necesitatea publicării unei astfel de scrieri³⁴. Noutatea în textul lui N.E. Idieru o constituie informația istoriografică actualizată și menționarea unui segment mai puțin comentat al operei lui Mirea, peisajul: „La *Expoziția internațională pentru dezvoltarea artelor în România* «Ileana», d. G.D. Mirea a figurat în acest an (1898) cu două pânze: *Valea Slănicului* (Moldova) și *O fată blondă*. Cea dintâiu, foarte caracteristică ca motiv; cea de a doua un cap bine zugrăvit și plin de viață. Ambele constituiesc nise lucrări măestre de o valoare netăgăduită”³⁵.

Cam în aceiași ani, N.E. Idieru colaborează la *Enciclopedia României*, lucrare coordonată de Corneliu Diaconovici și tipărită sub auspiciile organizației transilvănene „Astra”. În colecțiile Bibliotecii „Astra” din Sibiu se păstrează contractul prin care N.E. Idieru se angajează să colaboreze la această enciclopedie³⁶. Textul despre Mirea este succint, dar indică principalele momente ale carierei artistului precum și lucrările cele mai mediatizate: „Mirea, George D., pictor rom., n. 1852 în Câmpulung, și-a făcut studiile în școala de Belle-arte din București și la Școala de Belle-arte din Paris. Dela 1 Nov. 1892 profesor la Școala de Belle-arte din București. 1889 a obținut medalia de argint la expoziția din Paris, la 1894 medalia de aur la expoziția din București. Tablouri principale: *Capul lui Andreiu Báthory înaintea lui Mihai Vodă*. *Vârful cu dor*. *Prometeu furând focul din cer*. *Mercur, recompensând agricultura și industria*. *Dansul și musica*.

³² Exposition universelle de 1889: catalogue illustré des beaux-arts, 1789–1889, publié sous la direction de F.-G. Dumas, Paris, 1889.

³³ N.E. Idieru, *Istoria Artelor-Frumoase (Arhitectura – Sculptura – Pictura – Musica – din toate timpurile și din toate țările, inclusiv România)*, București, Tipografia Gutenberg, Joseph Göbl, 1898

³⁴ P. X: „Astăzi, după atâția ani de zădarnică așteptare, îndemnat numai și numai de dorința de a fi util concetățenilor mei [...], văzând că sunt țeri, ca Franța buniură, unde elemente asupra artei și a istoriei dezvoltării artistice se încercă a se introduce până și în învățământul primar; mi-am pus întrebarea dacă nu ar fi o falșă modestie din parte-mi a perde ocaziunea de a contribui încă cu ceva, la adeverata educațiune populară a nămului nostru. ți respunsul a fost afirmativ. Am zis „educațiune populară”, căci arta – pe care unii o consideră ca ceva eminent aristocratic – este cea mai umană manifestațiune a spiritului, este lucrul cel mai inerent naturei umane a omului, fără excepțiune și oricare ar fi condițiunea sa socială, ca și religiunea, ca și tôte formele idealului”.

³⁵ P. 324

³⁶ Inv. 11224. Conținutul documentului este următorul: „Declarațiune În urma cererei editorului «Enciclopediei Române», inițiate de Asociațiunea Transilvană pentru literatura română și cultura poporului român, subscrisul me angagez a colabora la această publicațiune și voi pune la dispozițiune redacțiunei articoli pentru partea istorică și anume articole de istorie economică, literară și artistică (biografii sau monografii). / După împărțirea materialului voiu retrimite fără întârziare acea parte a articolilor, a căror lucrare nu o primesc, ear articolii primiți i voiu administra la termenele ce mi se vor fixa, cu posibila punctualitate, ca publicațiunea să nu sufere nici o întârziare. / Condițiunile referitoare la onorarul colaboratorilor, cari mi s-au comunicat, le conosc și le primesc. / În fine, me învoesc, că cu ocaziunea publicării listei colaboratorilor să fiu numit și eu după cum urmează: / (Numele) Nicolae Elie Idieru, Doctor în sciințe politice / (Caracterul) profesor, Director al Școlei Comer. Gr.I în Buc. / (Locuința) 157 str. Traian, București. / (Dat 6/18 Fevruare 1899 / (Subscrierea proprieă:) / (semnătura)”. Online: http://www.dspace.bjstrasibiu.ro/bitstream/123456789/3353/1/BJA_CS_ED_Inv.11224.pdf

Decorațiunea catedralei din Constanța. Portrete³⁷. Ambele contribuții demonstrează capacitate de sinteză și trebuie înțelese în relație cu lucrările cu caracter pedagogic pe care Idieru le redactează de-a lungul vieții. În ciuda unor neajunsuri pe care posteritatea le-a semnalat și corijat,³⁸ *Istoriei Artelor-Frumoase* rămâne o referință pentru istoriografia românească de artă de la începuturile ei. Autorul s-a folosit de o bogată bibliografie străină și românească, pe care, de altfel, o și menționează în deschiderea volumului.

Trecând în secolul XX, creația pictorului nu devine cu mult mai interesantă pentru criticii de artă, fapt explicabil prin aceea că modernitatea cucerește noi redute, în timp ce artistul stagnează într-un registru vizual căzut în desuet. În 1905 un critic francez care descrie Salonul parizian găsește că „Le plafond de M. Miréa, *Printemps*, est gai et bien ordonné³⁹”, în condițiile în care între artiștii prezenți cu lucrări în sălile XXXIX, XLI, XLIII se numărau Lecomte de Noüy (al cărui tablou *Rêve d'Orient* era considerat o „bien médiocre rêverie”), Berthe Morisot și Aimé Morot, precum și nume mai puțin cunoscute. Despre aceeași lucrare Gustave Geofroy afirmă că „M. Mirea brosse *Printemps* dans une couleur grasse et onctueuse⁴⁰”.

Puțin mai târziu, într-un articol de popularizare, Armand Naumesc, viitorul fondator al atelierului de ceramică „Troita”, evidențiază statutul social al lui G.D. Mirea, fără a acorda operei prea multă atenție. Dezinteresul este disimulat sub câteva fraze elegante, dar de pură complezență: „Mirea, directeur de l'École des beaux-Arts de Bucarest, artiste d'une sensibilité très douce, aux conceptions toutes poétiques, dont les oeuvres ont été vivement prisées dans différents cercles artistiques de l'étranger. Son principal tableau: *Vîrful cu dor*, tableau qui a obtenu un grand succès à Paris lors de l'Exposition universelle de 1889⁴¹”.

Anostul și conservatorul cronicar Vasile Ravici consemnează participarea artistului la expoziția Tinerimii artistice din 1910 cu un singur titlu, un studiu pentru „Vârful cu dor”, observând faptul că la Salonul oficial Mirea „se remarcă printr-un număr de 16 bucăți, a căror valoare artistică e incontestabilă aceea a unui maestru⁴²”. Referitor la piesele expuse în cadrul Salonului oficial, Ravici nu trece de câteva rânduri plate, impersonale și sărace în conținut, tipice pentru întregul său vocabular critic: „Trecând la analiza lucrărilor expuse și care sunt numeroase, locul de onoare îl ocupă d-l. G.D. Mirea cu 16 lucrări. O serie întreagă de studii de cap, absolut simpatice ca colorit; o altă serie de portrete care întrunesc toate calitățile de concepție și execuție și care pun în evidență tehnica absolut personală a artistului. În special *Portretul d-rei A.S.*, un *Cap de fată* (104), un *Cap de copil* (105), *Cap de expresie* (103) și celelalte⁴³”.

În același an, *Universul literar* publică un medalion G.D. Mirea extrem de flatant, unde artistul este descris ca un ambasador carismatic al artei românești, alături de Grigorescu. Concurența dintre cei doi este aici voit atenuată prin enumerarea punctelor forte ale activității lui Mirea. Se insistă asupra înrâuririi pe care o are asupra artei contemporane prin calitatea sa de pedagog. „Între maestrul penelului la noi în țară, și imediat după marele Grigorescu, D[omnul]. G.D. Mirea ocupă locul întâi. Immediat după Grigorescu, d. Mirea este dintre aceia cari au izbutit să ne facă cunoscuți lumii ca popor de rasă nobilă prin însușirile lui artistice, să ne scoată din rândul micilor popoare ce nu se știu avânta către culmi mai superioare, mai ideale. Și dacă numai cu atât am fi datori pictorului Mirea, datoria noastră ar fi destul de mare ca să n-o poată plăti multe generații ce vor urma. Cele trei mai dificile genuri de pictură, cea istorică, cea decorativă și cea portretistică au găsit în d. Mirea cel mai de seamă al lor reprezentant la noi în țară. I-a trebuit d-lui Mirea pentru aceasta o putere de inspirație și însușiri artistice excepționale, i-a trebuit o cultură artistică cu mult afară din comun, i-a trebuit acestea și le-a avut, și a înzestrat arta românească cu opere ce vor rămâne ca momente în istoria dezvoltării noastre artistice. Puțini sunt cari să nu fi stat în admirație în fața splendidului *Vârful cu dor*, în fața impunătoarei compoziții *Aducerea capului lui Andrei Batori înaintea lui Mihai Viteazul, de către țărani secui*, în fața atâtor alte tablouri și panouri decorative ce fac podoaba Pinacotecei și marilor noastre instituțiuni. Pentru cultura noastră artistică opera pictorului G.D. Mirea a fost cel mai

³⁷ C. Diaconovich, *Enciclopedia Română*, tomul III, Kemet-Zymotic, Sibiu, 1904, p. 290.

³⁸ Claudiu Paradais, *Aspecte ale cercetării muzeistice la Pinacoteca din Iași între anii 1860–1960*, I, în *Cercetări istorice*, VIII, 1977, p. 9–25.

³⁹ Martial Teneo, *Le Monde artiste: théâtre, musique, beaux-arts, littérature*, 18 juin 1905, p. 392.

⁴⁰ Gustave Geffroy, *Signification de l'art. Les salons du printemps*, în *Les Cahiers d'Art et de Littérature*, mai 1905, p. 33.

⁴¹ Armand Naumesc, *L'Art en Roumanie*, în *La Vie Illustré*, Pais, 24 avril 1908, p. 58.

⁴² Vasile Ravici, *A IX-a expoziție de pictură și sculptură a Societății „Tinerimea artistică” (în localul propriu, lângă Primăria Capitalei). Salonul oficial 1910. Expoziție de pictură și sculptură la Ateneu*, în *Arta română*, An III, nr. 5–6, mai–iunie 1910, p. 89–99.

⁴³ *Ibidem*.

puternic îndemn și cea mai strălucită pildă, după cum pentru cultura artistică a noii generații opera lui Mirea, ca director al Școalei de Belle-arte, este cea mai bună cheazășie de avânt, de muncă, de pricepere. În această a noastră «Galerie a artiștilor români» cu drept cuvânt deci d. Mirea ocupă întâiul rând între pictorii noștri, din cari cei mai mulți își datoresc d-sale multe din calități, dar cari toți sunt convinși ca și noi, că se datorește nespuse de mult d-lui Mirea în ceea ce privește situația noastră în lumea artelor»⁴⁴.

Nicolae Pora în prezentarea pe care o face Muzeului Simu amintește că „marele portretist Mirea e represintat printr-unul din portretele lui cele mai răușite, Nicolae Krețulescu, în mărime naturală, stând într-un jilț cu toată severitatea și greutatea unui octogenar»⁴⁵.

Jurnalistul francez Léo Claretie, autor al unei cărți de călătorie despre România care difuzează o mulțime de informații eronate despre arta noastră modernă, îl include pe Mirea într-o înșiruire amețitoare, lipsită de sens. După felul aproximativ în care ortografiază numele românești devine foarte clar că arta românească era pentru acesta un subiect nou, nestudiat nici măcar la nivel superficial. Numele Rodicăi Maniu apare scindat ca și cum ar fi vorba despre persoane distincte, descoperim un artist cu numele „Serafim Severin” și un „Troteanu Vermont”, Gh. Petrașcu este confundat cu fratele său, Nicolae, iar Sava Henția a devenit „Itentia”. Totuși, numele lui Mirea este corect corelat cu cel al profesorului său, Carolus Duran. Semnalăm, de asemenea, că textul sugerează o ierarhie dominată categoric de Grigorescu, idee pe care o vom regăsi și în alte surse. În paragraful citat am păstrat grafia originală. „En Peinture, le nom élatant de Grigoresco n’a pas été éclipsé. Mais il convient de constater une vive activité chez les peintres actuels: Balthazar, Basarab (miniaturiste), Cecilia Cutzesko-Stork, Grant, Gropeano, Joanid, Lazaresco, Kimon Loghi, Lukian, Maniu, Mathusco, né en 1882 (*Vues de Tziganesti*); Al. Mihalesco, G. Mirea inspiré par Carolus Duran, Mutzner (pointilliste), Neylies, Obedeano (Oscar); (*Le Roi Carol à Grivitzza, La Reine Elisabeth soignant les blessés sur le champ de bataille*); Paladi, N. Petrasco, Costin Petresco, Etienne Popesco, paysagiste, Rodica, Romano, Serafim Severin, Sion, Stoenesco, Strambulesco, Szatmary, P. Troteano Vermont, Verona, etc.” Nota de subsol adaugă: „Prédécesseurs immédiats: Juan Alpar, Th. Aman, Andresco, Itentia, Stancesco»⁴⁶. Deși lipsită de valoare critică și documentară, cartea reprezintă totuși un interesant instrument publicitar, util însă în cadrul unui tip diferit de cercetare.

De asemenea, îl regăsim menționat într-un articol de popularizare publicat sub semnătura lui Victor Eftimiu în *Arts et les artistes*, în numărul tematic dedicat României. Pasajul comentează ușor malițios specificul picturii religioase moderne, care se detașează de hieratismul și spiritualitatea vechii arte: „Nous devons à des maîtres comme Grigoresco, Mirea, Costin Petresco, etc., des saints herculéens, bien nourris, des éphèbes gracieux, aux vêtements royaux, de belles saintes aux regards profanes; aucune tourmente mystique n’assombrit les visages tranquilles de ces apôtres trop humains, trop contemporains...”⁴⁷.

În aceeași publicație, probabil tot Victor Eftimiu, semnând sub pseudonim, descrie cu ironie mediul artistic românesc. Comentariul denotă totuși o oarecare suplețe în gândirea critică prin felul în care încearcă să definească etapele parcurse de arta românească și să situeze artiștii în raport cu modernitatea. Textul preia unele clișee vehiculate de critica românească, însă, în ceea ce privește subiectul acestui studiu, el este important prin ideea de tranziție care apare în legătură cu opera lui Mirea, idee pe care o vom regăsi și în scrierile lui G. Oprescu. De asemenea, remarcăm și comparația inedită cu creațiile artiștilor francezi Léon Bonnat și Luc Olivier Merson, dar ea nu este în niciun fel argumentată, ci indică o simplă înrudire la nivel tematic. Figura lui Mirea se pierde în această galerie de personaje contemporane evocate, și putem considera acest tip de perspectivă ca fiind un simptom al schimbărilor ce au loc în peisajul vieții artistice. „En même temps que ces impressionnistes, toute une phalange de peintres – académiques ou modernes-accomodants – se disputent les faveurs du public; Mirea, directeur de l’École des beaux-arts, notre respectable Bonnat, Merson et Carolus-Duran; Verona, dont les *Automnes* sont célèbres; Vermont, maître du dessin, Satmary, le rêveur des vieilles églises et de cimetières abandonnés; Petrasco, le coloriste inquiétant des crépuscules marins; Stefan Popesco, qui meubla de ses roches bretonnes les tout frais salons de Bucarest, et qui, avec

⁴⁴ Aldor [Aurel Alexandrescu-Dorna, (1870–1912)], *Galeria artiștilor români. D-I G.D. Mirea*, în *Universul literar*, nr. 22, 31 maiu 1910, p. 5.

⁴⁵ Nicolae Pora, *Muzeul Simu*, în *Calendarul Minervei pe 1911*, Anul al XIII-lea, București, p. 118. Acest portret fusese văzut de Nicolae Petrașcu, încă în lucru, în atelierul artistului, înainte de apariția primului număr al revistei *Literatură și artă română*.

⁴⁶ Léo Claretie, *Feuilles de route en Roumanie. La Roumanie intellectuelle contemporaine*, Paris, 1912, p. 94.

⁴⁷ Victor Eftimiu, *Reliques du passé*, în *Arts et les artistes. Revue mensuelle d’art ancien et moderne des Deux Mondes*, janvier 1917, seconde série de Guerre, no. 4, Roumanie, p. 15.

Stoenesco, Simonidé et Poitevin, figure aussi dans les catalogues de musées français; Kimon Loghi, le peintre – poète, d’ une sentimentalité munichoise, ambassadeur roumain de Böcklin et Franz Stuck; Octav Bancila, qui, avec le pinceau de Segantini fait du socialisme et de la démocratie aimables; Costin Petresco, éminent portraitiste; le vigoureux Strambulesco, le très intéressant Harlesco; Aricesco, spécialiste des brumes à la Corot; Artachino, qui à idéalisé même la Dobroudja; Gropeanu, l’artiste parisien, ce sosie d’Alphonse Daudet, Teishanu, l’exotique Mütner [sic!], le miniaturiste Grand; Sanielevici, Murnu, Macedonsky, Stoika, Negoshanu, Bratesh, Mircesco, Mme Delavrancea, et d’autres jeunes peintres d’avenir, parmi lesquels, hélas, on ne peut plus compter mon pauvre ami Al. Romano, assassiné par les Zeppelins, à Bucarest, dans le premier mois de la guerre roumaine...⁴⁸ Expresia „toute une phalange de peintres” precum și parte din selecția de nume pare a fi calchiată după textul lui Olimp Grigore Ioan despre Muzeul Simu: „Les artistes roumains forment une véritable phalange; nous retrouvons les noms de tous les peintres connus à l’heure actuelle: Georges Mirea, Luchian, Nicolas Vermont, A.G. Verona, Costin Petresco, S. Mutzner, N. Angelesco, N. Gropeanu, Jean Steriade, Const. Aricesco, Kimon Loghi, C. Artachino, L. Bassarab, Const. Pascali, C. Cutzesco-Storck, Georges Petrashco, Octave Bancila, Nicolas Grant, Stefan Popesco, J. Ioanid, Gabriel Popesco, G. Marculesco, E.G. Stoenesco, A. Mendel, H. Strambulesco, Al. Michailesco, Mogosh, D. Michailesco, Alex. Poitevin, C. Ressu, Th. Palladi, I. Teodoresco-Sion, S. Sanielevici, D. Serafim, I. Tzinc, D. Harlesco, M. Teișanu, I.M. Valsan”⁴⁹.

După Primul Război Mondial, când viața culturală începe să își regăsească ritmul, un cronicar francez dedică un mic articol artei românești, semnalând conexiunile acesteia cu arta franceză în epoca modernă, expediind însă contribuția lui Mirea. „Si nous étudions la peinture roumaine, nous retrouvons l’influence française. Théodore Aman était venu étudier à Paris; N. Grigoresco vient en France, il se campe face à la nature et étudie en Bretagne, en Normandie. Revenu dans son pays, il peint des scènes rustiques, et mêle sa propre sensibilité. On peut encore citer Andreescu, Miréa et Simonide”⁵⁰.

Ecourile expoziției de artă românească de la Jeu de Paume din 1925 nu surprind personalitatea și rolul creației lui Mirea. Un articol publicat în *L’Œuvre*⁵¹ ce cataloghează expoziția drept „bizară” („curieuse”) punctează reperele artei noastre moderne – Aman, Grigorescu și Andreescu –, ultimii doi importanți pentru semnatarul textului mai ales prin conexiunile lor cu mediul barbizonist, pentru a trece, în cele din urmă, la arta contemporană. Articolul nu oferă o analiză a peisajului artistic din România, ci este mai degrabă o semnalare pentru publicul local a ceea ce poate vedea în expoziția respectivă. Secțiunea de artă contemporană, care include și numele lui Mirea, mai amintește de Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Manu [sic!], Dimitrescu, Ghiață, Pallady, Tonitza, Iser, Mützner etc.

Legat de același subiect, colecționarul și criticul K.H. Zambaccian, rememorează situația lui G.D. Mirea, adăugând câteva observații legate de registrul stilistic în care acesta se fixează: „Astfel un Carol Popp de Sathmary [sic!] prin 1840 și Theodor Aman după 1851, acesta din urmă format în atelierul francezilor Drolling și Picot, primesc o înrâurire romantică orientalistă, dar încercările lor sunt îngădite în convenția unei arte academice, lipsindu-le căldura și libertatea care dau viață părei de artă. Tot așa și Mirea, după ce absolvă Școala de Belle Arte la București ca elev al lui Aman, trece la Paris în atelierul lui Carolus Duran, marele portretist al societății și oficialității franceze, de la care artistul român a învățat o măiestrie și o factură somptuoasă, rămânând ca și dascălul său francez în domeniul unei arte de suprafață”⁵². Se observă fără echivoc preferințele în materie de artă ale lui Zambaccian, care explică convingător în ce constă superioritatea lui Grigorescu: „...despre Grigorescu se poate spune ca și de Corot: «Pictează după cum pasărea cântă». Toată frăgezimea și optimismul cromatic cât și toată laturea lirică a picturii noastre purced de la Grigorescu, care pune bazele picturii moderne române, făcând în același timp și legătura dintre arta noastră și aceea franceză a peisagiștilor școlii de la Fontainebleau. Dacă popularitatea lui Grigorescu e atât de mare, și ea se datorește mai degrabă unei evocări lirice a vieții noastre de la țară, acest succes adumbrește însă

⁴⁸ Victor Dambovitza, *Notes sur la peinture et la sculpture roumaine*, în *Arts et les artistes. Revue mensuelle d’art ancien et moderne des Deux Mondes*, janvier 1917, seconde série de Guerre, no. 4, Roumanie, p. 56–57. Atacul aerian la care face referire autorul a avut loc în 1916.

⁴⁹ Olimp Grigore Ioan, *Le Musée A. Simu*, 1913, p. 15–16.

⁵⁰ Jean Bouchary, *L’Art Roumain*, în *Floréal: l’hebdomadaire illustré du monde du travail*, 2e année, no. 45, 5 nov., 1921, p. 1069.

⁵¹ L’imagier, *Les Expositions/ Musée du Jeu de Paume: l’Art Roumain / Salon des Tuileries (Palais de Bois) la Sculpture*, în *L’Œuvre*, 27 mai 1925, p. 5.

⁵² K.H. Zambaccian, *Înrâurirea franceză în formația picturii moderne românești*, în *Revista Fundațiilor Regale*, mai 1938, p. 443–444.

marele său aport plastic al operelor pictate în Franța. Acolo a realizat Grigorescu mai încheșat, acolo a adâncit și s-a recules și cu ceea ce ne-a adus de acolo a putut cuceri noile generații și a putut învinge academismul propovăduit de Aman și urmașul său Mirea [...]”⁵³.

Chestiunea aportului francez devine pentru Constantin Prodan în contextul unui discurs omagial prilej de a exalta calitățile artistului prin flatante trimiteri la Ingres și Velázquez, pe care G. Oprescu le va nuanța ulterior, în volumul dedicat graficii românești (1945): „La 12 Decembrie 1934, a încetat din viață un mare reprezentant al artei românești. El a înfățișat în pictura românească o îmbinare fericită între tradițiunea istorică pe care o primise de la un Lecca, Tattarescu, Aman, Stăncescu și factura franceză, ce-i venea de la cei doi profesori pe cari i-a urmat: Lehman și Carolus Duran. De la unul a adoptat linia ingrescă a desenului, de la celălalt luminozitatea culoarei, ce purcedea tocmai de la Velazquez”⁵⁴.

În discursul curatorial al expoziției *Franța văzută de pictori români*, capitolul formativ devine un argument pentru specificul creației. În legătură cu aceasta, profesorul G. Oprescu scria expeditiv că: „G. Dem Mirea, renumitul portretist, a fost adesea un oaspe al Parisului, la Salonul căruia trimetea când portretele, când marile sale compoziții cu subiect istoric. Pe unele știm precis că le-a executat sau, cel puțin, că le-a terminat în Franța. Ele însă nu porneau de la o inspirație – peisaj sau persoană – aparținând acelei țări, cu excepția micului dar deliciosului portret de copil, una din lucrările capitale ale lui Mirea”⁵⁵.

Privirea retrospectivă asupra creației lui Mirea nu se rezumă însă la atât. Observăm că același autor, într-o foarte cunoscută sinteză a picturii românești, consideră opera artistului ca ocupând un loc de tranziție în desfășurarea artei românești moderne: „Quelques personnalités font le pont entre XIX^e siècle et le XX^e, entre le passé et le présent. Elles représentent ce qu’il est convenu d’appeler la tradition, dans le bon comme aussi dans le mauvais sens. Tels son G.D. Mirea (1852–1934), portraitiste méritoire, peintre de vastes compositions, fidèle à des formules et à des recettes anciennes; N. Vermont, riche d’intention, plein de coeur et qui laisse quelques tableaux et quelques eaux-fortes sincères; Arthur Verona, don’t l’oeuvre est ample et diverse; Simonidi, mort dernièrement, fixé depuis longtemps en France, peintre de nus d’une science, d’une fraîcheur et d’un saveur remarquables; Smigelschi, de décorateur de la Cathédrale de Sibiu, en Transylvanie”⁵⁶.

Volumul al doilea din *Grafica românească în secolul al XIX-lea*⁵⁷ oferă, pe lângă un portret extraordinar care prinde aspecte ale personalității și posturii publice, niște observații foarte interesante legate de demersul artistic. În ceea ce privește statutul socio-profesional, G. Oprescu recapitulează diplomat principalele atribute ale carierei lui Mirea, fără a uita să strecoare ideea diminuării interesului pentru arta acestuia, în perioada actuală. „Acest pictor, director mulți ani ai Școalei de Arte Frumoase din București, a trecut, la noi, toată vieța, până la adânci bătrânețe, când se vorbește mai puțin de dânsul, drept unul dintre cei mai însemnați reprezentanți ai artei. El a ocupat apoi înalte funcțiuni didactice, a fost deci în fruntea celor care au format noile generații de pictori și de sculptori, care au dat tonul, care au regulat spiritul în care să se execute și să se judece o operă. Ca și Aman, cu care situația în țară și rolul său se aseamănă din multe puncte de vedere, el a ținut un loc invidiat de ceilalți camarazi în buna societate, s-a bucurat de o reputație ca om și de un prestigiu ca artist, la București și în Franța, cum n-a mai cunoscut nimeni la noi. Această situație era desigur meritată, nu numai prin darurile sale reale de portretist, pe care nimeni nu le-a contestat, dar și prin educația și caracterul său, printr-o mândrie și-o rezervă, un respect de sine și de artă al cărei servitor se considera, care nu se întâlnesc de obicei în lumea mai fantezistă, mai impulsivă, mai boemă, adică de moravuri libere, a pictorilor și sculptorilor”⁵⁸.

Legat de calitatea operei grafice a lui G.D. Mirea, profesorul G. Oprescu analizează cu atenție și chiar cu o anume severitate slăbiciunile tehnicii sale. Lucrările de tinerețe (nuduri și studii), precum și desenele realizate de artist în perioada Războiului de Independență, când, alături de Carol Popp de Szathmari, Sava Henția și Nicolae Grigorescu însoțește trupele române, sunt considerate prea puțin personale și spontane. „Aceste începuturi sunt interesante de studiat. Ele ne arată că Mirea nu și-a schimbat nici mai târziu maniera,

⁵³ *Ibidem*, p. 445.

⁵⁴ Conferința G.D. Mirea ținută de Constantin Prodan la Ateneul Român la 12 ianuarie 1936 publicată în *Anuarul Ateneului Român pentru 1936*, București, 1937, p. 45–68.

⁵⁵ G. Oprescu, *Franța văzută de pictori români* [Album publicat cu ocazia expoziției organizate sub auspiciile Asociației „Amicii Franței”], Muzeul Toma Stelian, București, Editura Casei Școalelor, 1946, p. 10.

⁵⁶ G. Oprescu, *La Peinture roumaine de 1800 à nos jours*, Egloff, Librairie de l’Université Fribourg, [1944], p. 40.

⁵⁷ Gh. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, II, cap. *Între Grigorescu și Luchian*, București, 1945, p. 106–118.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 108.

adică ideea ce-și făcea despre un desen. El a progresat cu vremea, evident; a ajuns la o siguranță pe care n-o putea avea în operele din tinerețe; dar aspectul general al unei lucrări de acest fel, din punctul de vedere al execuției, al chipului în care trage linia, în care pune o umbră spre a evoca volumul, în care prezintă o astfel de lucrare, n-au variat. Cu răbdare, calm, metodic, el poartă cărbunele sau creionul conté (instrumentul său preferat când desena), fără o oprire, fără o întrerupere. După ce conturul a fost fixat, revine, tot așa, pe îndelete, pentru umbre, în linii paralele, mai groase sau mai subțiri, după nevoile momentului. Aceste linii se succed în chipul cel mai regulat. Uneori, destul de rar, face uz și de estompă.”⁵⁹ Oprescu lărgeste cadrul referențial punând în oglindă stilul desenului lui Mirea față de cel al lui Lehmann. El vorbește despre o anume ariditate a descrierilor, despre monotonie: „Câtă deosebire, de pildă, față de un desen al lui Lehmann, ca să nu vorbim decât de un artist aparținând aceleiași școale deci supunându-se aceluiași principii, și care, fiindu-i profesor lui Mirea, ne-am aștepta ca ceva din spiritul lui, din credința lui, din atitudinea lui estetică, să se fi transmis și elevului! La Lehmann linia șerpuește, e drept, tot fără întreruperi (ca și la Ingres); dar ductul ei variază, ca și intensitatea urmei lăsată de creion: ici, mai subțire, mai dulce, ea evocă conturul unui relief luminat; colo, neagră, energică, apăsată, ea indică un gol, în care se ascunde umbra, la rândul ei sugerată prin linii scurte, repezi, negre, când e necesar ca ea să apară intensă, prin altele ușoare, mângâioase, reduse la șiruri de puncte, când ea este delicată. La Mirea liniile sunt toate aproximativ egale, se succed, nenumărate, monotone, lăsând între ele câteva centre luminoase”⁶⁰.

Trecând la analiza studiilor de portret, Oprescu nu este mai mulțumit, notând totuși, cu caracter de excepție câteva realizări remarcabile: „S-ar zice, în studiile în vederea unei picturi, că punctul său de vedere nu e altul, decât să-și dea seama, mai înainte de a trece la execuția în ulei, de cum ar putea apărea detaliul ce studiază, în compoziția definitivă. De aceea, chița în negru este executată numai în vederea distribuirii umbrelor și luminelor, adică pusă pe efecte, ca, de pildă, în studiul pentru capul ciobănașului din *Vârful cu dor* [...]. Evident și în chipul acesta s-ar putea ajunge la un desen remarcabil. Din nenorocire însă niciun detaliu nu e adâncit. Gura, ochii, nasul, felul cum părul încadrează obrazul sunt așa de convenționale, încât acest cap de cioban ar putea fi tot așa de bine un cap oarecare de tânăr desenat după antic. [...] Printre studiile de acest fel, destul de numeroase, și foarte asemănătoare între ele, din punctul de vedere al execuției, unul singur face excepție: cel al Latiției, datat din ultima perioadă a artistului (1917) [...]. În el se văd clar accentele, puse acolo unde se cuvenea, o forță de care Mirea n-a dat deseori dovadă, o convingere în expresivitatea unei linii, care face din acest studiu unul din cele mai inspirate. De altminteri, acest model l-a interesat se pare în chip deosebit – ca și micul Lecors, de altfel, cu aproape patruzeci de ani înainte –, de vreme ce și portretul în ulei, în care se regăsesc aceeași poză, aceeași distribuție a valorilor ca și în desen, este o operă excepțional de bună”⁶¹.

Dincolo de aceste evocări care se raportează la realitatea obiectului de artă există alte câteva surse care oferă o perspectivă diferită, opera ca reper al memoriei. Ea nu mai aparține neapărat unui cadru privat, ci memoriei orașului, destinul ei se contopește cu punctele sale de interes istoric, cultural și social.

Opera lui Mirea este amintită în contextul unei rememorări a zonei „nobile” a vechiului București, unde aristocrația locală și elitele financiare își construiseră locuințe somptuoase, unele dintre ele fiind decorate de G.D. Mirea. Deși textul nu are pretenții critice, el sugerează prestigiul de care s-a bucurat Mirea ca artist decorator și totodată conexiunile lui cu societatea înaltă. „De la Ministerul de Finanțe înainte, Calea Victoriei lua aspectul unei străzi aristocratice, unde apăreau la distanțe locuințele somptuoase ale celor mai însemnate personalități: Casa Monteoru, refăcută de arhitectul Mincu, cu decorații de pictorul Mirea, Casa Cezianu [sic!], cu o grădină imensă, unde astăzi e Academia Română, Casa Aristid Pascal, dispărută, iar cu grădină mare, Casa Vernescu, Astăzi Ministerul de Industrie și Comerț, Locuința fostului Prim Ministru Gh. Vernescu, restaurată de Mincu, cu plafonuri de Mirea, ceva mai departe, pe dreapta, Casa General Manu, fost Prim Ministru, înconjurată de grădini, Casa Cantacuzino, făcută de arhitectul Berindei, cu plafonuri de Mirea, locuită de fostul Prim Ministru și Șef al Conservatorilor, acum sediul Consiliului de Miniștri”⁶².

În aceeași linie, dar cu niște detalii extraordinare, Victor Bilciurescu evocă lucrarea *Vârful cu dor*, etalată în locuința colecționarului Nicolae Blaremburg din București. Și este evident că scenografia fusese gândită pentru a pune în valoare dimensiunea spectaculară a lucrării, așa cum artistul însuși își va fi imaginat.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 111.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 111.

⁶¹ *Ibidem*, p. 112.

⁶² N. Petrașcu, *Icoane de lumină*, IV, Ed. Casei Școalelor, București, 1941, p. 91.

Momentul descris de Bilciurescu este cel al unei semnificative transformări urbane căreia îi cade victimă reședința colecționarului în care el strecoară impresii și nostalgia unui trecut strălucitor destrămat iremediabil. „Mărturisesc că acum câțva timp când m-am brodit pe strada Episcopiei și am văzut târnăcoapele transformând cuibul acela de ales gust în care locuise Nicolae Blaremburg, în mormane de moloz, am simțit explicabila strângere de inimă pe care în chip firesc o ai când dispăre o priveliște cu care te-ai deprins și care ți-era dragă; nu numai fiindcă îl cunoscusem pe Blaremburg, dar mai cu seamă pentru că dispărea locuința aceea cu esteticul interior în care se complăcea omul de gust care era amfitrionul, interiorul artistic cu podoaba lui de prețuită colecție de artă peste care trona celebrul *Vârful cu dor* al maestrului Mirea (primul exemplar) o compoziție de dimensiune [sic!] sugerată de Carmen Sylva de pe chiar priveliștea *Vârfului cu dor* de lângă Sinaia. Tabloul fusese conceput la fața locului și executat la Paris unde obținuse la Salonul oficial mențiune onorabilă, reprezentând visul unui cioban pe stâncă, cioban ce se trezește sub impresia visului, înconjurat de zâne și cu vulturul în plin zbor apărând dintre nori; acest reputat tablou, mai cu seamă noaptea, apărea în toată splendoarea, chiar din stradă și din grădina Episcopiei, la lumina lămpilor din balconul de pe sticla de la fațadă. Acest tablou pe care atâția trecători l-am văzut de nenumărate ori cât a trăit Blaremburg, de acum nu va mai fi văzut, cum nu va mai fi văzută nici casa cu balconul de sticlă, ci locul acestei atrăgătoare locuințe a unui om de rafinat gust, ochiul se va propti pe ferestrele reci de la diferitele etaje ale adaosului lui Athenée Palace”⁶³.

În deceniile ulterioare opera și activitatea lui G.D. Mirea au fost rediscutate de Theodor Enescu în studiul *Problema artei academice și G. D. Mirea*⁶⁴ și în micromonografia *G.D. Mirea*, (București, 1970), dar și în cadrul unor lucrări de sinteză precum: *Arta românească* de Vasile Florea (1882), *Arta românească în secolul al XIX-lea* de Ion Frunzetti (1991), *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență (1877–1878)* (2002), *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea* (2008), datorate lui Adrian-Silvan Ionescu sau *Pictori români în Franța, 1834–1939* (2012) de Gabriel Badea-Păun.

⁶³ Victor Bilciurescu, *București și bucureșteni de ieri și de azi*, București, 1945, p. 20.

⁶⁴ Publicat în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 2, 1969, p. 255–282.

