

„O LUME MINERALĂ”: PICTURA LUI GHEORGHE PETRAȘCU ÎN ISTORIOGRAFIA DE ARTĂ A VREMII SALE

de VIRGINIA BARBU și CORINA TEACĂ

Abstract. The study is based on the paper presented in the frame of “Gheorghe Petrașcu 150” Conference organized by the Arts, Architecture and Audio-Visual branch of the Romanian Academy, in June 2022, occasioned by the celebration of artist’s 150 years from birth. We analyse the writings on his work, from the beginnings of his lifetime sustained career, until his death in 1949, with a focus on the distinct reception of the matter’s consistency of the paintings seen as a vocation for a tellurian, mineral word, which is the hallmark of his originality. The texts are brought into discussion to reflect the evolution of his painting, of his rising recognition, aesthetical ideas circulating in the epoch, and the development of Romanian art historiography until postwar times.

Keywords: material, poetics of mineral, pictorial synthesis, art criticism.

Gheorghe Petrașcu s-a impus încă de timpuriu printre personalitățile artei românești ale secolului XX. Contemporan cu mari artiști ca Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Ștefan Popescu, Nicolae Dărăscu și Camil Ressu, Petrașcu a început prin a-și clădi, ca și aceștia, propria identitate stilistică într-o epocă de tranziție spre certitudinile artei interbelice, dominată la acea vreme de inalterabilul statut al operei grigoresciene. Opera lui Petrașcu, construcție deopotrivă estetică, intelectuală și afectivă, ne apare azi coerentă și solidă în alcătuirea ei.

Studiul de față propune o lectură a scrierilor dedicate lui Petrașcu, pe întreg parcursul longevivei sale cariere, semnalând principalele direcții de interpretare într-o primă fază de acumulare a receptării critice a operei sale, până pragul anului 1949. Analiza textelor se concentrează cu precădere asupra înțelegerii originalității artistului, percepută în sobrietatea misterioasă a paletelor, conjugată cu concretețea tactică a materiei picturale, care a suscitat, de la început, comparații naturalist-simboliste cu referire la structuri geologice și substanțe minerale. Originalitatea manierei de lucru și unitatea operei sale, au constituit o provocare continuă pentru comentatorii picturii lui Petrașcu, de la descrieri poetice, până la analize aprofundate care au contribuit, credem, la maturizarea scrierilor de specialitate în domeniul artei românești.

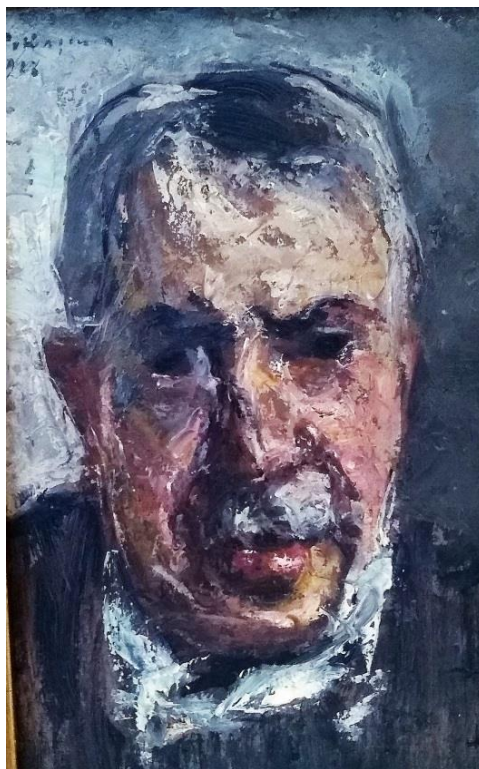
Creator deosebit de sânguinos și de prolific, Petrașcu a produs în cele cinci decenii de activitate neîntreruptă o operă vastă în care fiecare pictură, acuarelă, desen sau gravură se înfățișează ca un „solilocviu”, după expresia lui Lionello Venturi¹, caracteristică ce lasă deschis, până în actualitate, procesul inventarierii lucrărilor și al interpretării bogatelor semnificații ale operei. Perspectiva istoriografică asupra creației lui Petrașcu, diversă ca abordare și cheie de lectură, se concentrează covârșitor asupra chestiunilor legate de stil și de transformările registrului tematic.

Petrașcu nu se lasă furat de subiecte livrești ori de lumea feerică a basmelor, nici de idilismul scenelor pastorale, și cu atât mai puțin de pictura istorică. Puternic atașat de real, privirea lui Petrașcu percepe acut materialitatea vie sau anorganică, întâlnită în subiecte simple din imediata apropiere: case, figuri, interioare, obiecte sau flori – motive pe care le observă în mereu alte momente sau circumstanțe, ducând setea de concret până la ultima consecință a temperamentului său pasional și totodată introvertit.

Fără îndoială, ceea ce îl ghidase către explorarea naturii fusese opera lui Nicolae Grigorescu, maestrul fără elevi pe care Petrașcu îl cunoscuse personal în 1895, reperul absolut pentru generațiile de artiști care se formează în jurul lui 1900. Grigorescu clădise cu armele sale artistice încrederea tinerilor în faptul că subiectul nu condiționa calitatea artistică, și că artistul avea capacitatea de a crea lucruri remarcabile în afara rigidei

¹ Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în catalogul *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 3–31 martie 1940, p. 14, articol publicat inițial în revista *Gândirea*, mai, 1938.

ierarhii academiste. Această reaşezare nu era doar în acord cu registrul barbizonist căruia Grigorescu îi datora atât de mult, ci şi intim legată de datele propriei culturi. Deşi în deceniile următoare valoarea picturii grigoresciene avea să fie repusă în discuţie şi comentată în termeni nu prea elogioşi de unii confracţi (Theodor Pallady, Olga Greceanu), la graniţa secolelor XIX şi XX opera maestrului constituie piscul ce trebuie cucerit.



Autoportret, Colecţia Pantazi, Academia Română.

Şi totuşi Petraşcu, deşi atras de calofilia universului grigorescian şi de virtuozităţile tehnice, rezistă tentaţiei de a copia reţete de succes. Pentru el, lecţia lui Grigorescu reverberează dincolo de sfera tematicii, în apetitul pentru peisaj, în modul de înţelegere a luminii şi a rolului ei în compoziţia imaginii, influenţă prin care descoperea, până la urmă, valorile picturii în sine. Alături de Grigorescu, Rembrandt şi Claude Monet vor fi pictorii care îi vor furniza lui Petraşcu, deşi de pe coordonate distincte, principalele zone de reflecţie plastică în anii de început ai activităţii.

O schiţă elocventă a profilului său artistic timpuriu, i se datorează lui Nicolae Petraşcu, diplomat şi literat, critic de artă respectat al momentului, fratele mai mare al artistului. În cronică a celei de-a doua expoziţii a societăţii Tinerimii Artistice pe care o semnează în revista *Literatură şi artă română*, Nicolae Petraşcu scrie: „G. Petraşcu, talent spontan şi poetic, trăind în lumea caselor şi ruinelor medievale, cercetător de valori, peisagist cu efecte de toamnă, pline de poezie şi de căldură, cu efecte de seară, blânde şi liniştite, în game surde, oscilând de la Rembrandt² la Claude Monet, maeştrii săi favoriţi”³. Autorul textului vorbea în cunoştinţă de cauză, desigur, despre reperele vizuale ale acelei perioade şi, dincolo de flateria inerentă menită să promoveze activitatea rudei sale în lumina cea mai favorabilă, studiile ulterioare, în mod special cel al lui Theodor Enescu⁴, i-au confirmat opinia.

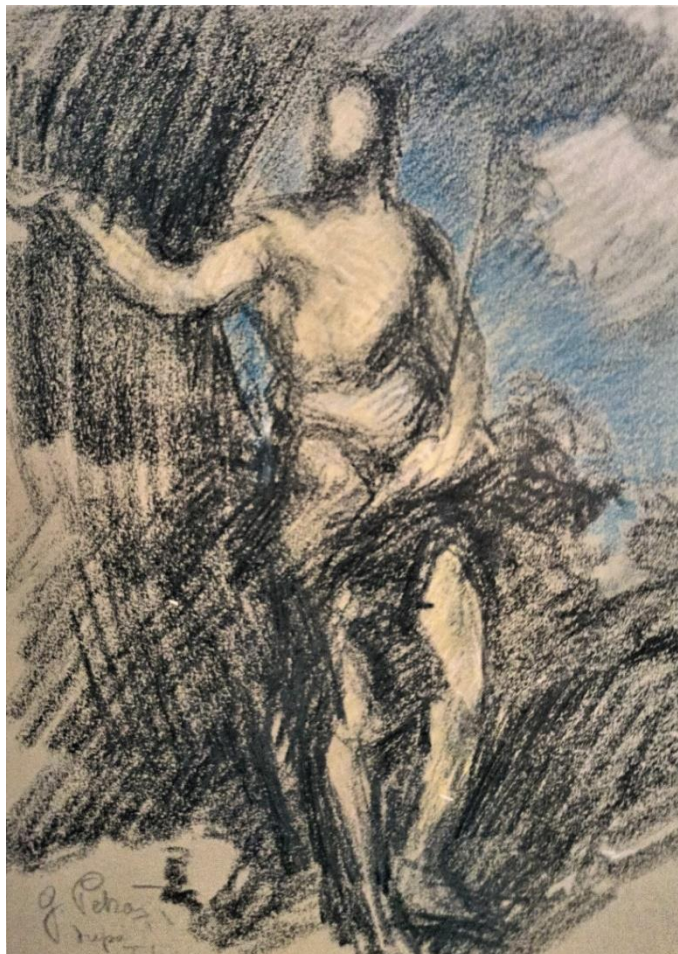
În vârtejul acelei epoci a secesiunilor, dominată de febra noului şi a originalităţii, tânărul pictor conştientiza nevoia de independenţă a artistului modern şi necesitatea dobândirii unei experienţe vizuale

² Debutul său în 1900 puna totodată în lumină solidul interes pentru operele marilor maeştri, precum şi translările în propria operă. În acest sens, amintim remarcabilul *Autoportret* desenat în creion în care artistul exersează acea poetică a ceţurilor din pictura rembrandtiană şi care consona cu arta unui celebru artist francez contemporan, Eugène Carrière.

³ N. Petraşcu, *A doua expoziţiune a Tinerimii Artistice*, în *Literatură şi artă română*, an VII, nr. 1–2, 1903, pp. 25–30.

⁴ Exemplarul studiu al lui Theodor Enescu, *G. Petraşcu: sentimentul permanent al mării tradiţii picturale*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, reface traseul formativ al pictorului, identificând reperele vizuale ale artistului între care se regăsesc opere de Velazquez, Francisco Goya, Tizian, Rembrandt, etc., în *SCIA. AP*, tom 20, nr. 1, 1973.

extinse și variate. La acest lucru se referă N. Petrașcu când îl descrie ca „cercetător de valori” , trecând sub tăcere, în lista artiștilor influenți, numele lui Grigorescu, ca o raportare mult prea imediată, subînțeleasă.



Sfântul Ioan Botezătorul, Interpretare după Tizian, 1912, pastel, Cabinetul de Stampe, BAR.

Talentul său robust este remarcat și de alți cronicari ai timpului și chiar și vocile cele mai ezitante nu pot nega noutatea viziunii sale. În 1903, comentând cea de-a doua expoziție personală deschisă la Ateneul Român, scriitorul N. Cocea observa progresul artistului față de realizările anterioare într-o evoluție „către acea simplitate de linii și de efecte cu care arta ca și natura procedează totdeauna în operele lor mari”, adăugând la final o tușă prin care singularizează portretul artistului: „Meritul dlui Petrașcu e și acesta că a îndrăznit să vină, în țara noastră, să expună în numele nici unei școli, a nici unei îndrumări artistice cunoscute, fără nicio concesie gustului public, ci numai în numele și în sinceritatea talentului d-sale personal”⁵. Referitor la aceeași expoziție, artistul și criticul de artă Apar Baltazar, îl caracterizează pe Petrașcu ca pe „cel mai înverșunat executant în pastă”, văzând premonitoriu în el „un revoluționar în artă, menit să marcheze o epocă în istoria picturii românești”⁶.

Înfățișându-se cu o cromatică curajoasă, atipică, etalată cu gesturi viguroase în reliefuri de pastă colorată, cu adâncimi și străluciri evidențiate de folosirea din abundență a negrului, maniera sa a suscitat în mod firesc impresii contradictorii, unele lăsând frâu liber imaginației de extracție poetică, romantică, altele generând reacții retrograde de respingere, unii cronicari simțindu-se ofensați la prima impresie de „cruditatea culorilor”⁷. Însă paleta întunecată și formele aparent rudimentare care împreună confereau o atmosferă sumbră

⁵ *Conservatorul*, 24 dec. 1903.

⁶ *Voința națională*, 20 dec. 1903.

⁷ Olimp Grigore Ioan, *Note de artă. Expoziția d-lui G. Petrașcu*, în *Literatură și Artă română*, an XI, nr. 2, 1907, pp. 107–109.

tabloului, acea „manieră neagră” specifică unor pictori moderniști singulari precum Cézanne sau Rouault, nu era un semn al stângăciei meșteșugului, ci o constantă asumată a stilului lui Petrașcu, pe care o va cizela în timp.

Punem pe baza unor divergențe de viziune plastică sau de crezuri artistice „săgețile” lui Camil Ressu, care și-l amintește drept elevul cel mai slab al profesorului lor, G.D. Mirea, pictând deja cu mult negru, și ale lui Iser, căruia pictura colegului său i se părea „văzută printr-un geam afumat”⁸. Poetul Ion Minulescu, vizitator frecvent al cafenelelor literare din Paris, unde se împrietenise cu Petrașcu și cu alți artiști români aflați la studii, descria în 1909 paleta sa întunecată, vorbind despre o *viziune dantescă*. Minulescu sesiza cu acel prilej aspectul fluid, metamorfic al formelor, direcționând spre o lectură în cheie simbolistă: „În peisagiile d-lui Petrașcu domnește liniștea majestuoasă și misterul acelor anume clipe în care arborii bunăoară, împrumută chipul oamenilor, iar oamenii, pe cel al nălucilor”⁹. Acest topos al solitudinii, adevărată semnătură a artei lui Petrașcu, avea să revină în comentariul critic în anii '30.



Femeie în peisaj, 1912, Muzeul de Artă Tulcea, intitulată *Noapte înstelată*, în A.V. Diaconu, 1947.

Tudor Arghezi, în stilul său caracteristic, provocator, sublinia la rândul său *caracterul nocturn* dominant în lucrările de început ale lui Petrașcu. Cronica din 1913, marcată de puternice tonalități simboliste, vorbește despre negru ca matrice a picturii petrasciene, un filtru care deformează percepția materiei într-un sens profund poetic; dotat cu o rară intuiție, Arghezi *suspectează* o suprapunere a *viziunii* și *concepției*: „Ca să privească în lume, domnul Petrașcu își trage pălăria pe sprâncene sau așteaptă să se facă noapte. Din negru purced culorile sale toate. Poate că această culoare, cenușie și aspră, iese dintr-o concepție, nu numai din tuburile de vopsele. Nu importă: viziunea picturii sale este și rămâne vânătoare; ființele și lucrurile fumurii par a fi fost în prealabil tăvălite prin funingine și cerneală”¹⁰

Această particularitate cromatică care se folosește de umbre pentru a descrie o ambianță încărcată de mister și sentiment poetic, prinde contur în chiar anii de început ai carierei, ceea ce-l va face pe Vasile Florea să-l considere pe Petrașcu „primul mare poet al nocturnului în pictura românească”¹¹. Sporadic, peisajul

⁸ Vasile Florea, *Petrașcu*, București, 1970, p. 11, cu referire la o cronică din 1912.

⁹ Ion Minulescu, *Opere*, București, 1974–1983, Ed. Minerva, București, vol. IV, p. 287.

¹⁰ *Expoziția Petrașcu (1913)*, în Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, p. 55–56.

¹¹ Vasile Florea, *op. cit.*, p. 6.

nocturn apare și în pictura lui Constantin Aricescu (seriile *Efect de lună* și *Nocturnă*), iar cu caracter de excepție, la Luchian, într-o pictură datată 1893, *Efect de lună* (Muzeul de artă Iași, inv. 345), dar ele trec aproape neobservate de critica de artă¹².

Câteva schițe din perioada formativă, cum este cea după Tizian reprezentându-l pe *Sf. Ioan Botezătorul* (cărbune și intervenții cu culoare pe carton, colecția Cabinetului de Stampe al BAR) sau cea ilustrând *Moartea lui Seneca* după Giuseppe Langetti (ulei pe carton), prefigurează stilul picturii sale de după 1910, când motivul pictural este citat frecvent într-un registru crepuscular, cu tușe largi ce estompează sau reinterpretează raporturile dintre volum, linie și culoare¹³. Dintre cele mai cunoscute picturi ale acestui interval cronologic, amintim *Noapte înstelată* din 1912, ce a aparținut colecției M. Weinberg, sau *Feerie de seară* (1914), identificată de noi în lucrarea *Femeie în peisaj* aflată la Muzeul de artă din Tulcea, imagine care proiectează o siluetă vag conturată pe un fundal peisagistic marin, sintagmă plastică reluată și mai târziu, în opere de maturitate.

Tentația negrului, poate proprie naturii artistului, așa cum își amintește Ressu, dar care primește confirmări în contactul cu opere originale văzute pe viu în muzee, îl ajută să își precizeze propria manieră. În acest demers de autocunoaștere și progres profesional, călătoriile, cu rute atent alese pentru a sluji acestor scopuri, joacă un rol esențial. Astfel, străbate traseele parcurse de Grigorescu în Bretania (la Vitré începând cu 1889), căutând aceleași locuri pentru a surprinde calitatea picturală a motivului, poposește în Egipt, la Assuan, vizitează mari muzee și orașe europene precum Londra, Anvers, Haga, Amsterdam, München, Dresda (1902), călătorește în Italia, la Napoli, Florența (1904) și Veneția (începând din 1912), unele dintre acestea fiind documentate de desene și schițe care s-au păstrat.

Subiectul peisajului oriental, deși a însemnat un scurt capitol în cariera lui, a fost exprimat, în esență, cu grandoarea romanticilor francezi, Petrașcu aducând din călătorii lucrări impresionante. Astfel unul dintre comentatorii celei de a treia expoziții personale, din 1907, considera orientalismul intrinsec temperamentului pictorului: „Debarcând în Egipt, d. Petrașcu atingea pământul promis, putea în sfârșit, fără nicio piedecă, să se dedea la toate exagerările de colorit la care râvnea vizualitatea sa: tablourile pe cari le-a adus din țara Piramidelor, dovedesc această exuberanță de fosforescență, de strălucire și de metamorfoze solare. Adaptat la mediul care îi convenea, d. Petrașcu a făcut opere de mare valoare și numeroasele scene din *piața Assouan* sunt pagini pline de pitorescul vieții orientale”¹⁴. Surprinzătoarea parte solară a creației lui Petrașcu, a vizualității care se complăce în intensități cromatice și contraste puternice de lumină și umbră se va dovedi o trăsătură constantă a temperamentului său artistic, manifestându-se cu aceeași ardență în dublă ipostază, diurnă și nocturnă, pe măsură ce stilul său se decantează și ajunge la maturitate, de la începutul anilor '20 și până în deceniul următor.

În perioada dintre cele două războaie mondiale pictura lui Petrașcu își stabilizează registrul stilistic și preferința pentru o cromatică minerală, constantă în toate genurile abordate: peisaj, natură moartă, flori, interioare. Privite prin ochii săi, Chioggia, Veneția, Toledo, dar și orașele și târgurile din țară (București, Sighișoara, Târgoviște), ni se înfățișează prin splendida calitate picturală a vechilor ziduri, pe care le evocă prin straturi suprapuse de pastă densă. La Târgoviște, unde Petrașcu își instalează atelierul în 1924 pictează clopotnița Mănăstirii Văforata și silueta solidă a propriului atelier. Solarul peisaj dobrogean – Dobrogea pentru el nu înseamnă doar Balcicul, ci și Turtucaia, Ceatalar, Techirghiol, Mangalia, Tuzla – este descris cu același cromatism particular și prețios care diminuează impactul motivului. Șirato remarcase încă din 1919 faptul că virtuțile picturale ale pânzelor lui Petrașcu nu sunt alterate sau exaltate de subiect. Ciclul marinelor, sincron cu descoperirea Balcicului se adaptează aceleași formule stilistice deja cristalizate; cu timpul, paleta pictorului se înseninează din necesitatea de a găsi echivalențe cromatice impalpabilului atmosferei și întinderilor de apă. Apare preocuparea de a diferenția, din magma pigmentilor cu care înfățișează solul, stâncile sau zidurile clădirilor, calitățile apei, ca element translucid, reflectant și vibrant¹⁵.

Efectele acestei perioade de rafinare a gustului și a meșteșugului, în care nu renunță la câștigurile anilor anteriori, ci le reconvertește, se reflectă în expozițiile personale din 1915, 1921 și 1923, când succesele raportate îi vor aduce faima și recunoașterea oficială a valorii. Un nou capitol în receptarea operei sale se

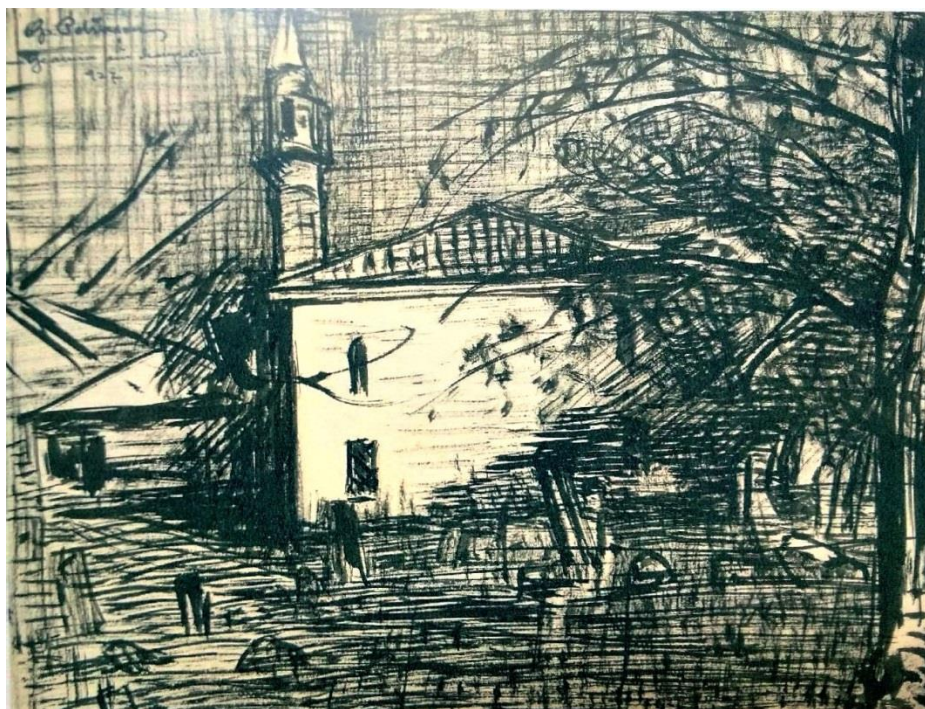
¹² Vezi *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea* (coord. Adrian-Silvan Ionescu, autori: Eduard Andrei, Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Olivia Nițș, Corina Teacă), Editura Oscar Print, București, 2020.

¹³ Vezi catalogul expoziției *Omul și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, Cătălina Macovei (coord.), Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, București, 2019.

¹⁴ Olimp Grigore Ioan, *op. cit.*, în *Cronica de artă. Despre pictori și tablouri în paginile gazetelor românești din veacul al XIX-lea (1860–1900)*, editor Lidia Trăușan-Matu, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2018, pp. 285–286.

¹⁵ Același lucru îl preocupă și în majoritatea naturilor statice cu vase de lut glazurate sau tingiri metalice strălucitoare, în contrast cu țesăturile aspre, pe care sunt așezate obiectele, ori cu scoarțele populare din fundal.

deschide în anii 1920 prin contribuțiile unor scriitori precum O. W. Cisek și Francisc Șirato. Acesta din urmă, beneficiind de o dublă formație, de pictor și teoretician, ridică discursul despre arta lui Petrașcu în miezul dezbaterilor despre pura vizualitate, despre raportul artei cu natura, a spiritului cu forma sau materia.



Geamie din Mangalia, 1927, tuș cu pensula, Cabinetul de Stampe, BAR.

În articolul său din 1923, intitulat „Cultul formei”¹⁶, Șirato analizează cu pătrundere aspecte esențiale ale picturii lui Petrașcu, oferind o interpretare ce pune în perspectivă și problematica paletelor întunecate: „Lumina și umbra nu se aștern ca să izoleze, ci să învăluie ființele sau lucrurile accentuând existența lor. De aici și efectul fantastic și de multe ori tragic al aspectului naturii din tablourile sale. Plecând de la aspectul naturii, viziunea sa pătrunde adânc prin concentrarea elementului celui mai senzorial găsit în natură. Străbătând concretul înfățișărilor, Petrașcu realizează abstractul, indefinitul emoțiunii artistice într-o armonie sumbră, unificând spiritul și materia într-o contopire subtilă”¹⁷.

Ștefan Nenițescu sesizează același registru al „armoniilor sumbre” în care se înregistrează Petrașcu, vorbind despre un fel de a fi al său, romantic – „luminos în întunecime și mereu întunecându-se din lumină” –, iar acestui mod de a fi îi corespunde tehnica personală de tratare a materiei. Nenițescu subliniază realismul picturii lui Petrașcu, dând o explicație fascinației pe care subtilitățile pastei cromatice prelucrate de artist o exercită asupra simțurilor și fanteziei privitorului: „În tablouri, armoniile sunt tari, vii, ca un realism care se depășește singur. De dragul unei armonii picturale, scara cromatică este ridicată cu un ecran mai sus decât aceea a așa-zisei realități. Realitatea însă devine cu atât mai convingătoare și se păstrează în mintea privitorului ca amintirea unor locuri de dânsul locuite”¹⁸.

Regimul întunecat și încărcat al paletelor lui Petrașcu nu îl convinge însă de la început pe profesorul George Oprescu. În studiul monografic pe care i-l dedică în 1931, reeditat în 1940¹⁹, reluat apoi mai târziu, Oprescu admite că mai întâi a fost oarecum iritat de „forma greoaie a unora din figuri, de tonul plumburiu”, de „latura aspră și scorțoasă, aproape neplăcută a acestor picturi”. Mai târziu, ajunge să admire fără reticențe tablourile luminoase, cu precădere, inspirate din peisajele senine și aride din Bretania, Egipt și Spania, sau din

¹⁶ Francisc Șirato, *Cultul formei*, în *Cugetul românesc*, febr. 1923, republicat în *Încercări critice*, Meridiane, București, 1967, pp. 66–71.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ștefan Nenițescu, *Scrieri de istoria artei și de critică plastică*, Ed. Institutului Cultural Român, ediție de Adina Nanu, București, 2008, p. 197.

¹⁹ George Oprescu, *G. Petrescu*, Academia Română, Publicațiunile Fondului Elena Simu, București, 1940.

țară, de la Nicorești, Târgoviște, Mangalia sau Balcic: „În Spania, Toledo și aiurea, asprul peisaj era parcă și mai potrivit cu sensibilitatea compatriotului nostru. Locurile stâncoase, clădirile vechi, puteau sugera un sentiment de mândrie și de distanță pe care Petrașcu îl înțelegea. Până și lumina, care la Veneția avea ceva eteric și părea cu totul lipsită de corp, aici căpăta mai multă consistență, cădea și izbea obiectele, despărțind brusc suprafața lor în zone clare și zone întunecate”²⁰.



Nocturnă. Vedere la Vitre, 1931, acvaforte/acvatinta, Cabinetul de Stampe, BAR.

Oprescu îl consideră pe Petrașcu un senzual și un realist, un maestru al materiei redată cu acuratețe, un virtuoz al pastei suculente „în care stau parcă închise pulberi de pietre scumpe, smalțuri ori de-a dreptul parcele de raze de lumină”²¹, un extaziat, pierdut în lucrul său ca un bijutier, asemuindu-l din perspectiva tematicii cu Jean-Baptiste Chardin (1699–1799), iar datorită similarităților de factură, cu pictorul marseillez Adolphe Monticelli (1824–1886).

Comparația cu Chardin și cu Monticelli este preluată, de la George Oprescu, de Lionello Venturi²², în prezentarea scrisă în contextul Expoziției Internaționale de la Paris din 1937, când Petrașcu primește Marele premiu. Textul lui Venturi este un ecou de primă importanță în critica internațională care îl înscria în rândurile celor mai interesați și originali dintre pictorii moderni. Criticul italian vedea în arta lui Petrașcu o stare de spirit complexă care face din el un impresionist față de realitate și un expresionist în execuție, prin forma și meșteșugul său, adăugându-l cu justete printre afinitățile pictorului român cu Chardin și Monticelli, pe Van Gogh.

²⁰ Idem, *Gheorghe Petrașcu*, Ed. Meridiane, București, 1962, p. 17.

²¹ *Ibidem*, p. 5.

²² Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în catalogul *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 3–31 martie 1940, articol publicat mai întâi în revista *Gândirea*, mai, 1938.



Ruine la Târgoviște, Muzeul de Artă Craiova.

Tudor Vianu, în studiul său din 1943 despre pictura lui Petrașcu, observa că fluiditatea formei și conturul pierdut, menționate și în comentariul lui Ion Minulescu, se regăsesc în multe dintre gravuri: „obiectul văzut, figură, nud, peisagii sau interioare, nu se constituie la Petrașcu din contururi, ca la Ressu sau Ștefan Popescu... Petrașcu dă apoi în desenele sale un mare loc figurării elementelor imense și difuze ale cerului și mării, notând adeseori splendoarea unei zile de vară sau trecerea unui nor, cu mohorârea de o clipă a atmosferei sau a valurilor. Siluetele omenești par în cazul acesta condensate din însuși elementul imaterial care le înconjoară, o pată mai închisă în peisagiu, peste care joacă irizările luminii”²³.

Monografia lui Ionel Jianu, apărută în 1945, constituie un reper important al bibliografiei critice a lui Gheorghe Petrașcu, unul dintre primele studii care încearcă o sistematizare a operei pictorului, prezentând în capitole separate biografia acestuia și opera analizată după genuri, ordonate după numărul lor: peisaje, interioare, naturi moarte, nuduri și portrete. Jianu subliniază în mod special lupta îndârjită, intensă și dramatică pe care o duce pictorul cu materia, pentru a-i pătrunde taina, pasiunea cu care artistul pictează densitatea materiei, reușind să redea sculpirile ei magice, și capacitatea elementului senzorial de a genera efecte fantastice, așa cum văzuse, mai înainte, Șirato. Evoluția lui Petrașcu, în opinia lui Jianu, reluând o idee a lui Aurel Broșteanu, „se desfășoară în sensul unei continue adânciri a luptei artistului cu materia, pentru a ajunge la acea «uimitoare vitrificație a materiei fluente, datorită căreia culoarea capătă preț straniu, cum ar fi rezultatul unor experiențe de alchimie»”²⁴.

Căutând noi forme și expresii în materia densă și în specificul pigmentilor, meditănd asupra surselor de inspirație, hrănindu-și permanent arta cu noi impresii din natură și din muzee, Petrașcu reușește, după cum formulează Jianu, „să stăpânească materia și a o integra în acel *chiag* pictural, care înseamnă țelul și năzuința sa”²⁵. Aceeași impresie de luptă cu materia, de înfruntare curajoasă a întunericului, reiese și din caracterizările lui Apcar Baltazar, numindu-l „un înverșunat executant în pastă”, sau Șirato, când vorbește despre „plasticitatea fanatică”²⁶ a lui Petrașcu.

²³ Tudor Vianu, *Gheorghe Petrașcu*, Casa de Librărie și Editură Arte, București, 1943, p. VII.

²⁴ Ionel Jianu, *Gheorghe Petrașcu*, Ed. Fundația Regală Regele Mihai I, București, 1945, p. 20.

²⁵ Idem, *op. cit.*, p.12.

²⁶ Francisc Șirato, *op. cit.*, p. 46.

Deși nu putem afirma că rezultatele prospecțiunilor sale au generat direct o critică novatoare, se poate considera că ele țin de acel segment al artei românești care, impunând prin calitate și mesaj artistic, a stimulat apariția unor metode de analiză plastică tot mai articulate. Fără a epuiza sursele scrierilor care i-au fost dedicate în timpul vieții, mai cu seamă după primirea sa ca membru titular în Academia Română, în 1936, dată de la care se înmulțesc cronicile și interviurile în presă, am încercat să conturăm profilul unui prim val al receptării critice, marcat de efectele mesmerizante ale artei sale.

Într-o tonalitate gravă se înscriu și paginile lui Zambaccian despre Petrașcu din studiul monografic pe care i-l dedică în 1945, ale cărui nuanțe întunecate erau poate grefate pe fundalul războiului: „Uneori pictura sa e halucinantă prin contraste; culorile par țâșnite din piroșferă; lumini telurice dau mister obiectelor. Îl văd pe artist ca pe un alchimist cu viziuni apocaliptice”²⁷.

²⁷ K.H. Zambaccian, *G. Petrașcu*, Ed. Cartea Românească, București, 1945, reluat în *Pagini despre artă*, culegere de texte și prefață de Marin Mihalache, Ed. Meridiane, București, 1965, p. 71.

