PICTURA LUI PETRAŞCU ŞI RECEPTAREA EI CRITICĂ

Corina Teacă

Pictura lui Petraşcu s-a bucurat de-a lungul timpului de o constantă atenţie din partea criticii. Chiar dacă nu întotdeauna agreată, arta sa nu a putut trece neobservată, intrigând prin particularităţile ei. În 1901, cu prilejul debutului lui Petraşcu pe simezele bucureştene, arhitectul Ion Mincu îi dedica un articol[1] ilustrat cu câteva reproduceri, unde sunt amintite şi câteva titluri din totalul celor aproape 60 de lucrări prezentate; ele indică foarte precis evantaiul preocupărilor sale la acea dată: *Răsăriturile lunei*, *Seară de denie*, etc; dincolo de subiectul tratat – tema *peisajului nocturn* - acestea induc privitorului prezenţa subtilă a unui sentiment liric al naturii, comun poeziei romantice şi simboliste, zone cu care pictura lui Petraşcu interferează. Cum observa Petre Oprea,[2] Petraşcu avea să îşi menţină interesul pentru aceste *teme nocturne*, mult după momentul debutului: în 1912 realizează lucrarea *Noapte înstelată*, doi ani mai târziu *Feerie de seară* (ambele reproduse în monografia dedicată pictorului de colecţionarul Aurel Vladimir Diaconu în 1946 [3]) iar în 1919 pictează un *Răsărit de lună la ţară*, etc.; de asemenea, în catalogul expoziţiei personale din 1933, figura, printre cele câteva sute de lucrări, o *Nocturnă*, probabil o lucrare de tinereţe, de care pictorul nu se dezice în anii deplinei glorii. [4] Devine astfel evident faptul că alegerea unei anume tonalităţi determinate de exerciţiul pe marginea *temei nocturne*, părea deja ferm conturată, cât şi că se putea distinge disponibilitatea autorului pentru unele subiecte ce impuneau tratarea în game cromatice sobre. Având în vedere aceste observaţii, precum şi faptul că în textele referitoare la opera sa una dintre problemele des reluate este *obscuritatea viziunii*, pornind de la acest element de referinţă al vocabularului său plastic, am încercat o schiţare a modului în care *tema negrului* a fost percepută şi comentată de-a lungul vremii.

La începutul anilor '70 în studiul dedicat lui Gheorghe Petraşcu, Theodor Enescu analiza relaţia dintre opera acestuia şi repere ale fondului muzeal european (printre ele, creaţiile unor artişti ca Rembrandt sau Daumier. [5] Teza nu era nouă, ea circula încă din timpul vieţii pictorului prin vocea unor autori ca George Oprescu [6], Vladimir Diaconu sau Ionel Jianu, fără însă ca nimeni să fi urmărit atât de atent consecinţele sale. Cuvintele cheie ale acestui studiu sunt *tradiţia* şi *educaţia*. În opinia lui Enescu *muzeul* a avut pentru Petraşcu o reală funcţie formativă, fiind, în primul rând, *furnizor de subiecte de reflecţie plastică*, ce au contribuit la închegarea vocabularului său şi foarte puţin la mobilarea universului tematic. Studiul în discuţie a pus în lumină faptul că în periplul său muzeal pictorul şi-a îndreptat atenţia îndeosebi asupra unor lucrări cu calităţi picturale puternic

https://biblioteca-digitala.ro

reliefate. Şi pentru Ionel Jianu, [7] cum avea să fie, ani mai târziu, pentru Theodor Enescu, stilul adoptat de artist în aşa-numita perioadă romantică [8] este consecinţa întâlniriii cu pictura muzeală europeană. În *Autoportretul* (desen, creion) pe care pictorul îl expune în cadrul primei sale personale din 1900 de la Ateneu, unde amprenta rembrandtiană este evidentă, o asemenea teorie pare perfect plauzibilă. Fără îndoială acest raport reflexiv menţionat de textul lui Enescu există şi funcţionează. Însă accentul marcat pe cei doi termeni sus-amintiţi, *tradiţie* şi *educaţie*, conduc oarecum forţat la concluzia unui anumit tip de determinism, cu o valoare limitată tocmai prin excluderea mimetismului din raportul cu modelul. [9]

Din zona criticii practicate de literaţi, într-o notă specifică lui însuşi, Arghezi –aparent ignorând orice ataşe temporale ori contextuale - accentuează *caracterul nocturn* dominant în lucrările de început. Cronica sa din 1913, marcată de puternice tonalităţi simboliste vorbeşte despre negru ca matrice a picturii petrasciene, un filtru care deformează pecepţia materiei într-un sens profund poetic; dotat cu o intuiţie singulară, Arghezi *suspectează* o suprapunere a *viziunii* şi *concepţiei*: *Ca să privească în lume, domnul Petraşcu îşi trage pălăria pe sprâncene sau aşteaptă să se facă noapte. Din negru purced culorile sale toate. Poate că această culoare, cenuşie şi aspră, iese dintr-o concepţie, nu numai din tuburile de vopsele. Nu importă: viziunea picturii sale este şi rămâne vânătă; fiinţele şi lucrurile fumurii par a fi fost în prealabil tăvălite prin funingine şi cerneală.* [10] Subiectivul discurs arghezian, în care se insinuează ideea jocului cu modernitatea, găseşte în pictura lui Petraşcu echivalentul propriilor convingeri artistice. [11] În 1909 Ion Minulescu descria tenebrosismul stilului petrascian, vorbea despre *viziunea dantesică* a acestuia, sesizând totodată aspectul fluid, metamorfic al formelor sale, direcţionând , ca şi Arghezi spre o lectură în cheie simbolistă: *În peisagiile d-lui Petraşcu domneşte liniştea majestuoasă şi misterul acelor anume clipe în care arborii bunăoară, împrumută chipul oamenilor, iar oamenii, pe cel al nălucilor.* [12] În *Însemnările* lui Ressu, coleg de atelier cu Petraşcu în clasa lui Mirea, întâlnim însă o interpretare diferită şi care devansează momentul integrării negrului în paleta sa cromatică. Ressu afirmă: *Petraşcu avea o viziune determinată de tulburări optice; lucra cu ochelari dubli şi folosea mult negru, caracteristică păstrată în opera lui toată viaţa.* [13] Afirmaţia lui Ressu este departe de a face inutilizabile restul teoriilor privitoare la ternul viziunii lui Petraşcu, sprijinind mai degrabă ideea că opţiunile tematice şi stilistice ale pictorului au fost în permanent acord cu natura sa. Această constantă a creaţiei va fi reinterpretată mai târziu, în faza de maturitate, fază în care paleta pictorului se luminează, negrul pierzând din forţa şi ponderea pe care le avusese în lucrările de tinereţe. Este perioada interioarelor pictate la Târgovişte şi Bucureşti, perioada marinelor şi a peisajelor din Spania, Italia, etc.

Autor al unui discurs care conjugă sensurile operei de maturitate unei problematici legate de ideea de spirit naşional în artă, Ionel Jianu pune în evidenţă - într-un mod destul de tranşant – relaţia dintre pictura artistului şi arta populară: *Dacă există totuşi influenţe în opera lui Petraşcu, acestea nu sunt datorate altor artişti, ci unor elemente şi surse de inspiraţie care au aflat predilecţia sa. Astfel se*

https://biblioteca-digitala.ro

poate constata înrâurirea pe care arta populară – şi în special covoarele basarabene – a exercitat-o asupra picturii lui Petraşcu. Nu numai motivul acestor covoare e foarte frecvent reprodus pe pânzele sale, ci şi tema picturală – fond negru cu înflorituri roze, roşii sau albe, e des folosită şi transpusă chiar în afară de motiv.

Covoarele basarabene l-au ajutat să ajungă la acea expresivitate extraordinară a negrului pe care numai el a realizat-o în plastica română. [14]

Negând conţinutul naţionalist, textul monografic semnat de A.V. Diaconu propune o interpretare pornind nu de la motiv ci de la semnificaţia unei tradiţii vizuale într-un sens mai larg şi comparând pasivitatea, spiritul static al picturii sale cu imobilismul artei populare şi hieratismul bizantin al icoanelor. [15] Totodată, încercând să descrie coordonatele operei prin eliminarea unor false repere, şi vrând să îi definească stilul prin prin opoziţie cu impresionismul, acesta face o observaţie extrem de interesantă referitoare la indiferenţa pictorului în faţa motivului, la non-discursivitatea picturii sale: *Obiectul pictat devine aproape indiferent: totul este bucuria jocului de lumini şi culori. Figura omenească, peisajul, florile, căldăruşa, fructele [(...)] sunt în ochii pictorului echivalente...* [16] 40 de ani mai târziu perspectiva pare să fi rămas neschimbată: în cadrul colocviului Petraşcu între vechi şi nou, organizat în 1973, Aurel Broşteanu relaţiona pictura maestrului cu *spaţiul stilistic autohton*, raportând-o la pictura religioasă veche. [17] Observăm că discursul critic a introdus doi noi termeni: *pasivitate* şi *indiferenţă*. Ei sunt legaţi de ceea ce Lionello Venturi numea *realismul* artei lui Petraşcu, de modificările şi constrângerile autoimpuse la nivelul tematicii. Acestea ţin însă de atingerea unei alte trepte în contemplarea temei negrului. Explicaţia, este dată de un articol-document publicat de fiica artistului la aproape un centenar de la naşterea acestuia al cărui text care valida parţial teza lui Jianu[18]; Mariana Petraşcu evoca într-un mod foarte sugestiv ambianţa atelierului din Târgovişte, acea ambianţă care constituia nu doar unul dintre motivele cele mai prezente în opera de maturitate a tatălui ei, ci putea fi citită ca extensie a operei, ca echivalent tridimensional sau montaj scenografic al temei negrului. Ea vorbeşte despre dominante cromatice şi ritmuri spaţiale care constituiau pentru pictor un subiect de reflecţie aflat mereu în imediata apropiere. Tema negrului fusese pentru pictor realitate şi virtualitate deopotrivă, trăind *în* şi *în afara* tabloului.[19]

---

[1] Ion Mincu, "Expoziţia de pictură Gheorghe Petraşcu", in *Literatură şi artă română*, V, 1901

[2] Petre Oprea, "Peisajele nocturne ale lui Gheorghe Petraşcu" in *Repere în arta românească. Secolul al XIX-lea şi al XX-lea*, Bucureşti, 1999; autorul polemizează cu Ionel Jianu în privinţa influenţei scoarţelor basarabene asupra paletei cromatice a artistului: ... *o predispoziţie din partea artistului pentru negru, cu mult înainte de a se vorbi de o influenţă exercitată de această culoare întâlnită în scoarţele basarabene după 1925, aşa cum au acreditat ideea unii istoriografi ai lui Petraşcu.* (p. 68)

[3] Aurel Vladimir Diaconu, *Petraşcu*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1946

https://biblioteca-digitala.ro

[4] nr. 208 în cat. *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 21 mai – 1 iulie 1933; Vasile Florea consideră că aceste opțiuni tematice se datorează unor influențe generale ale contextului cultural. v. V. Florea, *Gheorghe Petrașcu*, București, 1970, p. 6

[5] Theodor Enescu, "Sentimentul permanent al marii tradiții picturale" in S.C.I.A., 20, 1, 1973, p. 95-129; v. p. 106: *Perpetuarea contactului cu pictura muzeală se poate spune că a făcut parte integrantă din programul său de lucră, asemeni orelor de atelier sau de peisaj, a constituit ca și contemplarea infinitelor resurse ale naturii, elementul vital, de importanță primordială, al existenței sale de pictor.*

[6] George Oprescu, *Gheorghe Petrașcu*, București 1982 (textul reia în mare parte formulări mai vechi, publicate în diverse ediții)

[7] Ionel Jianu, Gheorghe Petrașcu, București, Fundația Regală "Regele Mihai I", 1945, p. 40: *După ce se întoarse din străinătate aducând cu sine viziunile desprinse din muzeele din Londra, Haga, Amsterdam, Berlin, Munchen și Viena – Petrașcu își schimbă cu totul felul de a vedea și picta.*

Peisagiile sale capătă un caracter romantic, prin clar-obscurul folosit pe o scară întinsă, prin vigoarea contrastelor, prin efectele de apus de soare, la care recurge fără ezitare. Planuri mari, întunecate, servesc drept fundal porțiunii de lumină care țâșnește din ele.

[8] cu privire la caracterul non-romantic al operelor de început v. V. Florea, Gheorghe Petrașcu, București, 1970, p. 7

[9] Theodor Enescu, vorbește despre așa numita putere expresivă autonomă a schiței, pentru care artistul se va fi îndatorat profesorului său de la București, G.D. Mirea p. 97 și 98-99: *Este evident că stilul personal al lui Petrașcu a fost rezultatul unei explorări originale și complexe a virtuților picturale ale schiței explorare pe care el a realizat-o organic, ca o structură coerentă în toate elementele ei, printr-o trăire a sensurilor sensibilității post-impresioniste, sensuri comportând atât noua sinteză constructivă a formei ce implica experiența cromatică impresionistă cât și tendința expresionista a îndrăznelii deformărilor expresive.*

[10] "Expoziția Petrașcu" (1913) in Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, p. 55

[11] Aflat într-o directă legătură cu discursul despr poezie, discursul critic arghezian folosește aceleași tehnici de sugestie ca și în poezie. Arghezi explică în mai multe rânduri necesitatea sintezei în artă și pledează pentru eliminarea descriptivismului în favoarea potențării caracterului expresiv: *Poeții au observat că în opera poetică poate să fie sustrasă o parte care să fie mai caracteristicpoetică și din evoluție, ei au ajuns la exploatarea supraconcentrată a sensibilității: fabula a fost abandonată și înlocuită cu exploatarea imaginilor, cu intensificarea sentimentului; și grad cu grad, poeții au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii, care le permite să părăsească metrica și chiar rima dacă impresia câștigă, dacă puterea sentimentului câștigă și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate.* (apud Șerban Cioculescu, Introducere în poezia lui Tudor Arghezi, București, 1946, p. 179)

[12] Ion Minulescu, *Opere*, București, 1974-1983, ed. Emil Manu, vol. IV, p. 287; aceste evadări în direcția expresionismului, pe care le notează atât critica timpului cât și comentatorii târzii ca Th. Enescu, nu și-au găsit nici o interpretare. O posibilă conexiune cu creațiile unor artiști, cu formele fluide ce caracterizează operele unora ca Edvard Munch sau Eugene Carriere rămâne încă incertă.

[13] Camil Ressu, *Însemnări*, Meridiane, București, 1967. cap. "Cum am început să fac pictură", p. 23

https://biblioteca-digitala.ro

[14] Ionel Jianu, p. 8. Mult mai prudent, plasându-se pe poziții polemice, A.V. Diaconu neagă conceptul de specific național în arta românească, considerând că întreaga noastră artă modernă este îndatorată, într-o măsură covârșitoare spațiului francez. V. monografia citată la nota 3, p. 35

[15] idem, p. 26: *Această împietrire, pe care Petrașcu o aplică mișcării și personajelor, constituie una dintre caracteristicile cele mai puternice ale interpretării lui artistice și una din originalitățile universului creat de el. Ea își are poate, rădăcinile îndepărtate în statica artei ppulare, în hieratismul bizantin al icoanelor.*

[16] Ibidem, p. 10-11; tema indiferenței față de motiv revine în discurs ceva mai târziu: *În aceste interioare, în care dominația negrului trădează o voință de asceză, învăluite în bruma cenușie cu frăgezimi nordice, personajele, când se întâmplă să fie, - observația este valabilă și pentru portrete – sunt tratate pictural, pe același plan cu lucruri care mobilează încăperea. Ele nu se bucură de respectul pe care tradiția îl acordă figurii omenești și dacă uneori sunt plasate în centrul tabloului, apoi aceasta se datorește unor considerații pur plastice, de echilibru.* (p. 40). Vladimir Diaconu nu este însă singurul care observă această caracteristică: Arghezi o anticipase când se referea la câteva dintre peisajele de tinerețe: *Fie că acesta descrie Italia, fie că Franța sau România, paleta domnului Petrașcu pare alăturată în permanență la ustensilele unui depozit de antracit și turbă. Casele, zidite din brichete și spoite cu chinoroz, sunt acoperite cu ardezie și grafit. Copacii, preparați încă din viață pentru strungărie, par supuși tratamentului acid al ebenistului. Plăci de tuci pardosesc drumurile. Apele sunt din catifea și bumbac dat cu lac.* ("Expoziția Petrașcu" (1913) in Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, p. 55)

[17] Monografia Eleonorei Costescu, publicată la ed. Meridiane în 1975, își asumă această perspectivă. Autoarea semnalează caracteul de sinteză originală, atât în ceea ce privește cadrul larg al picturii românești moderne, cât și cel particular al operei lui Petrașcu.

[18] Mariana Petrașcu, "Atelierul" in *Arta*, 8, 1968, p. 13: *De la podeaua întunecată dată cu baiț, cei patru pereți în tonul lor neutru și recese ridicau până în tavanul alb. Scoarțe basarabene pe fond negru, verde și carmin, cu flori de o măiastră geometrie, acopereau aproape toată pardoseala, [...]. (clipe nenumărate, ochiipictorului au privit aceste scoarțe, care-l înconjurau, dorind ca "ceva" din elesă și-l poată însuși, transpunându-l în pictura lui.*

[19] idem, p. 13*Atelierul pictorului era o încăpere înaltă și răcoroasă, gama majoră (coloristică) era albul și negrul, puse în valoare de roșu, celelalte culori fiind auxiliare. Fără să fie prea mare, părea vast, având proporții armonioase. Te lăsa să te miști în voie, iar lucrurile – mobilier și obiecte – păreau departe unele de altele, aerul circulând generos printre ele. (Petrașcu a dat mare importanță ritmurilor spațiale dintre obiecte, aceasta fiind una dintre calitățile majore din punct de vedere arhitectonic, a concepției lui picturale.)* .

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro