

Dovedind o oarecare timiditate și stângăcie în impunerea sa în universul plasticii ieșene și chiar naționale, grafica din inima Moldovei își trage seva din filonul efervescentei artistice a lui Tonitza, unul dintre cei mai reprezentativi artiști ai generației sale ce coincide, din punct de vedere istoric, perioadei interbelice.

Oscilând, la început între un academism solemn și searbăd¹ și formule de exprimare expresioniste² sau factura post-impresionistă³, este victima unui univers fremătător generat de răspântiile vieții, va fi victima unei crize de personalitate în care judecători imaginari îl târăsc într-un proces kafkian din care iese, în final biruitor numai după ce convingerile spirituale izbândesc asupra planului concret de desfășurare: "Atelierul mi se părea o sală neagră de inchiziție, unde studiile agățate pe pereți îmi fac impresia unor judecători cu înfățișare teribilă care pronunță solemn și rece rechizitoriu crimei mele."⁴

Graficianul Tonitza se naște din refugările, acestei personalități complexe și contradictorii în care se regăseau resurse literare (poezia, teatrul) filosofia și artele plastice.

Plecarea sa la München a fost momentul unei revigorări a artei sale și a eliberării de academismul căruia-i era tributară la începutul carierei sale. Aici nimerește în plină luptă de idei, într-un mediu în care tendințele vechi și curente noi se înfruntau fără menajamente, căci Germania militaristă de la sfârșitul secolului al XIX-lea va pune bazele unei mari puteri economice care va străluci, mai cu seamă la începutul secolului al XX-lea. Aceasta va face din burghezie, exponența puterii, o clasă îmbuibată și plină de ifose, supusă convenționalismului și snobismului căruia i se va opune convingerile tineretului pacifist care ataca cu vehemență mentalitatea retrogradă.

Oficialitățile încurajau scenele de gen în interioare burgheze fastuoase, cu ornamentații opulente, portrete spilcuite artificial, scene pastorale din care izvorau un binecunoscut idilism, grandilocvență și superficialitate în grupurile alegorice de inspirație istorică sau desuet-mitologică.

Modernismul nu tolera însă aceste vestigii ale academismului și încerca o depășire a acestor forme de exprimare vetuste propunând experimente noi care să corespundă sensibilităților noului val. Antagonismele dintre aceste două orientări au condus în anul 1892 la înființarea unei grupări numită "Secession" prin intermediul căreia artiștii plastici inițiau diverse acțiuni culturale cu scopul de a dezavua mișcarea academică. În lupta lor împotriva "junkerismului" în artă, secesioniștii vor fi susținuți de revistele "Jugend" și "Simplicissimus". Prima fiind adepta însușirii unui stil nou în grafica și în arta decorativă, care se va remarca prin introducerea liniei sinuoase și prin abundența de decorații vegetale, stil care a invadat curând pictura și arhitectura imprimându-le o notă specifică, luxuriantă. Ideea nu este deloc nouă, sinusoidale datând din antichitatea plastică orientală, fiind apoi preluată de europeni, în formația compozițională șerpuită, cu motive florale apare pentru prima oară la artiștii mediteraneeni în antichitate, firește.⁵

¹ Portretul lui Andrei Șaguna (în colecția Mitropoliei Moldovei).

² "Jucătorii de șah" (colecția Sica Alexandrescu) și Portretul arhitectului Dimitrie Mohor, aflat în colecția Muzeului Zambaccian.

³ Peisajele pictate între 1910-1911.

⁴ "Jurnalul unui pictor" în "Nu te lăsa", 1918, Kardjali, Biblioteca Academiei, Cabinetul de stampe.

⁵ Adriana Botez-Crainic, *Istoria artelor plastice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p.57

În acest univers inedit, Tonitza, saturat de arta academică impusă de învățământul de artă ieșean, ale căror cursuri le frecventează, cât de cel tutelar münchenez este atras de manifestările de artă modernă în diversitatea lor, motiv pentru care vizitează “cu luare-aminte orice expoziție de pictură”. Se pare, însă că afabilitatea și competența profesională a artistului Hugo von Habermann, dascălul lui de la Academia regală își vor pune amprenta asupra personalității artistului. Triumful culorii și luminii susțut de admirația pentru decorativismul bizantin, pe care artistul român și-o însușise vizitând bisericile moldovenești își găsiseră resurse în simpatia profesorului față de arta de pe țărmurile Asiei Mici și Arhipelagului grecesc.

Acum se va simți atras de “magia pânzelor lui Rembrandt” și de arta lui Tizian, Correggio, Dürer, Holbein, Rubens.⁶ Acestea vor incita firește spiritul în formare a tânărului artist care, însă nu se detașează complet de formalismul academic.

Grafica sa își are punctul de plecare în desenele din 1908 care apăreau la “Furnica” revista satirică bucureșteană sub semnătura Tony. Acum se va înscrie într-o grupare artistică conturată prin întâlnirile săptămânale de la Simplicissimus care vor contura o grafică militantă. Din grupare mai făceau parte și Rudolf Wilke (1873-1908), Thomas Theodor Heine (1867-1942) și Olaf Gulbransson (1873-1958) care declarau război filistinilor, militariștilor și clerului.⁷

Tributar importanței care se acordă studiului desenului, care ocupa un loc important în învățământul münchenez, stilul lui Tonitza are de câștigat, maturizându-se, căpătând mai multă siguranță și vervă. Figurile au uneori, un caracter tipic german deși amprenta epocii e evidentă. Ar mai fi de adăugat interioarele îmbâcsite, cu pereții tapetați cu dungi verticale, împodobiți cu tablouri.⁸

Reprezentarea țaranului dezvăluie atitudinea sa față de acesta, care este privit cu simpatie. El este desenat de Tonitza în aceeași manieră simplistă în care va fi înfățișat și mai târziu de către artist: capul geometrizat, schematic, iar sprâncenele și nasul creionate dintre linie neîntreruptă de condei.⁹

Punerea în pagină, conciziunea compoziției, mișcarea personajelor sunt apropiate de spiritul lui Gulbransson sau uneori, e drept ca într-o mai mică măsură se simte influența lui Rudolf Wilke, mai ales în seria caricaturilor de moravuri, unde transpar subiectele realizate într-o viziune picturală.

Cum orientarea școlii de artă ieșene către plastica bavareză se pare că artistul și-o însușește întru totul în grafica sa, dar uleiurile deși deconspirau faptul că Tonitza experimenta procedeele impresioniste fluiditatea compozițională, linii de contur cvasiinvizibile, pete difuze de culoare sugerând vibrația atmosferei și a momentului în care au fost realizate.

Desenele au luat, probabil turnura lui Steinlen și Hermann Paul care surprindea multe din contradicțiile timpului. Caricaturile purtând reminescenta școlii franceze poartă denumirea “Prin lume” și reprezintă punctul de vedere al unui “pesimist exasperat de bestialitatea oamenilor și îndurerat de suferințele lor”.¹⁰

Convins de faptul că un caricaturist nu trebuie să atace decât înarmat cu o “satiră mușcătoare până la dramatic”.¹¹

⁶ Barbu Brezianu, *Tonitza*, Editura Academiei, București, 1967, p.31

⁷ Barbu Brezianu *op. cit* p. 34.

⁸ Barbu Brezianu *op. cit* p. 35.

⁹ “Furnica”, 1908, martie 27

¹⁰ “Arta Românească” februarie 1911

¹¹ “Izbânda”, 1 nov. 1920

Perioada interbelică accentuează dramatismul societății românești iar N.Tonitza, care devenise între timp un adevărat cronicar(nu reporter) al peniței, își continua tirul săgeților îndreptate împotriva asupririi sociale și a nedreptăților într-o lume în care exploatarea “bestială a omului de către om” este tratată necruțător, scoțând la iveală personaje grotești, dezgustătoare. Astfel, în desenul intitulat “În ajunul nunții” artistul înfățișează un bătrân cupid care-și așteaptă prada, fiica unui debitor, care sacrificându-se își putea salva tatăl. Dramatismul atinge apogeul în lucrarea “... Ne vinde casa...” unde creditorul amenință să scoată la mezat casa când copilul datornicului trage să moară.¹² Aflată în prim plan dreapta, mama își consuma durerea într-o poziție (înscriind un unghi ascuțit cu prelungirea toracelui și a picioarelor). Este singurul personaj care degaja un ușor patetism ce-și va pune amprenta pe întreaga imagine.

În aceeași categorie intră și “Fratele”, “Minora” în care se sesizează oarecare stângăcie din punct de vedere compozițional și al desenului propriu-zis, personajele, în genere două la număr apar așezate mereu în același stil cel din stânga din față iar celălalt din profil, ambele personaje fiind bine conturate, având o dinamică firească deși, uneori dă dovadă de însușirea unor mijloace de exprimare stereotipe, nefirești (picioarele, parcă sunt cofrate în ghips)

Aprofundarea psihologiei umane își are obârșia în cunoașterea litografiilor lui Honoré Daumier, prin intermediul cărora artistul român descoperă omul, acesta fiind, în imaginația lui Tonitza, un echivalent al lui Ion Luca Caragiale din punct de vedere al surprinderii caracterului personajului.¹³

Desigur, plasticianul nostru își însușește tot mai serios elemente ale fenomenului artistic francez modern, în funcție de care evoluează gustul și criteriile de judecată artistică. Ajunge, în felul acesta la o restructurare a conștiinței sale critice, interesul pentru pictura franceză precumpănind asupra interesului către fenomenul german. În 1920 acesta îl venera pe Claude Monet pentru talentul său și lupta dusă împotriva unui “academism degenerat și a unui academism căzut în leșinuri bitumoase”¹⁴

Pendulând între Toulouse Lautrec “un clasic în care echilibrul, caracterul și verva se contopesc”, George Seurat artistul “griurilor noctambulești” și Utrillo la care va aprecia forța și varietatea alburilor ” de o extraordinară și neașteptată vibrație lăuntrică”, fără a-l exclude, desigur, pe “uluitorul constructor cromatic Cézanne care se pare că a avut oarecare înrăurire asupra sa (mai ales la uleiuri)”¹⁵⁻¹⁷

Spre maturitate, artistul privește spre “revoluționarii Corot, Delacroix, Courbet, Cézanne Lautrec ” a căror artă rezuma epoca în care au trăit, constituind liantul dintre aceasta și “epoca stinsă”, desigur ca perioadă și nu ca etapă în istoria artelor plastice.

E adevărat că influențele artei germane și franceze au stat la baza modelării lui ca grafician (și ne referim în special la intrările desenatorilor germani, despre care am vorbit deja), dar în urma vizionării expoziției de stampe japoneze se pare că arta din îndepărtatul Orient l-a atras întru totul pe Tonitza.. Aceasta își pune amprenta mai ales spre sfârșitul vieții, în faza decorativă, la unele peisaje de la Balcic, pictate cu o pastă diluată, folosind

¹² Subiectul va inspira, mai târziu o pânză intitulată “La capul bolnavului”, 70x60, semnat dreapta sus.

¹³ N. Tonitza, “Jurnalul unui pictor”, în “Arta română” 1910, nov.

¹⁴ N. Tonitza, “Claude Monet”, în “Universul literar”, 1926, dec. 19

¹⁵⁻¹⁷ N. Tonitza, “Henry de Toulouse Lautrec”, în “Universul literar” 1926, oct. 17

N. Tonitza, “Georges Seurat”, în “Universul literar”, 1926, nov.14

N. Tonitza, “Utrillo”, în “Universul literar”, 1926, nov.28

drept suport un desen suplu, dar ușor manierist, iar nefericita inspirație de a face portrete erotice îl plasează într-un cadru ce dezvăluie un îndoienic rafinament artistic.

În lunile premergătoare reclamației de război a României, artistul se lansează în expozițiile bucureștene¹⁸ cu studiile intitulate: "Din lumea celor umili". Aici apar, pe lângă personajele obișnuite care-i populau operele, majoritatea prinse "pe viu", și portrete de muncitori care erau priviți cu simpatie fiind considerați "victimile bestiolilor celor mai feroce".¹⁹ Aici recurge la compoziția sobră, ductul grafic unghiular, cu linii frânte, perioada dezvăluie nostalgia pentru litografiile lui Steinler și ale olandezului Louis Raemaekens: "La paye", "La Jaune", care presupun atmosfera desenelor "Coadă la pâine", "În ajunul nunții", "Fratele".

Se pare că, la vremea aceea Tonitza nu era tributarul ipocriziilor la care au fost obligați artiștii în societatea comunistă, arta sa dezvăluind netrunchiat convingerile sale și nu sloganurile unei societăți care-și pregătea succesiunea la vremea aceea, din punct de vedere politic nașterea Partidului Comunist Român, unul din principalii strategii ai "aurorii comuniste" petrecându-se abia peste trei ani.²⁰ Este una din cauze pentru care criticii vorbesc de "realismul lucrărilor în înțelesul cel mai înalt". Deja se observa o detașare "de noianul teoriilor importante din cabaretele pariziene sau din Kneippurile müncheneze."²¹

Fără a fi un militant comunist Tonitza are, mai degrabă un spirit de frondă care-l va face, desigur incomod pentru societatea burgheză contemporană. Cu certitudine că simpatia față de "mișcarea de instigațiune și revoltă" de care-l acuza la 18 mai 1907, Panaitescu Bardasare, Rectorul Universității din Iași, care va avea drept consecință excluderea sa definitivă și fără drept de apel de la cursuri, nu este totuna cu integrarea la mișcarea socialiștilor cum, palid, încearcă să sugereze Barbu Breanu.²²

Cei aproape doi ani de lagăr vor aduce importante modificări în personalitatea artistică și morală a plasticianului. Pacifist convins, înceacă să-și impună satiric alături de pictorul Constantin Vlădescu și inginerul Bunescu devenit apoi director al Imprimeriilor statului, al Monitorului Oficial și al revistei Arta și tehnica grafică. Acum apar pe frontispiciul revistei îndemnuri: "Nu te lăsa" (Nr.1), "Nici mort" (Nr.2) "Ține-o aici" (Nr.3). Se pare că forța platicii tonitziene depășește granițele țării, căci, în Silezia de nord în lagărul de la Kumbübel (unde se află internat, printre alții, și dirijorul Ionel Perlea) pictorul Eugen Drăguțescu a ilustrat mai multe numere ale unei reviste similare intitulate "Gulia" scrisă de românii aflați aici, printre care și Vintilă Horia.

Războiul adusese Moldova, din punct de vedere plastic în câmpul unui univers cu un pronunțat caracter realist, generat de stringența tematicilor care-și făceau simțită prezența și care se recomandau printr-un cromatism sever. Artiștii formează o echipă de reporteri, care după încheierea armistițiului, încercau să formeze o breaslă. Aceasta va deveni o "mișcare de avangardă" după ce artiștii pun bazele unei asociații.²³ Era, firește o reacție dură împotriva manierismului (care mai agresa arena plasticii și în perioada postbelică) și a anchilozei căreia plăteau un serios bir. Cu timpul gruparea va deveni anacronică, iar reprezentanții de la București siliți, din lipsa de fonduri să expună sub egida

¹⁸ Expoziția organizată la București, în perioada 2-29 februarie, de Ștefan Dumitrescu, în sala "Ileana Cosânzeana" (1919)

¹⁹ Neron Teohary în "Alte două expoziții" în "Seara", 1916, feb.

²⁰ Perioada la care facem referire coincide cu primul război mondial, mai bine zis perioada intrării României în război (1916-1918) care a modificat mentalități, a deschis căi sau a declanșat conflictele. Al. Climescu-Gusti "Sinceritatea în artă" în "Mișcarea" 1916, februarie, 19.

²¹ N.N. Tonitza, "În cheștiunea revistelor de artă", în "Rampa", 1922, martie, 29.

²² Barbu Brezianu *op. cit.*, p. 25.

²³ N.N. Tonitza "Salonul Arta românească", în "Avântul" 1920, aprilie

autorităților își pierd credibilitatea. Aceștia vor fonda, la Iași, la casa lui Ștefan Dimitrescu asociația "Arta română" care promovau independența creatoare și bunul gust manifestând antipatie pentru o artă de tip burghez adepta unui îndoielnic simț estetic lipsit de rafinament așa cum era reprezentată de D.G.Mirea, Costin Petrescu, Pavelescu-Dimo, Kimon Leghi, care, firește s-au pierdut în timp așa cum confirmă istoria artelor plastice. Inițial din gruparea "Arta română" au făcut parte Dimitrie Paciurea, Corneliu Medrea, Ion Jalea, Oscar Han, Nicolae Dărăscu, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion, Șt. Dimitrescu, iar mai apoi Brâncuși, Pallady, Sirato, Marius Bunescu, Iser, M.H.Maxy. Nicolae Tonitza avea să accedă la grup în preajma primei expoziții, ceea ce-i va îndreptăți pretenția de membru fondator. (Expoziția fu deschisă la 18 aprilie), prilej cu care el ia parte la redactarea statutului, semnând documentul care hotărâ mutarea "Artei române" la București unde aveau să se țină și expozițiile anuale. Atenția artistului se îndreaptă către Francisc Sirato și Ștefan Dimitrescu alături de care va expune deseori încercând conturarea unei subunități artistice.

Mulându-se după cursul istoriei, Tonitza devine necruțător în redarea unor subiecte în care abordează "un realism sfâșietor" (după cum afirmau criticii vremii aflați în subordinea politicienilor și că plasează ostentativ subiectele într-un cadru reflectorizant cu o lumină prea dură, care ar deranja, impresionând, desigur neplăcut spectatorii. Implicațiile sale într-o artă militantă nu numai că au fost privite cu rezervă, dar au fost aspru sancționate de societatea care nu înțelegea atitudinea artistului de a riposta indirect în fața gustului pentru mediocritate căruia i se prosterna.

Isptit de ideea de sinucidere, intrat într-un colaps psihic, sătul de munca de gazetar la care-l sileau obligațiile familiare, artistul întrezărește o rază de speranță după numirea lui Constantin Meissner în componența guvernului Marghiloman. Convingerea sa că va ajunge la București unde să muncească într-un atelier îl determină să facă apel la înțelegerea profesorului Simion Mehedinți, pe atunci titular al Departamentului Cultelor și instrucțiunii publice, care la rugămintea sa de a fi numit într-un post la Muzeul Kalinderu sau la Comisia Monumentelor Istorice sau altă funcție oficială. Va fi numit redactor la ziarul "Iașul" și, în calitatea sa de gazetar va colabora cu "Presa", "Steagul" care-l va absorbe cu totul lăsându-i, se înțelege prea puține clipe pentru creația plastică. Anul 1919 îi aducea schimbarea mult visată, în sensul instalării sale la București. Aici își manifesta simpatia față de cei năpăstuiți transformându-se în exponentul suferințelor acestora, având drept piedestal activitatea sa de pe front a cărei experiență juca un rol important.

La 4 august 1919 Gala Galaction lansa în "Socialismul"-organ al partidului socialist și al lumii sindicale "un apel către intelectuali, care erau invitați să se alăture valului crescând al proletariatului muncitoresc"²⁴ Tonitza, sub acest imbold, a început să colaboreze cu o serie de desene, caricaturi, și chiar cu articole prin care cheamă artiștii plastici la acest foc care pârla societatea, alături de proletari.²⁵

Acum apar cam trei sute de desene militante executate de obicei în creion, urmate de trecerea pe curat cu ajutorul unor careuri, folosind creioanele colorate, iar faza a treia, a desenului finit era făcut în tuș sau cărbune care era, adesea înconjurat în chenar de tuș negru. Aici includem studiul pentru "Coadă da pâine", "Care este mai tare", "Dumneata invalid de război?", "Sunt călare pe situație...", "Ședința la Cameră", "În vestibulul senatului", "În mină", "La descinderea Camerelor" aflate la Muzeul de artă al României studiu la "Coadă la pâine", "Ce te învață experiența", "Femei în cimitir", "Bostanaria militarismului" aflate la Muzeul Brukenthal, "Alegerile"(două variante) "Revoluția

²⁴ Gala Galaction "Literatura pentru cel mulți și domnici", în "Socialismul", 1920, februarie 12

²⁵ "Socialismul", 1920, februarie, 12.

rusă", "Constituția răstignită", "Barometru politic social", "Ar trebui un nou război să mai descongese lumea" (adept al teoriilor malthusiene? n.n.) "Quod licet..." aflate la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei "Studiu pentru votul universal" aflată la Muzeul de artă al Academiei, colecția "G.Opreșcu", "Constituția", aflată la Muzeul de istorie și "Munca" lucrarea cu care artistul debutează în "Socialismul (1919, septembrie 15) desen inspirat, se pare după monumentul ridicat la 1 mai 1919 muncitorilor de către sculptorul Iános Istók la Budapesta.²⁶

Creionând și trăsături de caracter care l-au impresionat (în fond socialismul susținea că este exponentul celei mai morale societăți...), în "Mihai Viteazul" el reprezintă imaginea unui mutilat de război, mișcându-se anevoie prin lapoviță, ajutat de scândura pe care se sprijinea. El are brațul ridicat și este privit din spate (poate pentru ca artistul să nu fie silit să-i redea chipul devenit grotesc, schimonosit de durere, sau pentru a sugera că, de fapt el nu este un personaj individual, ci însăși colectivitatea pe care o reprezenta și care avea trăsăturile binecunoscute) deja ale "omului nou", socialistul integru, care se confunda cu binele tuturor. La întrebarea "600 de lei pe lună și nimic altceva?" omul răspunde: "Mihai Viteazu".

Iminența unei noi conflagrații plutea în aer și artistul arată spaima unei mame, incremenită, cu pruncul în brațe sub avalanșa de crani care se prăvăleau amenințător în "Furtuna"²⁷ sau recurgerea la un monument al păcii al cărui proiect o reprezenta o harcă uriașă de care să-și aducă aminte generațiile viitoare.²⁸ Acum desenează copii zgribuliți cu ochi expresivi, nevinovați, ca tăciunele de negri, se conturează deasemenea și tema copilului înlăcrimat, cu priviri îngândurate care devine tot mai frecventă în perioada interbelică și prefigurează evoluția viitorului pictor (facem, desigur referire la portretele în ulei de copii în care artistul devine poetul candorii copilărești realizând pupilele într-o perfectă formă rotundă, făcute din suprapunerea a două sau chiar trei tonuri neamestecate, lăsând o marjă de depășire abia perceptibilă).²⁹

La grafica de presă se adaugă și "Calendarul muncii" apărut vreme de 10 ani (1920-1930) și desenul pentru carnetul de membru al muncitorilor sindicaliști afiliați la Comisiunea generală a sindicatelor din România, în care Tonitza își arată convingerea sa că proletariatul românesc devenise o forță pe cale de a se descătușa. Reacionând în consonanță cu directivele Partidului Socialist Democrat Român, artistul se face apologetul clasei muncitoare și a țăranilor care "se zbat sub călcâiul finanței care le stoarce plus-valuta muncii".³⁰

Așadar arta lui Tonitza este o artă angajată pe care însă o face din convingere și nu ipocrizie simpatia sa îndreptându-se în realitate către cei năpăstuiți și nu ca urmare a solidarității cu un partid muncitoresc, care impunea anumite limite politice și rigorilor căruia ar fi fost obligat să plătească. Resentimentele sale față de război erau, în fond foarte justificate (poate mai puțin teoria că războiul mai curăță societatea) și ele nu-l pot, în nici un caz acuza de adeziune la mișcarea socialistă. "Universul oamenilor muncii" nu devine propriul său univers decât în măsura în care înțelege munca, ca pe ceva constructiv și nu

²⁶ B. Brezianu, *op. cit.* p. 84, nota 33. Informația aparține Norei Aradi.

²⁷ "Cuvântul liber", 1919, octombrie, 12

²⁸ "Explorările viitorimii", în "Hiena", 1922, nov., 12.

²⁹ Pictorul așterne mai întâi un grăunte de culoare neagră peste unul gri sau albastru. Alteori pune un accent brun închis peste unul verde. Sau-inversând - puncta o tușă cînie peste o pată roz, albastră sau verzuie. Dozându-și simetric cromatica, izbutea să dea expresie modelelor sale, un halo iridian; de o mare luminozitate, privirea acestor "îngerși cu ochi dilatați de azur" (cum i-a numit Peressicius, în Grupul celor patru, în "Universul literar", 1927, martie, 6) rămânerea neconturate sau doar intermitent pictată. b. Brezianu *op. cit.*, p. 107

³⁰ B. Brezianu *op. cit.* p. 92-93, nota 63

fabulațiile unei societăți care afirma aberația burgheziei lipsită de griji, neputincioasă și exploatare.”

Modificările politice care se prefigurau în societatea românească în deceniul cinci au lăsat amprenta în plastica românească căruia, trepat i s-au impus matrițele ”realismului socialist”. În perioada anilor '48, '49, sub amenințarea revolverului s-au comis multe din crimele morale ale comuniștilor. Desigur, transformările la nivelul culturii, într-o societate deprinsă să respecte valorile culturii europene, nu impuneau o atitudine drastică, de eradicare, ci una mai blândă, dar mai puțin primejdioasă și, prin urmare mai înțeleaptă. Drumul de debarasare a fost, uneori, sinuos, incomod, lipsit de confort, traversarea se face de la înțelegere formală la violența de limbaj³¹, adică de la o misiune, sau chiar lipsa totală a cenzurii partidului în 1946, la tonul brutal, de o vehemență deloc surprinzătoare: un Matisse, un Picasso sunt artiștii unei ”societăți decadente”, ei înșiși fiind socotiți niște ”alienați mental”. Deja în 1948 criticile la adresa artiștilor români care nu se integrează mișcării socialiste într-un limbaj de lemn, iar artiștii care au plătit tributul adoptării artei lor după directivele trasate de partid au devenit autorii unei opere hibride plătind valoric această alunecare spre politizarea artei. Primii au plătit îndrăzneala de a refuza încadrarea în câmpul ”artei socialiste” prin atacuri virulente, lipsite de orice considerație la persoana, care culmina cu excluderea din partid, ce se dovedea a fi, prin deceniul nouă.

Ion Petrovici, personalitate remarcabilă pentru acest context fertil caracterizându-se printr-o rafinată discreție a mijloacelor (suplețea și finețea liniilor, înnobilarea culorii, delicatețea ansamblului compozițional) sintetizează două trăsături fundamentale ale școlii ieșene de pictură. În prima linie intră priza romantică încadrată într-o imagine poetică defigurativă asupra realității ”cordiale și benefice, cu inerente și inefabile efuziuni lirice provocate de instinctiva și profunda implicare emoțională în substanța afectivă a realității cotidieni”. În cealaltă ordine de idei, se înscrie o riguroasă știință a mijloacelor profesionale, a elementelor de sinteză și morfologie plastică care definesc un peremptoriu respect față de meserie.³²

Artist al tonalităților grave, introvertit captând cu interes fiecare fenomen din care reține doar ceea ce se încadrează în câmpul său de interes. Lucrările sale mizează pe cromatică, care, în armonia petroviciană, presupune o armonizare cu nuanța dominantă, artistul fiind un împătimit al albastrului și griurilor care constituie suportul cromatic pentru aproape toate lucrările lui. Desenul, simplificat până la stilizare se clădește pe sugestivitate atingând autonomia estetică și expresivă, care se întrepătrunde cu tonurile reci, imperiale ale culorilor de fond sau cu calmul și căldura nuanțelor de roșu sau galben.

Tematic, grafica lui Petrovici, oscilează între peisajul citadin³³ desene de la fereastra mea” și la celelalte impregnate de izul romantic: naturi statice, compoziții cu subiect simbolic, montaje alegorice care nu exclud o undă de patetism. Perioplul afectiv și spațial la care ne invită amintește destul de Tonitza sau de Luchian, precursori, afini sau chiar mentori pentru artist și pentru toată generația de graficieni din perioada postbelică.

Grafica este suplă și delicată, rostirea calmă, gravă senină ca o saga în care se fac trimiteri la timpuri apuse încadrate într-un univers de artă contemporană care restituie oameni și locuri. Romantismul artistului nu transpare numai din dezvăluri nostalgice de străzi și monumente citadine, dar și dialogul, sau cu florile care constituiau tematici predilecte pentru pictor, genul cu care s-a impus în iconografia graficii ieșene. Dar tușa sa

³¹ Ana Selejan, *România în timpul primului război cultural (1944-1984)*, I. Trădarea intelectualilor, Sibiu, 1992, p. 21.

³² V. Mocanu, *Structuri și sinteze*, Editura Junimea, Iași, 1984, p. 210.

³³ V. Mocanu, *op. cit.*, p. 211.

inconfundabilă a fost, la acest gen egalată de Ecaterina Pop-Petrovici, care a știut să adauge sensibilitatea feminină calmului magistral al graficianului Ion Petrovici. Pe de altă parte, artistic îi lipsește armonia naturală, finețea și profinzimea gestului, puterea de sinteză care converge către o anume stilizare, pe care o vom întâlni, și la ea prezența numai în ciclul dans, folosind ca pretext figurinele antropomorfe descoperite în perioada eneolitică la Cucuteni (secolele 4-3 î.Hr.). La grafician, dialogul diagonalelor, în care există totdeauna o dominantă dinamică, conferă o notă de veridicitate, dar și acel sentiment al imaginii construite, prin care motivul este supralicitat în favoarea propriei expresivități. Privit din acest unghi, artistul nu rămâne un restituitor de emoții și impresii plastice ci mai ales un interpret în stare să aducă o dimensiune în plus realității virtuale și care rezidă în implicarea sa în sfera evenimentelor, și oamenilor care le generează, precum și a suportului lor spațial și temporal. Așadar realitatea este trăită subiectiv într-un câmp de imagini tributare discursivismului către care se apleacă cei doi graficieni. Originalitatea apare grație matricei modelatoare care nu se evidențiază cu obstinație ci, mai degrabă se presupune. Descinzând din lirica lui Codreanu.³⁴

Amintind de sonetele lui Vasile Voiculescu, poezia plasticii lui Ion Petrovici se vedește prin naturile sale statice cu flori interioare de salonașe cu iatacuri tornatice în care meditația și visarea sunt umbre ale nostalgiilor "benigne". Accentele sale romantice vin să împlinescă originalitatea scriiturii sale fără a face rabat la dimensiunea lirică care, uneori capătă forță și încadrare epopeică (acuareliști: Victor Mihilescu Craiu-detașându-se o anumită asprime din lucrările sale; Adrian Podoleanu ne introduce într-o lume diafană, cu transparențe mătăsoase; cu accent straniu la Constantin Radinschi.³⁵

Graficienii ieșeni se pare că ies din tipar, ei luând de la înaintași numai elemente care țin de morfologie (Dragoș Pătrășcu, Grig Bejenaru) și rareori și fragmente de sintaxă (Jenő Bartos-accidental, Ion Petrovici, Ecaterina Pop-Petrovici).

Înnoitor în ceea ce privește gramatica plastică, Jenő Bartos este și un artist dintre cei mai problematici din punctul de vedere al semanticii sale. Se pare că, cu anul 1982 creația sa ajunge la o nouă etapă care se rupe de contextul excesiv senzual în ton cu o picturalitate excesivă și capătă un statut de sine stătător.³⁶ Scos din tiparele descriptivității, Bartos își reprimă declamațiile monologului intrând în limitele sugestivității care nu trasează cadre, lăsând posibilitatea de manifestare a privitorului-receptor care intrând în acest câmp imagistic devine tributarul atmosferei create de artist "în sens mallarméian, de incantații lirice în care" o personantă sete de lumină și puritate își afla fericitul contrapunct într-o diuoașă nostalgie a presupusului mirific timp al originilor și a unui spațiu exotic care își păstrează fascinația tocmai pentru că rămâne mereu intangibil.³⁷

Deci în planul sintezei plastice, sau în încadrarea în pagină artistul mizează pe intuiție care este generată de o generoasă spontaneitate care însă este limitată doar la capacitatea de propulsare a imaginației artistului. Paleta cromatică comporta și ea modificări, în sensul diversificării cu accente fove în sensul exaltării culorilor pure, puternice către o paletă incendiară a cărei transpuneri pasionale stimulau imaginația receptoare. Acesta este, poate o prelungire la aderența pe care fovismul a avut-o în pictura românească interbelică³⁸ și care face din Bartos continuatorul tradiției artistice muntene și mai puțin a moldovenilor, sub acest aspect.

³⁴ D.N. Zaharia, *Iașul Vernisajelor*, Editura Cariatide, Iași, 1995, p. 52

³⁵ D.N. Zaharia *op. cit.*, p. 117

³⁶ D.N. Zaharia *op. cit.*, p. 118

³⁷ *Dicționarul de artă*, Editura Meridiane, 1995, București p. 189.

³⁸ D.N. Zaharia *op. cit.*, p. 116

Pe acest fundament plastic care se contura încă de la 1982, și care rezida în includerea într-un spațiu plastic "post-abstract"¹⁹ cu vagi motive figurative încastrate într-un mediu irealist, fantezist. Suprapunerile de tușe consistente care imprimă suprafeței forme de relief bine sugerate. Înnoirile constau în îmbogățirea paletei cromatice care este rezultatul, mai ales al găsirii de combinații cromatice inedite care diversifică calitativ paleta, fără ca artistul să fie nevoit să găsească o soluție de îmbogățire cantitativă a ei. În felul acesta dialogul său cu culoarea, atât de importantă în amprenta psihică a lucrării devine permisiv unei analize semantice de profunzime. Este evitată rămânerea la suprafața imaginii care se oferă cunoașterii dincolo de treapta senzorialului. Culoarele sale devin mai puțin vii ca în etapa sa anterioară, acestea păstrându-se doar sub forma unor accente remarcabil așezate pentru a mobiliza griurile care, ca și la înaintașii săi: Ion Petrovici, Adrian Podoleanu, Ion Neagoe devin elemente de exprimare uneori înainte de desen sau, cel mult în paralel cu acesta.

Artiștii ieșeni au cochetat cu grafica pentru că ea devenea în universul cultural moldovenesc o posibilitate de exprimare, un câmp de experimentare, o manieră sigură de revigorare a propriului "program estetic". Jenő Bartos, Huhurez Zanfir, Ionel Ganju, Mihai Tarasi, Gabriel Gheorghiu, Eugen Mircea, cunoscut mai cu seamă ca acuarelist, Mircea Zait și Petru Bicer ale căror lucrări ne îndrituiesc să-i încadrăm în limitele "figurativului poemativ" fără a mai aminti că includem aici pe artiștii exclusiv graficieni Ion Petrovici, Ecaterina Pop-Petrovici, care a făcut deja obiectul intervenției noastre, Agneta Covrig, Gabriela Agafitea, Atena Simionescu și Dragoș Pătrășcu.

Militant activ pentru racordarea graficei ieșene la arta europeană și angajare în planul de idei incluzând această tehnică în contextul corespunzător chiar dacă, prin lucrările sale, rămâne alături de orice filiație autohtonă. Inedit în stilistică, și indiscutabil posesorul unei viziuni plastice proprii, artistul este nou și prin modalitate și morfologie plastică. Substratul său fantastic care introduce într-o lume halucinantă, iluzorie inventată de verva penitei sau creionului, tehnicile sale preferate prin care se exprimă într-o manieră nu lipsită de dezinvoltură, prin care se particularizează. Această imagine-punct-de-plecare descinde, desigur din Dürer, Baldung Grien, maeștrii germani ai secolului 15-16 sau din flamanzii Bosch și Bruegel. Universul lui Pătrășcu elimina cadrul macabru, scena vrăjitoarească în care se desfășura o piesă cu personaje terifiante, dezvăluind imagini de apocalipsă. Fantezia sa creatoare intră sub incidența altor legi care nu exclud suportul natural și nici nu-l subestimează. Construcția sa plastică se raportează la propriile sale reguli, realizând un univers reconfortant pentru receptor chiar, dar degenerând într-o construcție solipsistă din punct de vedere al raportului său cu arta pe care o crează.

Recurgerea la culoare, cu ajutorul aerografului contribuie la diversificarea paletei sale tehnice și amplificarea lor prin recurgerea la tehnici mixte: creioane colorate, laviuri și peniță, care evită o manieră de exprimare neîndeajuns lucrată și insuficient de matură.

¹⁹ D.N. Zaharia *op. cit.*, p. 158

*Postwar Graphics from Iași. Sources and Tendencies
(Summary)*

This paper makes a rigorous analyse of postwar graphics from Iași and of the insight ways in psycho-socio-imagistic field of Moldavian fine arts that, at the beginning of sixth decade acknowledged just one forerunner. Very much as the art of oil found in Baba a forerunner, the graphics after Second World War was obliged to Tonitza, that "flirted" alike to German's art (Rudolf Wilke, that liberates him from the academicism that made havoc in Romanian art in the beginning of XX-th century), approaching to this one through: Claude Monet, Toulouse-Lautrec, Georges Seurat.

The turn of Tonitza's art is conditioned by the increasing of socialist movement in the country and in whole world, he became militant and artist in this juncture.

Whole graphics crosses this period and the artists were required to introduce industrial landscape or the figure of worker in the center of their work.