

## 1965 – 1966. UN EXERCİȚIU\*

Andrei Rosetti\*\*

**Abstract:** *Let's take a Romanian Labor Party general secretary recently elected, an official of the Italian Foreign Ministry, a cultural attaché, an embassy secretary, an exhibition curator, an art critic, a musicologist recently released from political detention, a young and gifted writer still unpublished, a literary critic living in exile, a few painters and an architect and, why not, a kind of collective character detached from an exhibition guest book. Romania – Italia / 1965-1966. Ceaușescu, Zagari, Niță, Mureșan, Comarnescu, Bogdan, Brauner, Petrescu, Lovinescu, Fontana, Burri, Morandi, Campigli, Scarpa and Gherasim - these are the “authors” of our sketch. The exercise we are proposing is to try to reconstruct the atmosphere of the 1965 - 1966 years, starting from these different points of view noted in official archives files, in personal diary notes, or in the national security service documents. Starting from such different angles we believe that we will have an image about the aspirations and potential of those years, in terms of the cultural dynamics and trends. The 1965 and 1966 years are turning points for Romania. An intense period for Paul Gherasim as well, a gifted painter and a future cultural entrepreneur. Starting from 1968, he will organize a series of art exhibitions in various cities of Romania. These exhibitions are the subject of my doctoral research. Following comparative perspectives and seeing himself as a poet rather than a curator, Gherasim will search correspondences between distant periods in our art and culture, in order to reveal a voice, a collective timbre. I hope the exercise proposed here will help us to understand some of Paul Gherasim's future poetic and conceptual options.*

**Keywords:** curator, dictatorship, communism, socialist, realism, painting, biennial, culture, exile

România parcurge în anii 1965 – 1966 un moment scurt de relativă libertate, așteptat de intelectualii români care nu au aderat la valorile regimului de inspirație sovietică impus după război. Cercetarea noastră pornește de la activitatea lui **Paul**

---

\* Redactarea acestei lucrări a fost posibilă cu suport financiar oferit în cadrul proiectului „Educație antreprenorială și consiliere profesională pentru doctoranzi și cercetători postdoctorali în vederea organizării transferului de cunoaștere din domeniul științelor socio-umaniste către piața muncii (ATRiUM)”: POCU/380/6/13/123343, cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020.

\*\* Doctorand, Universitatea de Vest Timișoara; e-mail: andrei.rosetti74@e-uvv.ro

„Anuarul Institutului de Istorie «George Barițiu» din Cluj-Napoca. Series Historica”, LIX, 2020, Supliment, 2, *Lucrările conferinței internaționale online „ROMANIA-ITALIA-EUROPA. Evoluții istorice - Dinamici culturale - Relații internaționale”, 16-18 septembrie 2020*, p. 379-386.

**Gherasim** - pictor format în academia de arte bucureșteană înainte de intervenția noului regim în învățământul superior de artă. Bucovinean născut în Botești (Suceava), în 1965 este în pragul vârstei de 40 de ani. În 1954, sub pretextul unei orientări greșite a picturii sale, Paul G. era exclus din Uniunea Artiștilor Plastici din România<sup>1</sup>, fapt ce echivala cu închiderea pe termen nedeterminat a accesului într-o breaslă care, începând cu 1950, era controlată centralizat de puterea politică prin această asociație și prin instituția Fondului Plastic. Reintegrat totuși în următorii ani, avea să fie din nou vizat (alături de Virgil Almășanu și Constantin Crăciun) de scandalul bizantinismului din 1957<sup>2</sup>. În pofida unei libertăți doar iluzorie și temporar instaurată, Paul Gherasim va deveni peste ani o voce importantă a picturii românești și a ceea ce astăzi numim antreprenariat cultural, organizând neobosit expoziții, câteva dintre acestea fiind ample desfășurări tematice (nealiniat însă la temele propagandei) de artă din varii perioade istorice, experimentând o muzeologie inovativă, întemeind o gruparea PROLOG, activă până astăzi.

În acest parcurs anul 1965 este cel al primei sale participări la organizarea unei expoziții ce avea să rămână reper, dar și anul primei sale expoziții personale. Retrospectiva **Ion Țuculescu**, ce a echivalat cu o rupere a zăgazurilor, a fost rodul unei conlucrări între criticul de artă **Radu Bogdan** și Paul Gherasim. Un model de supraviețuire, verticalitate, conținut și forță expresivă pentru colegii de breaslă, Țuculescu (decedat în 1962, după o lungă perioadă în care cultura oficială l-a exclus) este asimilat deopotrivă și de sistem – ca vector convenabil al imaginii noului regim, ce muta accentul de pe comunismul internațional, pe unul de coloratură naționalistă. Între pictori, impactul întâlnirii cu opera expusă la Dalles a fost “un coup de foudre”, breasla recunoștea, valoarea poetică a picturii unui medic și biolog autodidact, dar cu o experiență vizuală dobândită în ani de contact nemijlocit cu muzeele lumii și cu rădăcini solide în imaginarul țăranesc. Expoziția de la Dalles va declanșa poate cei mai fertili ani ai picturii românești din perioada regimurilor comuniste. În 1966, va fi hotărâtă prezența sa în pavilionul românesc din cadrul Bienalei de la Veneția. Lucrările sale vor porni spre Italia, însoțite de schițe pentru montajul lor în pavilion realizate de Paul Gherasim.

Un document interesant din acea perioadă este *Cartea de impresii a expoziției*<sup>3</sup>. Fotografiile din arhiva MNAC reproduc sute de comentarii notate de vizitatori. Asociem acestor comentarii o voce comună, un fel de **personaj colectiv**,

<sup>1</sup> Arhivele Naționale Istorice Centrale [infra: ANIC], dosar nr. 31 și 33, 1954, fond ANIC-UAP 2239.

<sup>2</sup> Paul Constantin, *Mai mult simț de răspundere în îndrumarea tinerilor artiști plastici, ”Scânteia tineretului”*, 21 iunie 1958 și ANIC, dosar nr. 33, 1958 – scrisoarea de răspuns a lui Petru Comarnescu către Scânteia Tineretului cu privire la lucrări din expoziția “1907”. Sunt mai multe documente și studii care amintesc acest episod. Am optat pentru două dintre acestea, pe care le considerăm lămuritoare

<sup>3</sup> Muzeul Național de Artă Contemporană al României, Expoziția retrospectivă Ion Țuculescu din 1965 – *Cartea de impresii*, reproduceri fotografice păstrate în mapele Țuculescu.

adesea favorabil, pledând pentru prelungirea perioadei expunerii sau permantizarea, muzeificarea sau exportarea ei. Unii comentatori vorbesc de explozia de dragoste, sau de explozia Țuculescu, sau acuză și deplâng faptul că Țuculescu nu s-a putut bucura de un astfel de eveniment la timpul lui, nepăsarea și izolarea cu care a fost tratat, gestul târziu etc. Sunt și comentarii ideologizante cu privire la specificul național, izvoarele folclorice. Se face auzită și nemulțumirea unor privitori care refuză abstracționismul lucrărilor din ultimii ani și vor clasicism, realism sau chiar realism socialist. Pentru aceștia Țuculescu este de neînțeles, caraghios, bizar, de neîncurajat. Cătălin Davidescu analizează acest text pentru a încerca o mai bună înțelegere a mentalităților timpului<sup>4</sup>.

Momentul de la Sala Dalles are loc în ajunul unor schimbări ale contextului politic. În aceleași zile de primăvară **Nicolae Ceaușescu** preia funcția de secretar general al Partidului Muncitoresc Român, imediat după moartea lui Dej. În luna iulie în cadrul Congresului al IX-lea al partidului<sup>5</sup>, redevenit P. C. R., acesta va pune temelia regimului din deceniile următoare. Până la congres, însă, Ceaușescu va participa la dialoguri cu diverse segmente socio-profesionale. În 19 mai de pildă, va avea loc *Întâlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă*<sup>6</sup>. Începând cu acest an se încheia cel puțin declarativ epoca rigidă a realismului socialist, arta avea să se exprime liber (dar și responsabil), divers. Granițele urmau a fi deschise, un nou patrimoniu, ce se voia relevant în context universal, se cerea creat. Artiștii dobândesc libertăți ale căror urme se simt până târziu în vremurile vitregi de după tezele din iulie 1971, când vor deveni limpezi semnele unui nou regim dictatorial.

Prima expoziție personală a lui Paul Gherasim va fi deschisă în toamna aceluiași an, 1965, la Galeria Galateea din București. Prilej pentru o dublă confirmare. Un scurt text de catalog semnat de **Radu Petrescu** împrăștiează atmosfera cronicilor de expoziție, atrage atenția mai multor critici, care se simt provocați să răspundă cu propriile rânduri. Paul Gherasim este foarte bine scos la lumină de Radu Petrescu, expoziția sa fiind și un început al ieșirii talentatului scriitor din izolare. Dincolo de primirea bună în cronici, expoziția îi va aduce lui Gherasim premiul pentru pictură al U. A. P. și nu mult după aceasta, în 1966, o bursă de studiu în Italia. La întoarcerea din Italia, Gherasim va pregăti o a doua expoziție personală, în care pictura sa aluziv creștină sonda cadrele formale ale abstracționismului geometric.

<sup>4</sup> Cătălin Davidescu, *Expoziția retrospectivă Ion Țuculescu din 1965 – Cartea de impresii – subiect de antropologie culturală*, postfață în Erwin Kessler, *Dealuri și câmpii - Ion Țuculescu și Horia Bernea. Antropogeografii atavice*, cu o postfață de Cătălin Davidescu, București, Edit. Vellant, 2015.

<sup>5</sup> *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român – 19-24 iulie 1965*, București, Edit. Politică, 1966, p. 5, 21, 71, 86, 94-96, 819, 846-847 – volumul cuprinde lucrările congresului, cu unele date despre participanți.

<sup>6</sup> Alina Pavelescu, Laura Dumitru, *P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965 – 1972)*, Arhivele Naționale ale României, București, 2007.

Radu Petrescu va adăuga în textul amintit, o nouă tușă portretului prietenului său: „muzician al planului sideral, are ceea ce Balzac numea *le don de la spécialité*. El vede în lucruri speciile, Ideile și unește cei doi termeni în sinteze semnificative”. Această capacitate adamică a unei “minți care vede”, va fi probată și de abilitățile curatoriale ulterioare ale lui Paul Gherasim. Radu Petrescu va începe să publice articole și curând vor apărea și primele sale romane-jurnal. Dacă Paul Gherasim este o minte văzătoare, Petrescu va fi cuprins peste ani într-o categorie complemetară: „privirea care scrie”<sup>7</sup>. Pictura lui Gherasim se va apropia tot mai mult de LOGOS și grafie, în vreme ce notele lui Radu Petrescu vor căuta mereu “să fixeze curgerea lumii în imagini precise, definitive [...], liniștitoare prin aerul lor de obiecte perfecte”<sup>8</sup>.

Lui Radu Bogdan nu i se va da șansa comisariatului participării lui Țuculescu la Veneția. Răsfățat o vreme al regimului stalinist, Bogdan va rămâne un personaj imprevizibil, când riguros, când pus pe hartă. Direct, slobod la vorbă, își va face repede dușmani și va avea mereu Securitatea pe urme. Schimbările din 1965 – 1966, nu îi sunt favorabile. Născut într-o familie de evrei, se simte înlăturat ori chiar persecutat invocând un nou antisemitism. Arhiva CNSAS<sup>9</sup> ne oferă un rezumat al pozițiilor “dușmănoase” ale lui Radu Bogdan și un tablou mai sumbru pentru contextul românesc al anilor 1960 – 1970. În vederile lui Bogdan, România se află la nivelul anului 1944. El prevede și un viitor regres de 20 de ani. Socialismul și-a dovedit eșecul, orânduirea comunistă „pârâie din toate părțile”. Nu vede deosebiri între sistemul comunist și cel capitalist. R. B. crede că “după cei 20 de ani de conformizare, picturii românești îi vor trebui 60 de ani de refacere” și nu ezită să afirme în plenarele Uniunii, faptul că România nu oferă un climat favorabil dezvoltării artiștilor, ce vor fi siliți să se exileze precum Brâncuși. Sunt enumerate alte spuse despre ipocrizia cu care sunt primiți vizitatorii străini, naționalismul desuet, văzut însă ca singură cale posibilă a regimului Ceaușescu (lipsit de vitalitate), pentru a se menține. Un alt document din arhivele CNSAS<sup>10</sup> transcrie o convorbire telefonică între Radu Bogdan și soția pictorului Țuculescu. Este cutremurătoare deziluzia acesteia într-un moment când tablourile lui Țuculescu triumfă la Veneția: „Acum așteaptă să se retragă din această lume să nu mai aibă nimic cu nimeni”, „a muncit doi ani de zile și a risipit și energie și bani iar acum trage ponoasele, așa că se retrage și-i lasă pe toți”. Singura sa dorință a fost aceea de a arăta tuturor opera soțului său. Acum nu mai vrea nimic fiindcă „i-a văzut pe toți cât sunt de răi și de invidioși, ... au căutat să saboteze totul”. Doamna

<sup>7</sup> Gheorghe Crăciun, *Privirea care scrie (în loc de prefață)*, în vol. Radu Petrescu, *Locul Revelației*, Pitești – București – Brașov, Edit. Paralela 45, 2000, p. 5.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>9</sup> Consiliul Național de Studiere a Arhivelor Securității [infra: CNSAS], dosar - I 0310551, vol. 2, p. 50-53.

<sup>10</sup> CNSAS, dosar - I 0310551, vol. 4, p. 271 – fila cuprinde transcrierea de către Securitate a unei convorbiri telefonice dintre Radu Bogdan și Maria Țuculescu (14 iunie 1966, ora 11.10).

Țuculescu va mai spune că “va depune toate lucrările la Academie și cine vrea să le ia să facă ceva, le poate lua, ea nu mai vrea să aibă de-a face cu nimeni”.

Lăsăm puțin în urmă acest tablou ambiguu al României, cu aspirații, declarații și dezamăgiri, pentru a urma drumul picturii lui Țuculescu, însoțită prin urmare nu de Radu Bogdan, ci de Petru Comarnescu spre Veneția. Comarnescu descrie<sup>11</sup> zilele de pregătire a pavilionului României la Bienala de la Veneția din 1966, vernisajul, reacțiile. Se poate deduce din aceste mărturii faptul că expoziția, în viziunea sa, nu va urma întru totul linia hotărâtă în echipă, în țară. Comarnescu notează faptul că la București, Gherasim și Codiță au pledat pentru pictura matură, mai abstracționistă a lui I. Ț. și pentru ruperea cronologiilor. El a optat însă pentru varietate, pentru vizibilitatea surselor românești. Sunt și date despre paternitatea opțiunii Țuculescu. „Pompiliu Macovei a avut o idee excelentă”. În context este așteptat și prezentat un film documentar dedicat pictorului<sup>12</sup>.

Receptarea artei lui Țuculescu în Italia, dar și contextul relațiilor italo-române ne este dezvăluit parțial și de mai multe surse din Arhiva Ministerului Afacerilor Externe. Un prim dosar îi aduce în scena exercițiului nostru pe **Ion Niță - atașat cultural al Ambasadei Republicii Socialiste România la Roma** și pe **Lucian Mureșan – secretar II în cadrul aceleiași ambasade** semnatori ai unor rapoarte ce se referă la prezența românească în cadrul Bienalei venețiene<sup>13</sup> la politicile culturale italiene<sup>14</sup>, la activitatea sectorului cultural în 1966<sup>15</sup>.

Informarea dedicată Bienalei redactată de Ambasadă este adresată Ministerului Afacerilor Externe, cu date despre organizarea și amploarea evenimentului. Dinspre președintele Bienalei, Mario Marcazzan, evenimentul se vede onorabil: „experiențele plastice își urmează cursul, în căutarea unor noi forme de reprezentare și pătrundere a realității vizuale”. Conform site-ului Bienalei<sup>16</sup>, după o ediție a expresionismului abstract (Hartung, Fautrier, Vedova) și valul stârnit de arta pop în ediția din 1964, ediția din 1966 a însemnat o întoarcere la raționalitate și rigoare, fapt nu tocmai favorabil poate lui Țuculescu, dar fertil, se pare, pentru Gherasim. Din perspectiva Ambasadei avem o notă dominant critică poate nu lipsită de teme<sup>17</sup>, ce amintește de articolele publicate în anii precedenți cu privire la decadența artei occidentale. Mult mai optimiste sunt rândurile dedicate

<sup>11</sup> Petru Comarnescu, *Pagini de jurnal*, vol. III, p. 182 - 198, București, Edit. Noul Orfeu, 2003.

<sup>12</sup> David Reu (Rău), *Pictorul Ion Țuculescu*, 1966, Studioul de cinematografie „Alexandru Sahia”, București (link accesat în 07.12.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=vFhFtBS6b8A>).

<sup>13</sup> Arhivele Ministerului Afacerilor Externe [infra: AMAE], dos. 937, problema 217/1966, Italia referitor la probleme culturale, Ambasada R.S.R. Roma – *Informare referitor: participarea R.S.R. la Bienala de la Veneția*. p. 51-55.

<sup>14</sup> Idem, Ambasada R. S. R. Roma - *Aspecte actuale ale politicii culturale italiene*, p. 91 – 102.

<sup>15</sup> Idem, Ambasada R. S. R. Roma – *Raport asupra activității sectorului cultural în 1966*, pp. 7 – 21.

<sup>16</sup> <https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte> accesat în 5 februarie 2020.

retrospectivei Țuculescu la Veneția și impresiilor favorabile stârnite de pavilionul nostru. O prezentare a picturii lui Țuculescu pare aliniată la noile cerințe ale regimului de la București, cu accent pe perioada numită folclorică unanim apreciată. Aflăm spre final deopotrivă detalii precise despre cuantumul bacșişului plătit lucrătorilor pentru reparațiile pavilionului, și al sumelor propuse de Muzeul Național de Artă Modernă din Roma pentru achiziționarea picturilor lui Țuculescu.

În celelalte documente îl întâlnim pe **subsecretarul de stat al Ministerului Afacerilor Externe italian – Mario Zagari**, reprezentant al guvernului Moro (de centru-stânga), care pune preț pe relațiile culturale (ca parte importantă din politica externă a Italiei) și pe reaşezarea relațiilor cu țări numite atunci „în curs de dezvoltare”. Mario Zagari este un socialist italian cu istoric în spectrul atitudinilor anti-staliniste italiene. Zagari numește activitatea culturală din afara granițelor italiene „a patra dimensiune” a politicii externe italiene. El vede în tradiția și patrimoniul italian un factor de atracție pentru alte state și notează, între altele, acordurile culturale și de cooperare tehnico-științifică cu țările Europei răsăritene și potențialul de productivitate al investițiilor culturale realizate de statul italian. Zagari vede în știință, artă și cultură sursa unui cadru favorabil și catalizatorul relațiilor internaționale.

Tabloul culturii italiene din epocă este schițat prin înșiruirea curentelor culturale de factură realistă sau materialistă aflate – ni se spune - în confruntare cu cele idealiste (spiritualismul creștin, existențialismul, pragmatismul, neopozitivismul). Este menționată influența Vaticanului, urmând scurte referiri specifice la literatură, teatru, arte, muzică, cinematografie. Bugetul alocat relațiilor culturale este totuși la acea oră de cinci ori mai mic decât cel al Franței, de trei ori mai mic decât cel prevăzut de guvernul englez, de șase ori mai mic decât cel investit de R. F. G. Documentele conțin referiri la schimburile cultural-științifice dintre România și Italia și dinamica lor, prezentată adesea în detaliu cu cifre și numele celor implicați, concluzii și perspective de viitor optimiste. În chestiunea burselor de care beneficiază studenții și mai ales postuniversitarii străini (aici se încadrează în acel an și Paul G.), România și Bulgaria se plasează pe penultimul loc (în fața Albaniei), în privința cuantumului în luni de bursă alocate statelor socialiste.

Documente apropiate în conținut emise de astă dată de ministerul român de resort<sup>18</sup> ating problematica ritmului lent de dezvoltare a relațiilor româno-italiene, ce este condiționată de existența unui institut italian la București și uneori e corelată și cu existența unui număr mai mic (deși în creștere) de bursieri români în

---

<sup>17</sup> Ruxandra Juvara-Minea, *Participarea României la Bienala de la Veneția*, București, Edit. Vreamea, 2000 – În capitolele dedicate anilor 1950 - 1970, studiul pune în lumină contextul postbelic al organizării Bienalei - cu ezitățile organizatorice aferente, conflictele între susținătorii tendințelor abstracționiste din artă și apărătorii profilului antebelic al acestei manifestări.

<sup>18</sup> AMAE, dosar nr. 936, problema 217/1966, *Italia referitor la relațiile culturale*, p. 51-55 – MAE – Direcția Relații Culturale.

Italia. Aflăm și faptul că între 1950 și 1959 aceste relații au fost sporadice. Paul Gherasim va beneficia așadar de un temporar climat de destindere, resimțit și în plan extern. Prezența lui Paul Gherasim în Italia se petrece în pragul maturizării picturii și gândirii sale muzeografice deopotrivă. El va afirma peste ani dorința sa din 1966 de a vedea pe viu opera lui **Lucio Fontana** (premiat în Bienală) și despre întâlnirea cu pictura lui **Giorgio Morandi**. Va consemna și dezamăgirea trăită atunci când a întâlnit arta din Italia a lui **Massimo Campigli**<sup>19</sup>, care expunea în acel an în Veneția în Galleria del Cavallino. Un alt nume pe care Gherasim îl are în vedere este **Alberto Burri**, ce a figurat, la fel ca Fontana, între artiștii italieni invitați cu o expoziție personală în cadrul Bienalei. Este de studiat influența arhitecturii și muzeologiei lui **Carlo Scarpa** asupra lui Gherasim, poate fi doar o speculație, însă designul Pavilionului Central al Bienalei îi aparține acestui arhitect<sup>20</sup>, iar intervențiile sale la Galleria dell'Accademia se încheiau în 1959.

O altă perspectivă ne propune **Monica Lovinescu** în însemnările jurnalelor sale<sup>21</sup>: Bienala și pavilionul românesc, prilejuiește un frumos portret al lui **Harry Brauner**, fratele lui Victor Brauner, ajuns la Bienală pe fondul unei bune percepții occidentale asupra artei fratelui său expus în pavilionul francez, percepție datorată și Monicăi Lovinescu. H. Brauner este, conform autoarei, „de-a dreptul speriat de atâtea <<personalități>> de prim-plan. Nu-i mai pierea zâmbetul de pe buze. Și când vorbea continua să suradă năuc. Credea chiar că prezența lui Țuculescu la pavilionul românesc constituie <<un mare succes>> al Bienalei. Din păcate, ochii lui Țuculescu colorați cu spaime, priviseră în gol. Nu fusese cu adevărat remarcat”. – spune autoarea. M. L. se simte stingherită de „micile declarații strecurate” de Brauner, în întâlnirile prilejuite de vizitarea Bienalei, favorabile „României oficiale, atenția acordată diverselor contacte ale unor diplomați și șefi comuniști, și mai ales insistența cu care făcea din prezența sa acolo (i se <<dăduse drumul>>) o dovadă a liberalizării din țară”. Monica Lovinescu își dă seama că aceste comportamente erau o investiție în speranța unei viitoare noi vizite, dar vede în acest fel de duplicitate când accente tactice, când inocente. Trebuie înțeles faptul că perspectivele celor doi erau diferite. Brauner ispășise 12 ani de închisoare politică, libertatea post-detenență fiind cea pe care regimul șaizecist românesc o putea oferi. Și în viața Monicăi Lovinescu detenția comunistă cântărea greu. În 1960, mama sa își găsea sfârșitul în închisoare, după ce la 71 de ani fusese închisă și devenise monedă de șantaj spre a o determina pe fiica sa să revină din exilul francez.

<sup>19</sup> Mihai Sârbulescu, *Dosar PROLOG*, București, Edit. Ileana, 2011, p. 23 – Bursa din 1966 îi permite lui Gherasim întâlnirea cu Fontana și (probabil) Campigli. P. G. a fost emoționat de lucrările lui Campigli din Muzeul Zambaccian, cunoștea toată creația sa din perioada românească. A vrut să organizeze expoziții aici dedicate lui M. C.

<sup>20</sup> *33<sup>a</sup> Biennale Internazionale d'Arte – Venezia 18 Giugno – 16 Ottobre 1966*, catalogul ediției a XXXIII-a a Bienalei de la Veneția.

<sup>21</sup> Monica Lovinescu, *Unde Scurte. Jurnal indirect*, București, Edit. Humanitas, 1990, p. 404-408 și *La apa Vavilonului. 1960-1980*, București, Edit. Humanitas, 2001, vol. 2, p. 26-30, 197, 204, 230-232.

Lovinescu revine asupra crochiului său reconsiderând surâsul lui Harry drept unul prețios, „păstrat în anii grei de închisoare”.

„De cine este privit mereu Țuculescu?”, se întreabă Monica Lovinescu. De morți ce par dispăruți „crunt, înainte de vreme, curmați de involburarea istorică, și nu cu destinul tors până la capăt”. Dacă sunt vii, aceștia îi par cumpliți și încrâncenați tulburând parcă ordinea cosmică. Păsările lui Țuculescu sunt „gătuite în zbor”, prinse în laț, urmărite de istorie în „cerul lor arhetipal”. Țuculescu îi rămâne obscur, tragic, într-un univers magic mai degrabă demoniac, primejdios, dar este și „singura încordare a picturii românești”, o ieșire din optimismul decorativ în care ea se înecase. Țuculescu și tinerii de după el arată o pictură românească ce poate renaște.