

Elemente de estetică plastică în presa culturală românească modernă (1880-1914)*

Bodgan Ioanițiu BOȘOTEANU**

„Arta este simbolul cel mai evident al unei adevărate culturi”¹

Al. Tzigara-Samurçaș

Keywords: *aesthetics, plastic arts, press, culture, modernism.*

Abstract

Plastic Aesthetics Elements in Romanian Cultural Modern Press (1880-1914)

More than a century ago, aesthetic interest in plastic arts manifested itself for the first time in the Romanian society. Exhibitions and private showings attracted more and more visitors, and occasional chroniclers gradually became genuine art critics. The most appropriate channel for the dissemination of aesthetic principles and ideas proved to be the cultural press through numerous publications, issued especially after 1900. Although the conceptual gap in terms of current aesthetic thinking and European plastic art styles between ordinary Romanian chroniclers and art critics in Western Europe was difficult to bridge in such a short period of time, in the early years of the last century it diminished significantly. This was possible through the publication of the first treaties and articles on aesthetics and its social impact. Romanian art critics quoted and analysed aesthetic concepts and ideas published in prestigious European magazines, such as “Gazette des Beaux-Arts”, “Il Marzocco”, “La Revue du Temps Present” and so on, ideas to which most adhered unconditionally or that others, on the contrary, rejected, in whole or in part. The publications took interest in the development of plastic arts, subsumed under the modern Romanian culture and works on plastic aesthetics, written by theorists and critics, often proved to be divergent. Maybe it was because of this very divergence that the polemic created eventually turned out to be constructive.

La cumpăna secolelor XIX-XX clivajul *artă autohtonă/artă europeană* a divizat elitele culturale românești și, subsumat, pe cronicarii și criticii plastici în funcție de apartenența la un curent sau altul de gândire și prin apelarea la argumentele emaneate din tradiția națională *versus* modernismul european. Este cunoscut faptul că arta modernă nu trebuie apreciată în funcție de o anumită „fidelitate față de natură” sau de „corectitudinea

* Cercetări realizate în cadrul proiectului POSDRU/88/1.5/S/60370/ cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

** Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu (bogdan.bosoteanu@yahoo.com).

¹ Alexandru Tzigara-Samurçaș, „Cronica artistică. Impresii din Italia,” *Convorbiri literare*, XLVI, 4 (1912), 460.

reprezentării”². Numeroasele curente artistice moderne europene (sau „ism”-ele) care au apărut și s-au manifestat în Europa în prima, dar mai ales în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au marcat, fără îndoială, dezvoltarea artelor de la noi, deși propagarea acestora de la vest la est a necesitat destul de mult timp. De asemenea, recunoașterea artiștilor români pe plan internațional s-a dovedit a fi tardivă, în pofida faptului că tânărul stat român a urmărit promovarea acestora la diferite expoziții plastice și saloane universale.

Direcția spre care se îndreptau artele plastice europene și, implicit, concepțiile occidentale despre idealul estetic în societatea modernă, nu erau străine presei culturale românești care a încercat, pe cât posibil, să informeze cititorii, prin cronicarii săi despre noile tendințe estetice în domeniu, citând de-a lungul anilor publicații prestigioase din Occident. Iată câteva exemple în acest sens: citarea revistei florentine „Il Marzocco”, care a publicat un articol despre pictorii postimpresioniști Cézanne, Van Gogh și Gauguin³; a publicației italiene „La Voce”, în care Pruraux scria două pagini *calde* despre Gauguin⁴; o chestiune etico-estetică din „Mercure de France” sau un interviu cu personalități artistice din „La Revue du Temps present”⁵. Totuși, continuând această investigație comparativă, în periodicele străine, am constatat superioritatea certă a publicațiilor periodice occidentale în ceea ce privește filozofia estetică a criticilor plastici francezi sau italieni. Astfel, în aceeași perioadă în care criticii de artă occidentali erau adepții unui curent estetic modern, criticii români se situau mereu cu un pas în spate. Atunci când omologiilor lor europeni recunoșteau valoarea lui Cézanne, Matisse, Picasso, Rodin sau Brâncuși, majoritatea criticilor de artă români îi priveau cu reținere și încă se raportau la trecut, la ideile estetice, „demodate”, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, pentru a identifica și defini modernismul și avangardismul. Totodată, reflectată prin prisma numărului mare al publicațiilor periodice destinate studierii istoriei artelor plastice și curentelor artistice moderne din ultimii anii care au precedat prima conflagrație mondială, balanța valorii s-a înclinat net în favoarea criticilor plastici germani, din peninsula italică sau „hexagon” prin comparație cu cei români⁶. Poate tocmai din această cauză publicațiile de cultură românești, al căror număr a crescut constant în primii ani ai secolului al XX-lea, au dorit

² Hans Sedlmayer, *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei*, vol. II (București: Meridiane, 1991), 257-95.

³ „Din viața pictorilor post-impresioniști,” *Noua Revistă Română*, IX, 17 (1911), 342.

⁴ „Gauguin,” *Noua Revistă Română*, IX, 19 (1911), 374.

⁵ „O anchetă artistică,” *Noua Revistă Română*, X, 4 (1911), 62.

⁶ Pentru a demonstra diferența și decalajul dintre periodicele românești și cele străine iată câteva exemple de articole, publicate în anul 1911: a.) în periodice italiene: Henri des Pruraux, „Paul Gauguin,” *La Voce*, III, 8 (Firenze, 1911), 1-2; Henri des Pruraux, „Arte libera e pittura futurista,” *La Voce*, III, 25 (Firenze, 1911), 597; Ardengo Soffici, „Picasso e Braque,” *La Voce*, III, 34 (Firenze, 1911), 635-637; Henri des Pruraux, „Intorno al cubismo,” *La Voce*, III, 49 (Firenze, 1911), 703-704; „Una visita ai lavori per le Esposizioni romane del 1911,” *La Stampa*, XLIV, 196 (Torino, 1910), 1; Marius Pictor, „Il Lice di Rembrandt,” *Il Marzocco*, XVI, 5 (Firenze, 1911), 1 etc. b.) în periodice franceze: F. Schmidt-Degener, „Rembrandt imitateur de Claus Sluter et de Jean Van Eyck”; Gustave Kahn, „Artistes contemporains – Alfred Agache”; Philippe Auquier, „L'exposition generale d'art provençal à Marseille”; Emile Michel, „Artistes contemporains – Auguste Ravier (1814-1894)” ș.a., *Gazette des Beaux-arts*, XXXVI, 48, (Paris, 1906-1907), 89-108, 121-36, 256-63, 323-35.

să educe cititorii cu privire la arta europeană modernă, citând revistele vest-europene sau apelând la colaboratori străini. Întrucât exemplele în acest sens sunt numeroase am optat pentru o scurtă prezentare a unui articol din „Viața Românească”, unde a fost publicat un studiu semnat Francis Lebrun, despre „Femeia în pictura franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea”⁷. Spre deosebire de articolele precedente, în acest text critica era una constructivă, punându-se accent pe imaginea femeii moderne, așa cum nu mai fusese înfățișată din punct de vedere estetic niciodată până atunci în istorie. Astfel, se aprecia faptul că pictorii au învățat să „vadă” femeia modernă, în afară ambianței obișnuite, așa cum „Manet a voit să zugrăvească femeia în *plin aer*”⁸, însă „femeia n'ar fi complectă dacă pictorul n'ar studia stările sale patologice obișnuite”⁹. Acest ultim aspect era, în opinia criticului, de inspirație estetică spaniolă în pictura franceză, pe filiera Zurbaran, El Greco, Ribera și Goya, modernismul reflectând, în final, gândirea originală a pictorului.

Primele preocupări teoretice de estetică plastică în arta românească

Cercetarea cronologică ne relevă faptul că, printre primele personalități preocupate de idealul estetic național s-a aflat și Alexandru Odobescu. La 17 martie 1851, acesta, care avea atunci doar 17 ani, vorbea, în cadrul unei Conferințe a Cercului Românilor de la Paris, „despre starea morală [a poporului român – n.n.]”, care putea fi îndreptată prin „două mijloace, pe care nimeni nu le va tăgădui, adică: dintr'o parte: *instrucția publică*, bine răspândită; din cealaltă formarea unei *literaturi* și unor *arte* naționale”¹⁰. Prin urmare, în viziunea acestui mare istoric și pedagog român, elementele subliniate mai sus reprezentau liantul necesar formării unei culturi române solide, iar printre acestea, inseparabilă și indispensabilă, se afla și arta națională.

În anii următori, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, autorul primelor tratate de estetică și profesor la catedra de filozofie din Iași, Ion Pop-Florantin, recomanda cursul său *Estetica. Știința filosofică despre frumos și arte* pentru „a înainta cultul a tot aceea, ce este frumos, cultul elementelor de viață ideală”¹¹. Alături de Pop-Florantin, un alt important promotor al esteticii și al conceptului despre frumos, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a fost Constantin Dimitrescu-Iași, cel care a susținut prima teză de doctorat în estetică – *Conceptul de frumos (Der Schönheitsbegriff, Leibzig* –

⁷ Francis Lebrun, „Femeia în pictura franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea,” *Viața Românească*, IV (1910), 408-15.

⁸ Lebrun, „Femeia în pictura franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea,” 411.

⁹ Lebrun, „Femeia în pictura franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea,” 414.

¹⁰ A. Odobescu concluziona amplul său discurs astfel: „[...] Să fie dar și arta, ca una din cele mari baze ale restabilirii măreții noastre naționalități, să fie și ea un țel la care să tinză mijloacele și puterile noastre intelectuale, precum tinde inima noastră!”, vezi Alexandru Odobescu, „Viitorul artelor în România, discurs din cadrul Conferinței Cercului Românilor de la Paris,” *Convorbiri Literare*, XLI, 11 (1907), 1041-58. De asemenea, cu prilejul Expoziției Universale de la Paris din 1867, Odobescu i-a încurajat pe români să participe la acest important eveniment european: „Să nu ne temem dar noi, Români, a ne arăta la o Expozițiune Universală, ast-fel precum suntem. Dumnezeu și natura ne-au înzestrat cu destule comori, pe cari străinii vor fi fericiți a le destăinui spre folosul lor și al nostru, când le vor cunoaște,” *apud* D. Dimiu, „Alexandru Odobescu și activitatea sa (1),” *Noua Revistă Română*, 4, 40 (1901), 161.

¹¹ Ion Pop-Florantin, *Estetica. Știința filosofică despre frumos și arte* (Iași: Tipografia Buciumul Român, 1874).

1877). În estetică, contribuția sa a fost considerabilă prin teza sa subintitulată *Un studiu estetic-psihologic*, precum și prin articolele publicate în diferite periodice: „Estetica și critica modernă” („Drapelul”, nr. 30, 1897), „Arta națională” („Ileana”, I, 1900), „Arta și morala” („Drapelul”, nr. 266, 1898) ș.a.¹².

Critic literar, dar ocazional și al artelor plastice, Titu Maiorescu, care nu a fost un estetician plastic profesionist, a influențat prin stilul său filozofic creația noastră artistică. În „Convorbiri literare” a fost prezentată opinia acestui membru al elitei culturale românești despre rolul artei în educația estetică. Convins „că niciodată Estetica nu creat frumosul, precum niciodată Logica nu a creat adevărul», Titu Maiorescu nu s'a îndeletnicit a predica formule, a preda rețete în favoarea artei. «Frumosul nefiind o idee teoretică, ci o idee învelită și încorporată în formă sensibilă», potrivit acestui adevăr d-l Maiorescu s'a străduit să propovăduiască frumosul prin exemplul întregii sale activități¹³. Această concepție estetică a lui Titu Maiorescu i-a atras aversiunea socialistului C. Dobrogeanu-Gherea, inamicul său doctrinar, care considera că „arta, ca orice altă manifestare a minții omenești, este produsul mijlocului natural și mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs¹⁴. Pentru un alt contemporan al evenimentelor, literatul Ioan Slavici, frumosul trebuia să îndeplinească anumite calități dintre care esențiale erau, în primul rând *unitatea și armonia*. Arta reprezenta o unitate a concepției și a formei exterioare și, ca atare în estetică, spunea Slavici, nu poate fi vorba decât de un singur fel de forme, cele privitoare la concepție¹⁵.

Abordarea de pe aceste poziții filozofice a esteticii¹⁶ i-a preocupat pe majoritatea publiciștilor și gazetarilor români. În urmă cu aproximativ un secol, în revista „Convorbiri literare” s-a realizat o recenzie a unui articol semnat de H. Münsterbery din „The Philosophical review”. Adevărata estetică – se arăta în articol – trebuie să caute armonia în simplitate, chiar la originea vieții deoarece „frumosul este frumos, nu fiindcă ne e plăcut, dar fiindcă e perfect, fiindcă fie ce aspirație ce ne insuflă e satisfăcută complet prin concursul tuturor elementelor sale. Satisfacția obiectivă de a obține o lume întreagă în acest fel, perfectă și în completă armonie cu ea însăși este singura atitudine estetică față cu experiența imediată a vieții¹⁷. Prin urmare, idealul estetic era derivat direct din simplitate, care conducea către perfecțiunea formelor și armonia absolută a simțurilor. Rolul artelor plastice în această ecuație era unul primordial fiindcă „artele frumoase ne dau frumusețea lumii exterioare, [...] implică singurătate...”¹⁸, iar prin particularizare „artistul izolat elimină raporturile și atitudinile practice și această

¹² Vasile Morar, Ion Ianoși, *Despre frumos și artă. Tradițiile gândirii estetice românești*, I (București: Minerva, 1984), 83.

¹³ *Apud* Al. Tzigara-Samurcaș, „T. Maiorescu și arta în România,” *Convorbiri Literare*, XLIV, 1 (1910), CLVI.

¹⁴ Dumitru Ghișe, Angela Botez, *Cultura, creația, valoarea – motive dominante ale filosofiei românești* (București: Eminescu, 1983), 109.

¹⁵ Morar, Ianoși, *Despre frumos și artă. Tradițiile gândirii estetice românești*, 150.

¹⁶ Vezi în acest sens și Em. M. Brandza, *Filosofia educației estetice* (București: „Cartea Românească”, f.a.)

¹⁷ „Estetică: Psihologia frumosului,” *Convorbiri Literare*, XLV, 11 (1911), 1296-97.

¹⁸ „Estetică: Psihologia frumosului,” 1296.

eliminarea e necesară pentru a simți perfecțiunea lucrurilor eterne din univers”¹⁹. În plus, îndeplinind misiunea sa demiurgică, artistul imprimă lucrării geniul sau duhul său creator, prin care o transformă într-o (capod)operă de artă. Prin urmare arta, în esența sa estetică, „este nereală, dar numai în ceea ce ea diferă de real, și nu fiindcă ar avea valoare mai mică. Ceea ce ea adaugă obiectului real, este numai acel *ce* spre care realul tinde dincolo de el însuși”²⁰.

Principii estetice în critica de artă românească

În prima decadă a secolului trecut, în revista belgiană „L'art public”, aparținând Institutului internațional de artă publică din Bruxelles, s-a urmărit constant popularizarea artelor frumoase în toate sferile sociale, pentru a nu mai fi doar apanajul celor avuți, a burgheziei, în vederea realizării unei îndreptări morale și chiar economice a societății. Anterior, mișcarea cea mai bine organizată în acest sens a fost întreprinsă de către „L'ouvre de l'art public”, înființată de către artistul Eugène Broerman, care a identificat trei paliere de acțiune, printre care și rolul esteticii în cultura modernă europeană, acela de a atribui „o formă artistică la tot ce stă în legătură cu viața publică contemporană”²¹.

Acest principiu fundamental a devenit de notorietate în toată Europa occidentală, ideile estetice circulând prin intermediul diferitelor societăți artistice sau școli de artă. Artiștii români care au frecventat astfel de „școli” sau, mai bine zis, cercuri artistice, au încercat să implementeze la noi în țară acest tip de asociaționism pe criterii artistice, multe tentative dovedindu-se din start a fi sortite eșecului.

În plan estetic, actul de creație al operei de artă inspirată direct din natură a fost salutat de către criticii români de artă. Au existat însă și contestatari, mai ales atunci când mulți dintre pictorii noștri preferau peisajele din străinătate. Marin Simionescu-Rîmniceanu remarcă faptul că „pictorii noștri s’au dus în Cadriater, la Turci, când dispuneau de o Românie virgină, iar atunci când încearcă peisajul specific românesc îl forțează prin tehnică să semene a Normandiei”²². Iată ce scria în iulie 1909, cu doar câteva luni înainte de moartea-i prematură, Spiridon Antonescu (Apcar Baltazar) în revista „Viața Românească” despre „mozaicul” estetic al expoziției Salonului oficial: „Alături de impresionistul Verona, cu admirabila lui *Toamnă*, întâlnim amatori, ca Titus Alexandrescu; iar alături de plenerismul sănătos al lui Steriadi, *țărănișmul* factice al d-lui Strîmbulescu, sau diletantismul d-lui Neglies. Mai potrivit oarecum e visătorul Loghi lîngă *simbolistul* Pallade, care se deosebește de dl. Baltazar, un alt simbolist, prin aceea că, pe cînd d-sa se ține de simbolismul discret al lui Gustave Moreau, acesta din urmă face un simbolism impresionist, într-o gamă violentă”²³.

¹⁹ „Estetică: Psihologia frumosului,” 1296.

²⁰ „Estetică: Psihologia frumosului,” 1297.

²¹ Alexandru Tzigara-Samurcaș, „Cronica artistică. «L'art public», revista Institutului internațional de artă publică din Bruxelles,” *Convorbiri Literare*, XLI, 8 (1907), 842-43.

²² Marin Simionescu-Rîmniceanu, „Caracterele naționale ale artei românești,” în *Necesitatea frumuseții. Studii de estetică și de artă* (București: Editura Cultura Națională, 1925), 36.

²³ Criticul continua cu înverșunarea caracteristică: „[...] dar noi?... după ani și zeci de ani de pictură, după trimiterea unei duzini de stipendiști în capitalele marilor orașe de artă, după ce am avut în sînul nostru un Grigorescu, iată-ne încă, în Salonul din 1909, la peisagiile d-lui Emanoil P. Bardasare, care abia de pot aminti

Revista „Convorbiri literare” stigmatiza, de asemenea, această formă de manifestare estetică *oficială* în România întrucât nu venea concret în ajutorul artiștilor²⁴. În general însă, presa culturală a reprezentat principalul canal de difuzare al vernisajelor și expozițiilor de artă, lucrările plastice fiind descrise, criticate și reproduse în numeroase rânduri. Potrivit lui Petre Oprea, un avid cercetător al presei cu valențe artistice de la începutul secolului al XX-lea, între 1900-1910 „polemica între critici avea la bază criterii estetice care, din păcate, nu constituie uneori din partea susținătorilor și pozițiile lor estetice [...] în genere adeziunea criticilor este pentru arta impresionistă, dar și aceasta într-o formă cu particularități naționale”²⁵. Această adeziune a fost manifestată însă în linii mari, generale. În particular periodicele culturale au promovat, de cele mai multe ori, idealuri estetice în concordanță cu specificul și direcțiile proprii fiecărei reviste în parte și uneori în contradicție cu maniera impresionistă, deși a existat un oarecare numitor comun în ceea ce privește artele plastice, raportându-se la anumiți artiști considerați a fi adevărați formatori de concepte estetice. Spre exemplu, Adrian Maniu, în „Noua Revistă Română”, considera lucrarea lui Brâncuși *Pasărea măiastră*, expusă în 1913 la expoziția anuală a „Tinerimei artistice” „o epilepsie estetică”²⁶, dar care totuși „ne place cu toată savanta ei influență egipto-chaldeană”²⁷, concluzionând prin manifestarea admirației față de sculptor, însă nu și față de operă: „Iată un artist și încă nu o operă de artă”²⁸. În ceea ce privește arta europeană, din „Viața Românească” putem descifra adeseori o concepție asemănătoare: „cineva poate să spuie despre o operă că-i bună, dar că din anumite pricini îi displace, după cum și invers, poate spune despre o altă lucrare că-i plină de greșeli, dar că, cu toate defectele ei, este lucrarea unui artist de talent și a unui temperament extraordinar”²⁹. Asemenea opinii paradoxale nu sunt singulare și au fost împărtășite și de alți cronicari și critici de artă din epocă.

Un alt aspect, extrem de important, l-a reprezentat impactul social al esteticii, prin rolul său direct în educarea poporului. Privite prin prisma importanței cultural-educative artele plastice din România dețineau un rol cheie. Astfel, Ovid Densușianu împreună cu o parte a colaboratorilor săi de la revista „Viața Nouă”, au inițiat constituirea unei *Societăți pentru cultura artistică în școală*. Acest proiect a fost prezentat la 18 ianuarie 1909 la Ateneul Român printr-o conferință intitulată „Tinerimea și cultura artistică”. Densușianu a propus ca „localurile de școală trebuie să fie astfel clădite încât elevul să nu găsească decât plăceri din privirile pe cari le aruncă în dreapta și în stânga”, întrucât „[...] preocuparea artistică nu este o preocupare nici dăunătoare nici inutilă, ci este una din

– nu pe artiștii de dinnaintea romantismului francez, dar pe un Simon Vouet, sau Clonet, care în manualele de Istoria Artelor franceze ocupă primele pagini. Și, dacă nu mă înșel, e posibil ca, cronologicște, arta Vouet-ilor să corespundă cu epoca puștei cu cremene”, vezi pe larg întregul articol al lui Spiridon Antonescu, „Salonul Oficial din 1909,” *Viața Românească*, IV, 7 (1909), 90-7.

²⁴ Alexandru Tzigara-Samurcaș, „Cronica artistică. Artă în 1909,” *Convorbiri Literare*, XLIV, 1 (1910), 91-2.

²⁵ Petre Oprea, *Cronicari și critici de artă în presa bucureșteană din primul deceniu al secolului XX* (București: Litera, 1982), 11.

²⁶ Adrian Maniu, „Cronica artistică. A XII –a expoziție a societății Tinerimea artistică,” *Noua Revistă Română*, XIII, 23-24 (1913), 365.

²⁷ Maniu, „Cronica artistică,” 365.

²⁸ Maniu, „Cronica artistică,” 365.

²⁹ „Cronica artistică. Saloanele anuale din Paris,” *Viața Românească*, VI, 7 (1911), 123.

preocupările de căpetenie ale unui popor care vrea să fie înaintat, ea este una din înfățișările absolut necesare unui suflet complet și armonios³⁰. Acest mod de popularizare a artelor și dezvoltare a simțului estetic la români, prin intermediul unor conferințe, va fi reluat de către O. Densușianu și colaboratorii săi de la „Vieța Nouă” și în ianuarie 1910 când au prezentat în sala Institutului Pompilian conferința cu titlul „Artistul și mulțimea”³¹.

Revista „Convorbiri literare” a realizat, în 1912, o analogie interesantă între România și Italia în ceea ce privește fenomenul artistic și rolul său educațional. În plan estetic însă, se vedeau divergențele instituționale și de opinie ale liderilor politici din cele două țări. Astfel, dacă în Vechiul Regat arta, în mod profund eronat, era „considerată ca un lux inutil”³² de către mulți neavizați, în peninsula Apenină era dimpotrivă „unul din factorii sociali cei mai însemnați pentru buna educare a poporului”³³. Ministrul italian Credaro își exprima convingerea „că numai prin dezvoltarea sentimentului estetic se poate și trebuie să se facă educație civilă a maselor într'un stat modern”³⁴. Prin implicarea Statului italian în acest domeniu nutrea speranța că va putea iniția poporul în „aprecierea frumosului”. Totodată, el spera, din nou, că „arta va insufla poporului noi sentimente și idealuri estetice”³⁵. Din păcate, în Italia, exacerbarea sentimentelor naționaliste a condus ulterior și la o subordonare a idealului estetic (raportat tot mai des la arta clasică romană) prin politica mussoliniană, artele frumoase devenind, în perioada interbelică, un mijloc de manipulare a maselor în mâinile regimului fascist.

Din punct de vedere sociologic, „problema” claselor sociale (și implicit a avuției), ca element determinant în privința creației artistice, a fost mult dezbătută. De exemplu, a fost analizată concepția artistico-socială a lui Ruskin despre estetism și impactul capitalismului asupra artei și a creatorului de artă. Astfel, capitalismul era perceput ca principala cauză a „refluxului” artistic ce conducea inevitabil la decadența morală a societății³⁶. În opinia autorului articolului din „Noua Revistă Română” avuția și luxul nu aveau nimic de a face cu adevărata artă chiar dacă se susținea ideea greșită conform căreia „bogații întrețin luxul și că luxul e trebuitor dezvoltării artei”³⁷. Privite dintr-o altă perspectivă, sărăcia și mizeria distrugau, de asemenea, frumusețea și îl puneau pe om în

³⁰ „Tinerimea și cultura artistică,” *Noua Revistă Română*, V, 16 (1909), 243.

³¹ „Conferința D-lui Ovid Densușianu: Artistul și mulțimea,” *Noua Revistă Română*, VII, 16 (1910), 1.

³² Alexandru Tzigara-Samurcaș, „Cronica artistică. Impresii din Italia,” *Convorbiri Literare*, XLVI, 4 (1912), 459.

³³ Tzigara-Samurcaș, „Cronica artistică. Impresii din Italia,” 459.

³⁴ „Să imităm această pildă frumoasă și întorcându-ne mai des pe pământul clasic al artei, vom învăța poate și noi să apucăm de-a binele drumul cel larg al civilizației. Căci arta este simbolul cel mai evident al unei adevărate culturi”, Tzigara-Samurcaș, „Cronica artistică. Impresii din Italia,” 459-60.

³⁵ Tzigara-Samurcaș, „Cronica artistică. Impresii din Italia,” 459-60..

³⁶ „Pe unde a trecut capitalismul frumuseța a pierit, pe unde a pierit frumuseța, a pierit și morala. N'a rămas în urmă decât o clasă trândavă și luxoasă care nu face nimic, nepăsătoare față de artă, și o clasă săracă și istovită de muncă și de suferință care n'are timpul și nici libertatea de suflet trebuincioasă pentru a pricepe și iubi arta”, Șt. Petică, „Esthetismul lui Ruskin,” *Noua Revistă Română*, I, 3 (1900), 43.

³⁷ Petică, „Esthetismul lui Ruskin,” 43.

neputința de a pricepe în întregime o operă estetică³⁸. Prin urmare atât luxul, cât și sărăcia, din motive diametral opuse, distrugeau frumusețea pură și corupeau moral, adică eliminau principalele atribute ale creației artistice.

Din cele prezentate mai sus putem constata că publicarea, în special între 1890-1914, a unor articole cu o puternică tendință spre teoretizare a condus la o abundență a noțiunilor estetice cu caracter filozofic ce a exprimat preocuparea tot mai accentuată pentru artele plastice românești a unor cronicari și critici care „au năzuit spre realizări de o valoare absolută”³⁹. Pe acest fond, progresul realizat a fost considerabil, iar critica de artă s-a dovedit constructivă în procesul de dezvoltare a plasticii moderne românești, întrucât a angajat atât participanți pasivi (cronicari) cât și activi (artiști) în definirea idealului estetic național.

³⁸ „Distrușându-se frumuseța se distruge morala și ast-fel clasele de jos sunt amenințate să înceteze cu totul de a mai trăi sufletește”, Petică, „Esthetismul lui Ruskin,” 43.

³⁹ Amelia Pavel, „Cu privire la stilul criticii de artă,” *Studii și Cercetări în Istoria Artei*, IX, 1 (1962), 33.