

**GEORGE DEMETRESCU MIREA - UN CLASIC
LA RĂSCRUCE DE VEACURI.
GRAFICĂ DIN CABINETUL DE STAMPE AL
BIBLIOTECHII ACADEMIEI ROMÂNE**

Virginia BARBU

Résumé: Personnalité distinguée de la peinture roumaine à la fin du dix-neuvième siècle, G. D. Mirea est l'auteur des vastes compositions historiques et allégoriques, décorations pariétales et, surtout, des portraits de la grande société. Élève de Theodor Aman, il continuera sa éducation académique à Paris, dans les ateliers des peintres prestigieux: Henri Lehmann, ancien disciple d'Ingres, et Carolus Duran, portraitiste à la mode. Mirea s'impose au Salon parisien de l'année 1883 et, après son retour à Bucarest, il devient l'un des plus célèbres portraitistes officiels, professeur à l'École des beaux-arts et, dès 1899, directeur pendant trente ans. Les mouvements artistiques de la modernité au début du vingtième siècle ont occulté sa réussite, peut-être trop tôt enfoncé dans son classicisme par l'admiration des contemporains. L'injuste oubli se perpétua dans l'historiographie de l'art après le changement du régime, en 1948, quand le monde aristocratique de la peinture de Mirea, caractéristique pour le temps du Royaume de la Roumanie, devint sujet tabou.

L'article présente l'activité du peintre Mirea par une incursion dans l'historiographie de l'art de son époque, en essayant d'établir, au fil de la chronologie, le stade actuel de la recherche, reflétant les monographies signés de N. Petrascu, Dragomirescu et Frunzetti, dans les années quarantes, et l'article de Theodor Enescu de 1969. À partir des oeuvres graphiques conservés dans les collections du Cabinet des estampes de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, représentatives pour la création de la jeunesse du G. D. Mirea (1870-1884), l'article commente certains portraits et autoportraits inédits, dans

une investigation ouverte, point de depart pour une prochaine étude monographique sur l'artiste.

Mots-clés: G. D. Mirea, peinture du dix-neuvième siècle, académisme, romantisme, symbolisme, étude d'atelier, dessin, esquisse, portrait, autoportrait.

Motto:

„Pictor oficial, Mirea s-a menținut în arta lui ca un academician care a oglindit concepția estetică a unei epoci”- Ionel Jianu¹.

Ultimul reprezentant al academismului în pictura românească, George Demetrescu Mirea² (16 aprilie 1852 – 12 decembrie 1934) a fost creatorul unei opere simptomatice pentru perioada dintre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, remarcându-se ca un excelent autor de portrete și de vaste compoziții decorative. Strălucit absolvent al Școlii de Belle-Arte din București, urmaș la catedra de pictură al profesorilor Theodor Aman și Gheorghe Tattarescu, a ridicat la un nivel superior idealul clasic al viziunii lor³. În urma succeselor repurtate la Paris, unde și-a însușit cu iscusință metodele unor artiști de prestigiu în societatea franceză a timpului, Mirea a fost în fruntea celor ce au format noile generații de artiști, captând atenția publicului românesc vreme îndelungată. A obținut numeroase distincții, încununată cu Premiul național pentru pictură în 1924, opera sa fiind situată de unii dintre contemporani alături de cea a lui Nicolae Grigorescu.

Compozițiile istorice și alegorice lucrate și expuse la Paris, *Bacanta și Faunul* (1878-79), *Mihai Viteazul privind capul lui Andrei Bathory* (1882), *Vârful cu dor* (1883) – care au impresionat prin puritatea desenului, fantezia și forța concepției spațiale, precum și portretele doamnelor *Elena Djuvara* (1880),

¹ Ionel Jianu, *G. D. Mirea*, în „Rampa”, Anul 17, Nr. 5083, 19 decembrie 1934, p. 1.

² După o scurtă perioadă, în anii de școală, când și-a semnat lucrările *Demetrescu*, artistul a avut toată viața aceeași semnătură, *G. D. Mirea*, prescurtare preluată de presa vremii și de primii săi monografiști, adoptată și în studiul de față.

³ Lucia Dracopol-Ispir, *Clasicismul în pictura românească*, București, Tipografia Rotativa, 1939, p. 65.

Bessye Take Ionescu (1882), *Sașa Odobescu* (1883), *Contesa de Chèvremont* (1883) și portretul copilului *Maurice Lecors* (1881-1882) – apreciate pentru distincția înfățișării, vivacitatea expresiilor și rafinamentul cromatic, au produs, după 1884, o impresie puternică în mediul artistic românesc.

Portretele pictate în anii imediat următori, dintr-o suită de personalități reprezentative pentru elita intelectuală și politică a timpului: Alexandru Odobescu (1888), B. P. Hașdeu (1889), Colonelul Cantilli (1886), Ioan C. Brătianu (1891), Prințul Dimitrie Ghica (1894), Nicolae Krețulescu (1896), Generalul Argetoianu (1903), prin rigoarea redării modelului, intensitatea expresiei caracteriale și farmecul evocativ, au confirmat anvergura talentului său de talie europeană.

Receptarea operei lui Mirea a beneficiat de la început de pana scriitorului Barbu Delavrancea⁴, care se exersează inspirat în cronică plastică, domeniu pe atunci tânăr în literatura română, în câteva comentarii dezvoltate, pline de intuiții revelatoare asupra valorii estetice și asupra tehnicii. A scris pagini remarcabile despre „gentila fantezie” *Vârful cu dor*⁵ inspirată din *Poveștile Peleşului* ale reginei poete Carmen Sylva, și mai ales despre *Portretul D-lui Hașdeu*⁶, articol de profunzime analitică, plastică și psihologică, care a fixat în memoria contemporanilor statura unică a pictorului în peisajul artei românești.

„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 energic 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 d-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

⁴ Barbu Delavrancea, *Opere V (Publicistică. Cronici literare și de artă, studii de limbă și folclor)*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, Editura pentru literatură, București, 1969, 760 p.

⁵ „România liberă”, Anul I, Nr. 4, octombrie 1884, p. 45-47, semnat Fra Dolce, și în „Revista Nouă”, Anul II, Nr. 3, 15 martie, 1889, p. 95-102, în Barbu Delavrancea, *op. cit.*, p. 101-105.

⁶ De La Vrancea, *Portretul D-lui Hașdeu*, în „Românul”, Anul XXXI, 15 iulie 1887; reprodus antum în „Revista Nouă”, III, Nr. 4-5, iulie-august, 1889, p. 124. *Ibidem*, p. 244-249.

aceeași vreme, dulceața, blândețea și tinerețea acestor ochi este cea mai mare izbândă în portrete a tânărului maestru”⁷.

(...)

„Mirea ca portretist a înghițit pe toți ceilalți; a izbutit pe deplin; și, ca orice izbândă, este o parte de cruzime: nici unul nu mai poate să facă portrete, cel puțin până acum, căci toată lumea voiește un *Mirea*”⁸.

Izbânda deplină și relativ rapidă a artei sale i-a adus importante comenzi oficiale, devenind unul dintre cei mai căutați portretiști ai înaltei societăți. Un alt cronicar proeminent al vremii, Nicolae Petrașcu, scriitor din anturajul prietenilor artistului, printre care arhitectul Ion Mincu și sculptorul Ion Georgescu, îl consideră pe G. D. Mirea ca fiind împreună cu Nicolae Grigorescu⁹ „cele două figuri de prim plan ale picturii românești din secolul al XIX-lea”¹⁰. Atent observator al mișcării literare și artistice române, cunoscător al artei universale, N. Petrașcu face remarci pertinente privind eferescența creatoare a modernității, cu ale sale diverse ipostaze, vorbind despre „viața febrilă” care se insinuează în artă, ca tainic numitor comun al celor doi artiști, altminteri dificil de comparat: „Fiecare lucrează viu, însuflețit, fluid, cu viață, nu împietrit, nu imobil. De aceea, carele cu boi ale D-lui Grigorescu merg cu adevărat, nu sunt rigide; de aceea portretele lui D-lui Mirea respiră, vorbesc”¹¹.

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, scena artistică românească se racorda la curentele artei moderne occidentale, exaltând gustul imediatetei, al realului și al relativului, în opoziție cu arta oficială, care stăruia în formulele tradiționale, inspirate din literatură și din istorie, ducând firesc la luări de poziție între grupurile de artiști. Pe măsură ce arta se schimbă, și istoriografia de artă evoluează, într-un concert de voci adesea disonante, preocupate cu insistență, la acea dată, de întăietatea unui curent față de altul și de stabilirea ierarhiilor între

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Salonul „Ateneului”*. G. D. Mirea, în „Democrația”, Anul II, Nr. 238, 13 ianuarie 1889, p. 1, semnat „Viator”, *Ibidem*, p. 311.

⁹ N. Petrașcu a semnat, printre alte scrieri memorialistice despre artiști și scriitori, a doua monografie, după cea a lui Virgil Cioflec (1925), a lui Nicolae Grigorescu, în 1930.

¹⁰ N. Petrașcu, *G. D. Mirea*, Editura Casa Școalelor, București, 1943, p. 66.

¹¹ Idem, *Expoziția artiștilor în viață din 1895*, în „Ateneul Român”, Nr. 6, 15 iunie 1895, p. 509-514, *apud* Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, Editura Noi Media Print, 2008, p. 219-222.

artiști¹². Pictura impresionistă captivează din ce în ce mai mult atenția criticii de artă și a publicului, lăsându-l oarecum în umbră pe Mirea, cu toate că „într-un domeniu, mai ales cel al portretului, în care Grigorescu și Andreescu nu făcuseră decât rare incursiuni, e drept încoronate de succes, publicul îl considera fără rival”¹³.

Creația sa deosebit de rodnică până la Primul Război Mondial, marcată de comenzi de decorații parietale ale unor importante edificii bucureștene și din țară (plafoane și panouri la Casa Vernescu, Palatul Grigore Cantacuzino, Banca Națională, medalioanele în mozaic de sub frontonul Ateneului, pictura murală a Catedralei din Constanța, panouri istorice la Universitatea din Iași), se diminuează treptat ca vizibilitate publică. Continuă însă pe un alt palier, concentrându-se în sfera comenzilor private, a atelierului personal și, mai cu seamă, a învățământului, după numirea sa ca director, în 1899, al Școlii de Belle-Arte, pe care o va conduce vreme de aproape trei decenii.

Mirea a fost prețuit și iubit în timpul vieții, rămânând în ochii tuturor, chiar al celor mai pretențioși și extravagandanți moderniști, „maestrul”¹⁴, după cum consemnează jurnalele anului 1934, la data morții sale, presărate cu numeroase și emoționante discursuri sau memorii solemne ale personalității și operei artistului.

„Format la școala eminentilor maeștri ai artei franceze, talentul lui Gheorghe Mirea s-a cultivat și s-a dezvoltat cu strălucire. Timp de 40 de ani, Mirea a ilustrat catedra de pictură a școlii de arte frumoase din București, dintre care peste 30 de ani ca director. Se poate spune deci că influența lui a fost hotărâtoare în formarea unei școli românești de pictură. Mirea a fost un clasic în înțelesul cel mai frumos al cuvântului. Opera lui de o omogenitate perfectă, de o nobilă distincțiune va rămâne și după dispariția maestrului, ca unul din patrimoniile cele mai bogate și cele mai înălțătoare ale artei române, o operă caracteristică în care se oglindește o epocă și o generațiune”¹⁵.

¹² Petre Oprea, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, Editura Litera, București, 1980.

¹³ George Oprea, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 257.

¹⁴ „Îndreptarea”, Nr. 265, 15 decembrie 1934, p. 1.

¹⁵ „Dimineața”, Anul 30, Nr. 10049, decembrie 1934, p.11, *Înmormântarea pictorului Gh. D. Mirea. Serviciul religios de la cimitirul Bellu*, discursul lui Contantin Kirîțescu, din partea Ministerului Instrucțiunii Publice.

Idealul de noblețe din pictura sa, reflectând gradul de cultură și de civilizație al elitelor românești care-și afirmau identitatea, regăsindu-se fie într-un trecut glorios, pe firul istoriei, fie în circumstanțele favorabile ale prezentului, face ca în receptarea operei lui Mirea să dispară, pe măsură de ne îndepărtăm în timp, aspectele care puteau apărea contemporanilor ca mondene sau superficiale, lăsând neatinsă valoarea stilisticii sale clasice de coloratură romantică. Din această perspectivă, Ionel Jianu, un tânăr cronicar care va deveni unul dintre cei mai valoroși critici de artă din perioada interbelică, îl percepea cu surprinzătoare claritate, prevenind, totodată, asupra primejdiei ideilor preconceptuate și al judecăților extraestetice.

„G. Mirea fost un fel de mareșal al plasticei române. După Aman și N. Grigorescu, Mirea a devenit cu mult înainte de războiu, pictorul oficialității, maestrul consacrat pe care-l cinsteau, fără precupețire, toți aceia care formau publicul ce se interesa de pictură. (...)”

E greu să judeci o operă față de care n-ai afinități, care nu corespunde cu poziția ta artistică. Pe Mirea trebuie să-l considerăm în cadrul legendei sale.”¹⁶

Stadiul cunoștințelor asupra vieții și operei lui G. D. Mirea atinge un maximum la începutul anilor 1940, prin două lucrări rămase fundamentale: monografia lui Nicolae Petrașcu¹⁷, o biografie cu virtuți memorialistice, a cărei scriitură păstrează farmecul desuet al prietenilor intelectuale dintr-o generație mai veche, și monografia lui George Dragomirescu și Ion Frunzetti¹⁸, scrisă sub îndrumarea profesorului G. Oprescu, la seminarul de istoria artei de la Universitatea din București. Cea din urmă lucrare reprezintă decantarea informațiilor de până atunci, însoțită de comentarii critice de specialitate, semnalând și viitoare direcții de studiu ale operei lui Mirea – trăsăturile

¹⁶ Ionel Jianu, *op. cit.*

¹⁷ N. Petrașcu, *G. D. Mirea, op. cit.*

¹⁸ George Dragomirescu și Ion Frunzetti, *G. Demetrescu Mirea*, Din lucrările seminarului de istoria artei de la Universitatea din București, sub direcțiunea Profesorului G. Oprescu, Academia Română, Publicațiile fondului Elena Simu, București, 1940. Deși monografia a apărut înaintea celei semnate de N. Petrașcu, ea s-a bazat pe scrierile anterioare ale lui N. Petrașcu, în special schița biografică a pictorului publicată în volumul al II-lea al conferințelor la radio, *Icoane de lumină* (1935-1936).

romantice și simboliste ale academismului său de tip eclectic, preocuparea pictorului axată asupra omului, suscitând interpretări aprofundate.

„Oricâte concesiuni va fi făcut uneori conveniențelor sociale, pictorul nostru e primul interpret de marcă al *omului*, primul antropocentrist dacă se poate spune, în sensul filosofic al acestui cuvânt, în pictura noastră. Portretele sale prea răspândite prin case particulare, greu accesibile studiului, ar putea-atesta într-o eventuală expoziție retrospectivă, din care imaginea publicului mare despre Mirea ar ieși, credem, corectată.”¹⁹

Monografia din 1940 a rămas însă fără ecou în conștiința criticii de artă românești, pe fundalul prefacerilor sociale, după cel de-al Doilea Război Mondial și intrarea țării noastre sub semnul noului regim politic, iar o expoziție retrospectivă, care să reunească toate lucrările lui G. D. Mirea, nu s-a organizat niciodată. În condițiile impunerii în anii '50 a esteticii realist-socialiste, omul cultivat și sensibil al lui Mirea era strivit, iar lumea reveriei aristocratice din pictura sa nu își găsea locul în istoria care se rescria ștergând trecutul, mai cu seamă trecutul încheșat de vechile familii boierești și de intelectualii români de valoare din timpul Regatului²⁰.

Opera lui G. D. Mirea cuprinde în jur de trei sute de portrete pictate²¹, cărora li se adaugă compozițiile istorice și proiectele de decorație murală, aflate în marea lor majoritate în București, la Muzeul Național de Artă al României, și în colecțiile numeroasei familii a pictorului la Câmpulung²². Estimarea făcută la momentul anului 1940 nu lua în calcul și opera grafică, cu excepția celor

¹⁹ George Dragomirescu și Ion Frunzetti ..., *op. cit.*, p. 26.

²⁰ Numărul 5, din anul 1956, al revistei „Arta plastică”, prezenta un dosar al Expoziției Tezaurului restituit de la Moscova, organizată la Muzeul de Artă din București, format din articole semnate de condeie importante ale criticii de artă a momentului. Se stabilesc atunci cronologii și ierarhii în care sunt minimalizați sau prezentați deformat numeroși artiști care ilustrau trecutul, printre care Mirea și elevii săi. Ion Frunzetti menționează că lucrările pictorului sunt foarte numeroase, dar consideră „inutil să le enumere” (p.16), trimițând la monografia din 1940, iar Petru Comarnescu, deplânge mentalitatea celor care s-au grăbit să pună la adăpost „mai mulți Mirea decât Luchieni” (p. 41).

²¹ George Dragomirescu și Ion Frunzetti ..., *op. cit.*, p. 21; vezi și *Lista lucrărilor lui G. D. Mirea*, cu localizarea lor, în măsura în care era cunoscută la acea dată, p. 29-36.

²² *Ibidem*, p. 6; vezi și G. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. II, București, Fundația Regele Mihai I, 1945, p. 110, 113.

patruzeci de schițe de pe front din campania de la 1877²³, donate de doamna Maria Mirea, soția artistului, Muzeului Militar din București, ceea ce face în continuare dificil de apreciat imaginea de ansamblu a operei, a amplitudinii și semnificației creației sale.

Apariția, în ultimii ani, a unor lucrări de Mirea pe simezele expozițiilor sau în cadrul licitațiilor de artă, precum și în cataloage sau sinteze de istoria artei, ca prezențe izolate sau informații recontextualizate, în cazul compendiilor, ilustrează un interes crescut pentru revalorificarea curentelor artistice neglijate în trecut și gustul pentru istoriile personale ale artiștilor, într-o viziune integratoare, atât a creației, cât și a biografiei lor²⁴. Desenele și schițele de atelier au căpătat mai multă relevanță sub aspectul procesului artistic, în completarea operei pictate, și pentru domeniul învățământului de specialitate, lărgind cunoștințele asupra personalității artistului și a ambientului în care acesta s-a format și a evoluat²⁵.

În 2014, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la înființarea Școlii de Belle-Arte (azi Universitatea Națională de Arte), s-au organizat mai multe manifestări aniversare, în cadrul cărora Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române a prezentat o expoziție cu desene de atelier ale unor artiști români de renume de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor²⁶. Evenimentul, dorind să scoată la lumină „activitatea înfrigurată depusă în vederea perfecționării și găsirii celor mai potrivite gesturi, aluri, fizionomii și raporturi între elementele componente ale unor lucrări de referință din patrimoniul național”²⁷, s-a remarcat ca unul neobișnuit, revelator pentru

²³ G. Oprescu, *op. cit.*, p. 113.

²⁴ Ioana Beldiman, Nadia Ioan Fîciu, Oana Marinache, *De la Școala de Belle-Arte la Academia de Arte Frumoase, Artiști la București 1864–1948*, UNARTE și MNAR, București, 2014; Adrian Silvan Ionescu (coord.), *Artiștii români în străinătate, 1830–1940. Călătoria - între formația academică și studiul liber*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2017; Gabriel Badea-Păun, *Les peintres roumains et la France (1834-1939)*, préface de Adrian-Silvan Ionescu, Paris, In Fine édition d'art, 2019.

²⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830–1892*, Meridiane, București, 1999; Idem, *De la „expozițiune” la „salon”. Începuturile mișcării artistice oficiale în România (1865–1900)*, în *Revista istorică*, Tom XIX, Nr. 3-4, mai-august 2008, p. 289-303.

²⁶ Cătălina Macovei, Natalia Bangală, Adrian-Silvan Ionescu, *Studii de atelier la Școala de Belle-Arte*, Biblioteca Academiei Române, 2014, 114 p.

²⁷ Idem, *op. cit.*, Adrian-Silvan Ionescu, în *Studiul de atelier* (prefață), p. 12.

practicile academice, pentru laboratorul de creație și evoluția personală a unor artiști precum Theodor Aman, G. D. Mirea, C. I. Stăncescu, Ion Georgescu, Frederick Storck, Gabriel Popescu, Dimitrie Serafim, Octav Băncilă, Camil Ressu și alții.

Din întregul lucrărilor de grafică a lui G. D. Mirea, au fost alese spre expunere trei schițe pregătitoare pentru două dintre marile sale compoziții, reproduse și în catalog: *Studiu de soldat* pentru tabloul *Mihai Viteazul privind capul lui Andrei Bathory* (1882, inv. 4653), o figură obținută din trăsături puternice și dinamice, cu efecte dramatice de clar-obscur, de o neașteptată modernitate; *Studiu pentru compoziția Vârful cu dor* (1883, inv. 8312), desen în creion conté și cărbune (într-o stare de conservare destul de precară), remarcabil ca lejeritate a construcției perspective și efectele de ecleraj ce sugerează suprapunerea planurilor terestru și celest; și *Studiu de mână* pentru lucrarea *Vârful cu dor* (1884, inv. 5373), de o admirabilă puritate a liniei, „demnă de a sta alături de crochiuri similare datorate lui Ingres”²⁸. Desenele sunt unele dintre cele mai reprezentative lucrări pentru gradul de măiestrie atins la finalul studiilor, în faza de apogeu a creației lui Mirea.

În colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române se regăsește o bună parte din lucrările artistului: grafică, fotografii și alte documente, provenind în principal din colecția donată de Maria Mirea²⁹. Bogatul fond, aflat în proces de digitizare și de cercetare, însumând peste 250 de documente, ilustrează cu precădere perioada de tinerețe a creației artistului, cuprinsă între anii 1870-1884. Desenele în creion sau cărbune, mai rar în cretă sau peniță, sunt strânse între copertele unor carnete de schițe (inv. AD I 76 și inv. AD I 235) și albume (inv. AD I 77 și inv. AD I 235), iar altele reprezintă foi de studiu independente, depozitate în cutii speciale. Semnalate de Theodor Enescu³⁰ la sfârșitul anilor '60, au fost studiate atunci doar parțial, fără o viziune de ansamblu integrată unei cronologii care, prin coroborarea datelor biografice, să poată reconstitui, cât mai veridic și coerent, parcursul artistic din această etapă a creației lui Mirea. Condițiile precare de reproducere grafică a acelor

²⁸ *Ibidem*, p. 7.

²⁹ *Ibidem*, p. 20-22.

³⁰ Theodor Enescu, *Problema artei academice și G.D. Mirea*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, Tom 16, Nr. 2, 1969 p. 255-282.

timpuri, făceau ca efortul ilustrației dintr-o publicație să pară disproporționat față de subiectul tratat, care rămânea, în continuare, unul nedorit de oficialități³¹.

Începuturile lui G. D. Mirea (1870-1884)

Cu excepția lucrărilor menționate, care au făcut parte din expoziția *Studii de atelier*, desenele din Cabinetul de Stampe datează din prima decadă a activității artistului, cuprinsă între anii 1870-1880. Acestea ilustrează căutările specifice fazei timpurii de școlarizare, în care tânărul avansează prin metode și subiecte variate, atât în stăpânirea meșteșugului, cât și în cunoașterea de sine, descoperind treptat ideile și temele care-l inspiră și pe care dorește să le exprime. Carnetele și albumele de schițe conțin studii de anatomie, de mâini, de portret și de expresie, de mișcare și de compoziție, autoportrete, copii după maeștri renascentiști, peisaje, lucrări care, inevitabil, variază calitativ, relevând însă cu elocvență „o finețe a observației și siguranța caracterizării unei expresii”³², precum și seriozitatea, perseverența încercărilor sale.

Născut la Câmpulung Muscel la data 16 aprilie 1852, al doilea copil din cei șase ai preotului Dimitrie I. Mirea și ai Elenei, născută Pandelescu, G. D. Mirea, a manifestat încă din școala primară înclinații artistice, „desenând corect figuri omenești și chiar unele compoziții”³³. În 1865, vine pentru studii la București și se înscrie la colegiul Sfântul Sava, unde este remarcat de profesorul de desen C. I. Stăncescu. După terminarea liceului, alege mai întâi medicina, frecventând un timp cursurile școlii de specialitate înființată de Carol Davila, unde beneficiază de lecțiile de desen anatomic ale profesorilor Fidelis Walch și Sava Henția. În 1870, la vârsta de 18 ani, renunță la medicină și se hotărăște să urmeze Școala de Belle-Arte, unde studiază cu Theodor Aman și Gheorghe Tattarescu, care-i prețuiesc talentul încă de la început, îl premiază la absolvire, în 1874, și îl suțin la bursa pentru străinătate din anul următor.

„Ca fire, el era un copil mai mult retras, tăcut și gânditor, deși vesel și cântând cu o voce plăcută atât în corul bisericii cât și cântece lumești.

³¹ Monografia semnată anul următor de Theodor Enescu, *G.D. Mirea*, Editura Meridiane, București, 1970, având la bază articolul publicat în revista Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, a fost supusă unei apăsătoare intruziuni a cenzurii ideologice comuniste.

³² Theodor Enescu, *op. cit.*, p. 266.

³³ N. Petrașcu, *op. cit.*, p. 11.

După terminarea școlii primare, el plecă, cu un vis ascuns în suflet, la București, venind în brișcă cu trei cai, cum povestea dânsul într-o zi (...).

Se înscrie la Colegiul Sf. Sava, unde se distinge în chip atât de deosebit la obiectul desenului, că profesorul lui, C. I. Stăncescu, creează o coroană specială pentru el și-l încoronează entuziast din prima clasă, în fața Domnitorului, căruia îi repeta mereu cuvintele: «Un elev cu foarte mari dispozițiuni».³⁴

Putem recunoaște caracterizarea pe care i-o face biograful în finețea trăsăturilor și aerul de copil visător, concentrat asupra lucrului, dintr-un surprinzător portret în creion din al doilea an de studii la Școala de Belle-Arte, realizat cu stângăcie, dar cu vizibilă simpatie și delicatețe, de către unul dintre colegii săi. **(Fig. 1)** Desenul, semnat de Leon Goldstein (Ulpianu), aflat printre schițele de școală ale lui Mirea într-unul dintre albumele din colecția Cabinetului de Stampe, atrage atenția prin valoarea lui documentară, depunând mărturie despre prietenia celor doi colegi de clasă. Mirea îi schițează, la rândul său, chipul lui Goldstein (4.04.1853, București - ?), artist destul de puțin cunoscut³⁵, un portret în care captează expresia gravă a tânărului, insistând asupra misterului ochilor adumbriți de borurile pălăriei (ADI-79, *Portret de bărbat – Goldstein*, inv. 14).

Înfățișarea cu trăsături rasate și cap împodobit cu păr bogat, precum și aceeași stare de interiorizare se regăsesc în *Autoportretul*, datat doi ani mai târziu, în 1873, un desen inedit în peniță și tuș negru pe hârtie, nepublicat până în prezent, semnalat ca *Portret de bărbat* într-un articol³⁶ de la începutul anilor '90, identificat de noi din descriere și prin intermediul cotei de inventar din colecția Cabinetului de Stampe. **(Fig. 2)** Figura este modulată într-o manieră febrilă, largă și bine stăpânită în rețeaua de linii, poate prea încărcată pe alocuri, umbrind puternic jumătate din chipul cu privirea adâncită în sine. Un anume aer romantic pe care-l degajă desenul denotă, în opinia Marianeii Vida, o înrâurire a profesorului Theodor Aman, în calitatea sa de maestru al gravurii.

Indubitabil un autoportret, dacă privim și alte desene în care mânuiește

³⁴ *Ibidem*, p. 12.

³⁵ *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea*, Adrian-Silvan Ionescu (coord.), Eduard Andrei, Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Căramelea, Olivia Nițiș, Corina Teacă (autori), București, Editura Oscar Print, 2020, p. 92.

³⁶ Mariana Vida, *George Demetrescu Mirea – Gravor*, în „Revista Muzeelor”, Nr. 2, 1991, p. 51.

cu ușurință penița cu cerneală (**Fig. 6**), lucrarea revelează acuitatea înregistrării subiectului observat și capacitatea deosebită de introspecție a tânărului artist. Semnătura deja stabilizată *G. D. Mirea*, față de încercările anilor anteriori, 1870-71, când exersa diferite formule, semnându-se cu inițialele *D. M.* sau *Demetrescu*, ca și grija datării desenului, *14 Noiembrie 1873*, indică faptul că artistul resimțea intrarea într-o nouă treaptă a evoluției sale artistice, fiind conștient de progresele pe care le făcuse.

Îl revedem apoi, peste câțiva ani, în schița intitulată *Autoportret la Paris* (**Fig. 3**), realizată probabil imediat după intrarea în vigoare a bursei de studii în 1878, judecând după fotografiile cuprinse în același interval de timp³⁷, într-o atitudine de afirmare firească de sine, printr-o ținută elegantă, îmbrăcat în frac și cu joben pe cap, afișând o privire limpede și ageră care exprimă încredere și, totodată, curiozitate față de ceea ce îi rezervă noua etapă a vieții sale în capitala mondială a artelor. Desenul face parte din Carnetul (AD I 76) ce cuprinde schițe de portrete, în care urmărește fixarea trăsăturilor caracteristice și a posturilor de moment ale modelului, uneori în raccourci-uri complicate de semiprofil sau „profil pierdut” (modelul văzut aproape din spate), cu vârful creionului conté folosit ca un instrument precis de înregistrare a formei, sintetic „decupată” din suprafața hârtiei. Traseele foarte fine ale creionului sunt de o slabă vizibilitate, ceea ce nu le scade valoarea de maximă acuratețe în captarea esențialului, dar le-a făcut să trecă neobservate de alți cercetători ai graficii lui Mirea³⁸. Acest tip de schiță sumară, completată uneori cu umbrele care oferă volum, ilustrează varietatea desenului de concepție academică, gradele diferite de finisare, subordonate intențiilor de laborator ale artistului, fiind destinate unor lucrări ce urmează a fi pictate, și nu contemplării și expunerii publicului ca lucrări de sine stătătoare. *Autoportretul la Paris*, ca schiță dintr-un carnet de însemnări de mici dimensiuni (13,5 cm x 22,5 cm), se înscrie în practica *croquis*-ului, a desenului rapid compus din câteva linii și semne, ce făcea parte din activitatea extrașcolară a elevilor la École des Beaux-Arts. Crochiul „nu era

³⁷ Cătălina Macovei, Natalia Bangală, Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, fotografiile din 1875 (B.A.R., inv. F II 40538) și, respectiv, 1884 (B.A.R., inv. F II 40539), p. 77.

³⁸ În acest sens, G. Oprescu respinge pe nedrept caracterul strict de înregistrare al unora dintre schițele sale, care aveau rolul de *aide-mémoire* în procesul său intim de creație: „În fond, chiar atunci când desenul este reușit, când artistul a prins forma, când a redat raportul volumelor ori exactitatea trăsăturilor într-un portret, desenul are ceva așa puțin personal, încât el poate plăcea, desigur, dar nu destăinuie nimic asupra temperamentului celui ce l-a executat.”, G. Oprescu, *op. cit.*, p. 111.

un simplu exercițiu formal, ci considerat o practică pentru dezvoltarea unui punct de vedere personal al artistului, a originalității.(...) Ca viitoare note de referință, aceste schițe puteau fi relucrate în atelier”³⁹.

Cunoștințele și experiența dobândite în atelierul profesorului Henri Lehmann (1814-1882), pictor francez de origine germană, elev al lui Ingres, care conducea un atelier faimos în mediul artistic parizian al timpului, ca și cel, la fel de căutat, al portretistului de societate Carolus-Duran (1837–1917), cu care lucrează începând din 1879, se reflectă în *Autoportretul* inedit (**Fig. 4**), în care G. D. Mirea se prezintă în deplinătatea vârstei, ajuns la apogeul aspirațiilor sale, portret finisat în cea mai pură manieră clasică. Valoarea de efigie a profilului, evocând noblețea reliefurilor inspirate de medalioanele din antichitate, dezvăluie personalitatea sa puternică, „caracterul lui franc, drept și mândru”⁴⁰, o serenitate care rămâne neschimbată de-a lungul timpului, în ciuda adversităților de care se lovește în societatea românească a vremii, atât în activitatea sa de pictor, cât și în aceea de pedagog, așa cum își aminteau unii dintre numeroșii săi elevi.

„Mirea avea o statură aproape înaltă, era bine legat, statuar ca un bărbat cam la vârsta de cincizeci de ani pe atunci. În deplinătatea frumuseții bărbătești. Un cap frumos, cu un oval aproape grecesc, cu buze cărnoase și bine desenate, cu o mustață bine îngrijită, care se termina cu un vârf adus în sus. Părul fusese odată bogat. Acoperea o chelie care îi dădea gravitate de savant. Se prezenta la cursuri cu severitate. Pantaloni perfect călcați în dungă.”⁴¹

Atmosfera din școală era de mare admirație pentru Mirea. Admirația era întreținută și la Tinerimea Artistică, din care el, personal, nu făcea parte. Chiar din primii ani de școală, mi-a fost dat să văd o expoziție a lui G.D. Mirea la Ateneu. Portrete, mai ales femei, în mărime naturală, ocupau un panou. Pictorul impresionat, într-adevăr, prin reprezentarea luxuriantă a personajelor. (...)

Viața lui era de o distincție rară. Un mare senior, care trăia în lume și în afara de lume.”⁴²

³⁹Albert Boime, *The Academy of French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 34.

⁴⁰ N. Petrașcu, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹Oscar Han, „Școala de Belle Arte. Anii de studiu”, în *Dălți și pensule*, București, Editura Minerva, 1970, p. 371

⁴²*Ibidem*, p. 373.

Revenind la perioada de tinerețe a studiilor lui Mirea la Școala de Belle-Arte din București, printre lucrările obișnuite la cursurile de desen anatomic, după corpuri în mișcare, pentru care vădește un interes scăzut și le abandonează cu timpul, atrage în mod deosebit atenția schița în creion a unui cap de ecorșeu, tratat ca o planșă didactică, cu indicații amănunțite și elegant caligrafiate, asupra musculaturii feței. (**Fig. 5**) Chipul ecorșeului este realizat cu multă grijă pentru exactitatea științifică, dar și pentru redarea plastică a craniului și expresia vie/visătoare a ochilor îndreptați în partea stângă superioară, lăsând o impresie memorabilă. Nu întâmplător, fără îndoială, pe verso-ul desenului explicativ al mușchilor expresiei faciale, se află schițate opt „capete de expresie”, în peniță cu cerneală neagră, investigând pe chipurile unor femei și bărbați diverse stări de spirit, derivate ale celor patru temperamente de bază: coleric, sanguin, flegmatic și melancolic (**Fig. 6**) Foaia de schițe, cu ambele desene, față și verso, este semnificativă în procesul de cunoaștere al tânărului artist, relevând interesul timpuriu și profund pentru om și pentru psihologia lui, ce se va dezvolta, cu timpul, în vocația sa extraordinară de portretist.

Portretul lui Ilie, paznicul Școlii de Belle-Arte (**Fig. 7**), captează atenția prin pregnanța trăsăturilor regulate ale modelului, conturarea apăsată a profilului și a ochilor migdalați conferind înfățișării un aer blajin și oarecum plictisit. Un personaj probabil îndrăgit nu numai de Mirea, ci și de alți colegi, studenți la arte, Ilie apare într-o altă lucrare figurat în postura sa de așteptare, așezat pe un scaun, moțâind sprijinit în baston, o siluetă masivă și aproape informă ce sugerează oboseala și condițiile aspre de trai. Interesul pentru tipurile de oameni, provenind din medii diferite, observați cu atenție și compasiune, se remarcă și în câteva portrete de călugări sau de țărani surprinși în ambientul și ocupațiile lor obișnuite, în desenele făcute în timpul vacanțelor din anii 1871-1872, din peregrinările în regiunea natală a Câmpulug Muscelului: *Portret de monah* (**Fig. 8**), *Ion Obârșanu*, *Mutu Talpa de la Monastirea Câmpulung*, *Călugăr lucrând la Schitul Cio[canu]*, *Istrate*, *cimpoierul din Burghea*, *Bonifațiu Monahul* (Album AD I 77).

Portretele menționate însoțesc o serie de peisaje din aceleași locuri pe care pictorul le străbătea în vacanțe, practicând un tip de drumeție de

romantică⁴³, priveliști din natură care îl atrăgeau prin aspectele neobișnuite sau spectaculoase, cum este *Peștera Dâmbovicioara* (**Fig. 10**). Compoziție solid construită din planuri geometrice, evidențiate prin clar-obscurul valorației, lucrarea ar putea fi și un ecou al tabloului în ulei, cu același subiect, *Peștera Dâmbovicioara*, din 1868, de la Muzeul Național de Artă al României al profesorului Gheorghe Tattarescu, fiind un peisaj dintre cele mai reușite ale acestuia. Multe dintre locurile văzute în călătorii însă nu-l entuziasmează, iar bogata sa lume interioară ia locul observației directe, cu fantezii care se strecoară printre elementele peisajului natural, evocând alegorii cu amorași dolofani din pictura renascentistă (**Fig. 9**), «putti» pe care îi desena cu multă pricepere – aspect interesant al evoluției sale artistice, relevând modul în care își va concepe marile compoziții decorative de mai târziu.

„Mirea e preocupat mai mult de *om*, fie că e accesibil cunoașterii concrete, descifrabil adică într-un portret, fie că e încununat cu prestigiul istoriei, în compozițiile sale cu subiecte din legendele neamului. Sociabilitatea lui Mirea se satisface mai puțin în raportul cu natura neînsuflețită, decât în tovărășia semenilor. Fire afectivă, simpatetică, el nu e cătuși de puțin un singuratic, iar pictura sa e pictura unui om de lume, mai curând decât produsul unei schimnicii poetice, a unei comuniuni franciscane cu natura”⁴⁴.

Printre desenele perioadei de început a creației lui Mirea, portretele feminine sunt relativ rare, ca și nudurile feminine, de aceea două dintre ele suscită, credem, un interes aparte. Factura foarte diferită în care ele au fost realizate, demonstrează, în contextul operei grafice, disponibilitatea artistului de a aborda tehnici și soluții variate, capacitatea de a-și alege și concentra mijloacele plastice raportându-se la subiectul pe care îl are în vedere, sau la ideile estetice care îl preocupă la un moment dat. *Portretul de femeie*⁴⁵, datat Paris 1872 (**Fig. 11**) este un desen atipic în ansamblul creației lui Mirea, reprezentând într-o manieră mai lejeră o figură destinsă, de calm meditativ, construită armonios din porțiuni discontinue de lumini și umbre, lucrare suprinzătoare prin modernitatea mijloacelor folosite, similare cu efectele căutate de pictorii impresionisti.

⁴³ Theodor Enescu, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁴ George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵ Desenul a mai fost reprodus de Theodor Enescu, în monografia G. D. Mirea, *op. cit.*, ilustrația nr. 4, purtând titlul *Profil de fată*.

De o cu totul altă manieră, al doilea *Portret de femeie* (**Fig. 12**) este un desen realizat în creion cu intervenții de culoare și estompă, nedatat, necunoscut și nepublicat, din câte știm, până astăzi. Caracteristic viziunii simboliste, prin atmosfera aluzivă și rapelul la referințe poetice și filozofice, portretul exprimă o altă latură a sensibilității lui Mirea. Trăsăturile nobile ale modelului, cu fruntea înaltă, coafura rotundă și aerată ca un halou luminos în jurul capului, expresia de durere reținută și întunecimea ochilor redați ca două hăuri adânci, o eterică mână de copil care apare, abia atingând femeia pe spate, ne îndreptățeste să considerăm desenul un portret al reginei Elisabeta, după tragedia pierderii fiicei sale, principesa Mărioara, în 1874, la vârsta de patru ani. Din biografia artistului cunoaștem faptul că Mirea a lucrat în 1876 un tablou înfățișând mormântul micii principese Maria, „lucrare emoționantă, văzută mulți ani la Azilul Elena Doamna”⁴⁶, tablou pe care însă Nicolae Petrașcu, în investigațiile sale din timpul pregătirii monografiei, nu l-a mai găsit. Admirabilul desen din colecția Cabinetului de Stampe poate fi datat în jurul anilor de la sfârșitul studiilor la Școla de Belle-Arte din București, ca făcând parte dintre schițele pregătitoare pentru tabloul amintit de biograf.

Factura desenului, expolatând nuanța de gri a hârtiei pentru sugerarea efectelor de abur colorat din care se plăsmuiește ființa eterică a fetei apărute în spatele mamei sale, revelează nu numai tangența la estetica simbolistă, dar și apetența artistului pentru ideile esoterice care circulau în epocă în unele cercuri. Interesul pentru spiritism în societatea românească de la finele secolului al XIX-lea se desprinde din mentalitatea comună prin preocupările unor rafinați intelectuali marcați profund de pierderea copiilor lor, precum regina Elisabeta, Titu Maiorescu și Bogdan Petriceicu Hașdeu, care și-au căutat alinarea în ideile de comuniune spirituală și continuitate după moarte⁴⁷. După cum aflăm din presa vremii, pictorul G. D. Mirea a rezonat cu acest curent din empatie pentru „magul de la Câmpina”, a cărei unică și genială fiică, Iulia Hașdeu, deceda de tuberculoză la vârsta de 18 ani, în 1888⁴⁸. În anul următor, când picta excepționalul portret al lui B. P. Hașdeu, amintit la începutul acestui articol, împărtășind impresia cărturarului a curioasei asemănări dintre fiica sa, Iulia

⁴⁶ N. Petrașcu, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Ioana Pârvolescu, *În intimitatea secolului al XIX-lea*, București, Editura Humanitas, 2017, ediția a IV-a, 352 p.

⁴⁸ N. I. Apostolescu, *Iulia Hașdeu*, în „Literatură și artă română”, Ianuarie-Februarie 1903, p. 424.

Hașdeu, și bunicul său, Tadeu Hașdeu (1769-1835), atât în scrieri, precum și în înfățișarea fizică, artistul a creat, pornind de la fotografiile celor doi, un impresionant dublu portret, *Stăbunul și Nepoata*, desen publicat în „Revista Nouă”, din 1889⁴⁹.

Lucrările de grafică aflate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române reprezintă un fond valoros a cărui studiere poate aduce noi înțelegeri a creației timpurii a pictorului, ce vor contribui, ulterior, la o imagine mai bine conturată a întregii opere a lui G. D. Mirea. În analiza câtorva dintre desenele de atelier de la Școala de Belle-Arte, am constatat dedicația timpurie a lui Mirea față de om, în cunoașterea atât a învelișului său exterior, cât și a psihologiei sale. Observarea tehnicilor diferite folosite de artist în timpul celor cinci ani de studii, revelează disponibilitatea lui Mirea de a-și adapta mijloacele la subiectul tratat și stăpânirea unor limbaje diferite, calitate inaparentă la o primă vedere.

G. D. Mirea a fost ultimul academist de marcă din pictura românească de la răscrucea ultimelor două veacuri, un clasic a cărui operă a rămas încă insuficient cunoscută. S-a afirmat printr-un talent de talie europeană ca portretist al societății înalte și decorator al unor edificii încărcate de prestigiu cultural, și a ridicat nivelul școlii naționale de arte prin exemplul său, fiind în fruntea celor care au format noile generații de artiști. Unul dintre aceștia a fost și Gheorghe Petrașcu, fratele scriitorului care a semnat prima monografie a lui Mirea, primul pictor devenit membru al Academiei Române în 1937, care în discursul de recepție îl situează pe Mirea la locul cuvenit între maeștrii artei românești moderne. Petrașcu a evidențiat însușirile deosebite ale pictorului ca pedagog: „Profesor admirabil, lăsând toată libertatea elevilor săi, dar vorbindule totdeauna de calitățile esențiale ale picturii bune, ajunge să formeze o pleiadă de artiști”, precum și pe cele ale personalității sale, neînțeleasă pe deplin de contemporani: „Caracter franc, impregnat de cinste și adevăr, nu s-a dat niciodată înapoi când a avut de apărat o faptă bună.”⁵⁰

⁴⁹ G. Oprescu, *op. cit.*, p. 113, planșa LIV.

⁵⁰ Gh. Petrașcu, *O privire asupra evoluției picturii românești*, Discurs rostit la 22 mai 1937 în ședința solemnă a Academiei Române, cu răspunsul D-lui C. Rădulescu-Motru, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, București, 1937, p. 12.



Fig. 1, Leon Goldstein (Ulpien), Portret Mirea, 1871, *Cabinetul de Stampe, B.A.R.*



Fig. 2, G. D. Mirea Autoportret, 14 nov.1873, *Cabinetul de Stampe, B.A.R.*

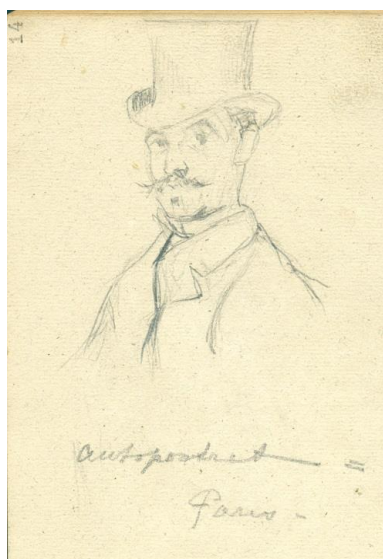


Fig. 3, G. D. Mirea, *Autoportret la Paris*, [1878-1884], *Cabinetul de Stampe, B.A.R.*

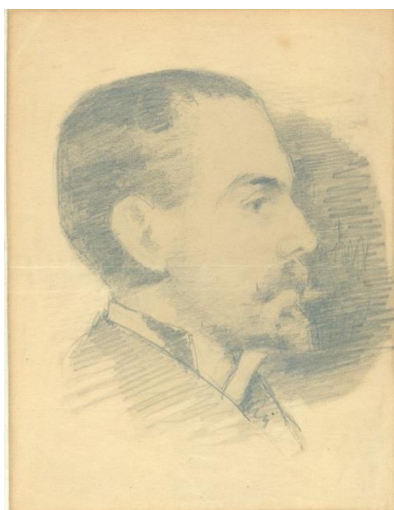


Fig. 4, G. D. Mirea, *Autoportret*, *Cabinetul de Stampe, B.A.R.*

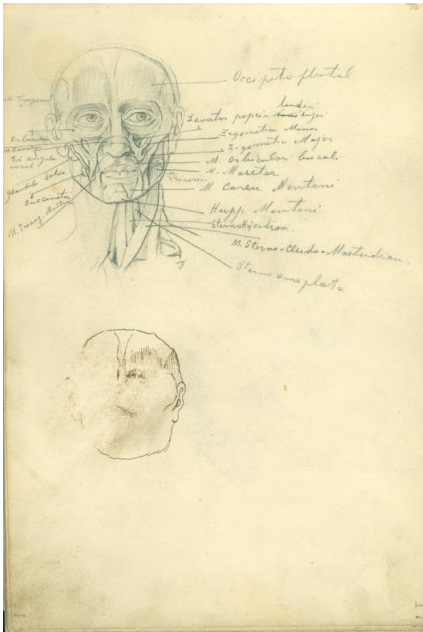


Fig. 5, G. D. Mirea, Studiu anatomic, Cabinetul de Stampe, B.A.R.



Fig. 6, G. D. Mirea, Foaie de studii, capete de expresie, Cabinetul de Stampe, B.A.R.

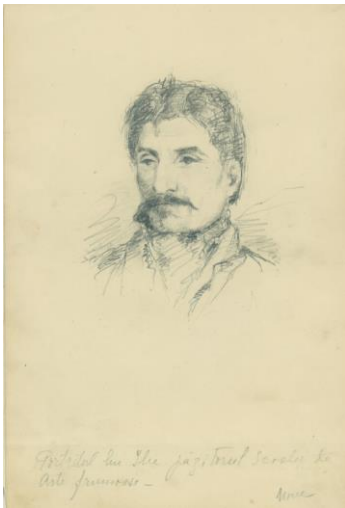


Fig. 7, G. D. Mirea, Portretul lui Ilie, 1871, Cabinetul de Stampe, B.A.R.



Fig. 8, G. D. Mirea, Portret de monah, Cabinetul de Stampe, B.A.R.



Fig. 9, G.D. Mirea, *Alegorie*,
Cabinetul de Stampe, B.A.R.



Fig. 10, G. D. Mirea, *Peștera Dâmbovicioara*, 1871,
Cabinetul de Stampe, B.A.R.



Fig. 11, G. D. Mirea, *Portret de femeie*,
Paris, 1872, *Cabinetul de Stampe, B.A.R.*



Fig. 12, G. D. Mirea, *Portret de femeie*,
[1874-78], *Cabinetul de Stampe, B.A.R.*