

REZUMAT AL TEZEI DE DOCTORAT

Artistul însuși este natura, spunea Paul Klee, o remarcă pe cât de simplă pe atât de adevărată. Totul se exprimă și derivă din observația asupra naturii, asupra unor idei sau impresii, trăiri sau revelații absorbite din natură.

Teza mea de doctorat este rodul unei lungi perioade de creație, în care natura, peisajul, și-au pus amprenta asupra stilului meu artistic propriu. Totodată, ea reprezintă corolarul unei activități programatic dezvoltate, de la terminarea studiilor academice și până în prezent.

Problematika peisajului ca stare de spirit este un câmp foarte vast în esență. Lucrarea de față prezintă o sinteză a căutărilor mele artistice și de expresie din ultimii ani.

Tema tezei de doctorat reprezintă o dezvoltare, o continuare a lucrării de licență, implicit a studiilor postuniversitare, având un subiect care mă fascinează și îmi comunică noi modalități de expresie plastică. Motivația esențială a alegerii acestei teme de analiză plastică decurge din convingerea mea asupra forței de expresie a peisajului, a mesajului simplu pe care natura îl poartă și ecoul ei repercutat în sufletul nostru, a stării de spirit pe care peisajul o transmite, fie la nivel macro fie la un nivel micro, cât și a necesității recunoașterii rolului determinant al curentului impresionist și postimpresionist în procesele artistice majore ale secolului XX sau cele contemporane.

Motivația mea este pur picturală, este arta de a face din peisaj o minunată stare de spirit.

Pornind de la acest fapt, am dezvoltat o modalitate de analiză critică și istorică în același timp, încercând să sintetizez aspectele definitorii ale analizei curentelor artistice: impresionismul, postimpresionismul și expresionismul, atât în plan istoric, cât și conceptual și metodologic, urmate de o prezentare a creației proprii.

Posibilitatea de a analiza în original multe dintre lucrările de artă ale artiștilor la care am făcut referire în primul capitol al tezei, prin călătoriile de documentare la unele muzee din Europa sau America, mi-a întărit convingerile avute anterior. Studiul asupra artei peisajului din creația artiștilor menționați mi-a consolidat anumite idei și mi-a dat posibilitatea de a reevalua anumite considerații și perspective analitice. De asemenea, semnificative pentru coerența demersului meu artistic au fost și etapele, ciclurile ultime din creația proprie, în care mi-am consolidat unele abordări metodologice și însăși tehnica de lucru.

Analiza începe în primul capitol cu prezentarea semnificației picturii de peisaj din Franța la jumătatea secolului XIX, a picturii în aer liber și implicit cu trasarea în timp a ceea ce avea să devină impresionismul novator, prin utilizarea contrastului complementar, cât și “senzația puternică a naturii” din pictura post-impresionistă. Am urmărit și delimitările conceptuale și tipologice specifice fiecăreia. În parte, același prim capitol tratează și rolul expresionismului începutului de secol XX, în pictura de peisaj, fundamentând așadar importanța și poziția lor în istoria artei moderne și contemporane.

Este în esență o prezentare a curentelor mai sus menționate care aduc un principiu nou: la peisajul de tip impresionist, expresionist, este **o stare de spirit văzută printr-un peisaj** și nu un

peisaj văzut printr-o stare de spirit ca la romantici sau clasici. Aproape tot ce a rămas din tradiția artei occidentale din secolul trecut este faptul că, pentru mulți artiști contemporani, arta este o activitate de exprimare.

În cel de-al doilea capitol am inclus observațiile personale, sinteza creației mele artistice, ale ultimelor teme majore care se înlănțuie și susțin același motiv, matrice, sursă și izvor ale creației mele și anume natura. Acest capitol dezvoltă analiza punct cu punct ale ciclurilor *“Impresie Soare Răsare”*, *“Înălțări”*, *“Impresii”*, *“Urme pe apă”*, încheigate în expoziții personale, care reflectă căutările mele sistematice pentru subiectele dezvoltate din lucrările de licență și masterat.

Revenind la primul capitol sus menționat, pentru înțelegerea pe deplin a fenomenului artistic tratat este necesară o rezumare a informației. Tema naturii în reprezentările artiștilor reprezintă un mod personal de contemplare, viziune individuală, de trăire unică proprie fiecăruia. Este o stare de spirit care reflectă sufletul fiecăruia. Dincolo de romantismul care se manifestă în artă printr-un peisaj exotic, la jumătatea secolului XIX apărea o nouă viziune în care lumina determina dezvoltarea a noi idei și curente, în care **arta de a face din peisaj o expresie a unei stări de spirit devine obiectivul ei principal.**

Secolul XIX-lea este creuzetul în care pictura de peisaj rămâne să se dezvolte, în care artiștii revoluționează prin viziunile lor acest gen redescoperind peisajul. Franța în esență rămâne locul în care aceștia se manifestă preponderent. Primul care deschide drumul noii lumi rămâne Corot, acesta încercând o nouă viziune asupra

conceptului de natură. Față de perioada lui de început, în care redă natura foarte atent, el începe să se concentreze asupra formei generale, a tonului motivelor. Corot obține strălucirea luminii prin mijloace diferite de predecesorii săi, tributari mai mult contrastului închis deschis pentru a obține aceleași străluciri. Este meritul lui Corot de a obține efecte asemănătoare prin culori.

Pasul următor îl fac artiștii grupați la Barbizon pe la 1848, care încercau să privească altfel natura. Theodore Rousseau, Jean-Francois Millet, Narcisse-Virgile Diaz redescoperă natura alături de Corot sau Charles-Francois Daubigny, care încearcă să uite de preceptele oficiale ale vremii lor. Astfel, picturii de gen, istorice sau cu teme biblice, ei îi opun picturi, peisaje schițate chiar în aer liber, dar lucrate totuși în atelier. Abia impresionistii vor picta cu adevărat în aer liber un moment mai târziu. Jean-Francois-Millet a introdus și personaje în peisajele sale, în opoziție cu pictura academică în care țăranii nu erau deloc reprezentați în peisaj. Gustave Courbet a fost cel care a botezat această tendință a observării naturii "realism", acesta devenind și punctul de cotitură în evoluția artistică ulterioară. Singurul maestru recunoscut de Courbet era natura. Operele lui rămân sincere, adevărate, pictând într-un mod care refuză orice compromis, așa cum îi dictează conștiința, pictând compoziții care au ca subiect direct realitatea înconjurătoare. Acest stil de abordare a picturii va fi urmat de altfel de toți noii lui urmași care, mergând singuri pe calea conștiințelor artistice proprii, înfruntă spiritele învechite, academice. Astfel procedează și un nou grup autointitulat "*Confreeria preraphaelita*", care idealizează natura și încearcă să picteze în maniera artiștilor medievali, într-un mod simplu și onest.

Dar încercările lor prin această revenire la un spirit medieval naiv eșuează într-un timp impropriu lor.

Ofensiva culorii este reprezentată și de arta lui Eugene Delacroix și William Turner, care capătă formă cu mult înainte de a fi pe deplin exprimată de impresionisti. Așadar, o multitudine de factori determină creuzetul în care se dezvoltă nouă artă revoluționară determinată de Eduard Manet, Claude Monet și colegii lor. Luând în considerare programul lui Courbet, ei au încercat să înlăture tot ceea ce era convenție în artă, în modalitatea artiștilor vremii de observare a modelului și lumea înconjurătoare prin unghiul unui singur mod de a reprezenta lucrurile. Vechea reprezentare constă în faptul că lumina din atelier venea dintr-un unghi precis, creând un clarobscur și aplicau această viziune tuturor lucrărilor, indiferent că tratau subiectul în interior sau exterior. Noua abordare se baza pe observația că lumina se schimbă prin ieșirea în natură, se schimbă întreg registrul de culori a paletei, iar clarobscurul dispare într-o multitudine de lumini și umbre, de reflexe.

Manet și colegii săi introduc aceste principii noi prin pictura de peisaj, o abordare în plină natură, în care lumina devine factorul principal al compoziției în sine și obiectele au formele și culorile lor bine definite și constante, de altfel, dar sub influența luminii au tonuri locale diferite. Ei renunță la umbrele în degradeu și adoptă contraste puternice, estompând umbrele din lumină, reducându-le la simple pete de culoare.

Aceasta era temelia noii descoperiri, care avea să fie dusă de Manet înspre impresia realității, iar pentru artiștii oficiali fiind de neadmis, ducând spre "ruptura" lor. Aceste noi teorii ale culorilor nu

se opresc însă doar asupra formelor fixe, ci și a celor în mișcare. Prin linii trasate rapid se creează o iluzie a mișcării, vădindu-se astfel dorința artistului de nu se lăsa influențat de ceea ce “știa”, ci de ceea ce “vedea”, observa. Și astfel, pe nesimțite, toate aceste lucruri coroborându-se între ele se face trecerea, către 1860-1865, de la realism la impresionism.

Toți artiștii care fac notă comună prin arta lor, fie că sunt impresionisti sau doar novatori prin arta lor, se regăsesc în 1863 grupați cu toții în faimosul *Salon al Refuzărilor*, fiind respinși de juriul salonului oficial tocmai pe considerentul că lucrările lor nu corespund principiilor eterne ale artei.

Lucrul în aer liber devine preponderent, artiștii grupați în jurul lui Manet, Monet, Pissarro, Degas fiind deja angajați în aceste noi căutări. Dar acest lucru în aer liber avea să îi ducă pe noi cărări, deoarece lucrul “*a la prima*” cerea o repeziciune mai mare în mișcări, o minimalizare a detaliilor în detrimentul privirii și impresiei generale a peisajului, a stării de ansamblu. Atât tehnica cât și temele acestor artiști indignau critica, convingerea lor că efectele luminii și a atmosferei în general sunt mai importante decât subiectul în sine nefiind pe placul criticii vremii. Ei ajung să aplice aceleași principii ale picturii de peisaj și figurii umane, care era lucrată mai în detaliu în prim plan față de cele din planurile secundare sau ultime, în care detaliile sunt abia schițate. Și toate scăldate în aceeași lumină, contopindu-se cu natura, devin un întreg viu, plin de viață, impresii ale unor peisaje urbane sau diverse compoziții.

Manet este câștigat și el de aceste observații, începând să picteze în aer liber; lucrarea sa “*Argenteuil*” este dovada acestei noi

schimbări față de operele anterioare. Însă cea mai importantă operă impresionistă a lui rămâne “*Le Bar aux Folies Bergeres*”, în care noutatea absolută este tratarea impresionistă prin tușe largi a mulțimii reflectată în oglinda din spatele domnișoarei de la bufet.

În cazul multor artiști din această generație, o influență semnificativă a avut-o și contactul direct cu Muzeul Louvre, care găzduia în galeriile sale mulți pictori veniți aici să facă copii după marii maeștri. Aici ei puteau să copieze după maeștrii care corespundeau propriilor aspirații și viziuni. Comunicarea către privitor a impresiei, a viziunii artistice, acesta era lucrul pe care îl urmăreau artiștii impresioniști, însă la acea dată încă nu era înțeles de public. Contrar opiniei publice a vremii, ei își desăvârșeau ideile, viziunile, libertatea de a curpinde și de a sintetiza pe pânze diverse modele, în care natura, peisajul și lumina rămâneau pionii cei mai importanți.

Monet își aduce micul grup de prieteni la Chailly, un mic sat lângă Paris, unde se dedică studiului naturii. Pentru Sisley și Frederic Bazille acesta era primul contact cu natura (Din 1863, Renoir, Sisley, Bazille interesați de problemele *plein-airismului* își mută șevaletul la Barbizon, în pădurea de la Fontainebleau, urmându-i mai apoi în 1865 Pissarro). Acest popas barbizonian se dovedește foarte util în abordările maritime de mai târziu de la Asniers, Argenteuil, Bougival, Marly, de pe Sena, unde mediul acvatic aduce deplină consacrare picturii plein-airiste. Argenteuil oferea la acea vreme avantajul unui loc în imediata apropiere a Parisului, unde artiștii puteau descoperi numeroase subiecte toate având legătură cu Sena, podurile și ambarcațiunile ei pitorești. Natura nu mai este un subiect interpretabil ca pentru pictorii de la Barbizon, aici ea devine sursă directă de

senzații pure, de impresii. Nu există probabil nici un loc care să se identifice mai bine cu impresionismul decât Argenteuil.

Ideea de a fragmenta tușa a fost firesc sugerată de efectele generate în acest mediu în care apa, lumina, aerul interferează neîncetat și se constituie într-o relație continuă. Împreună cu contrastul complementar, diviziunea culorilor și juxtapunerea lor pe pânză au făcut ca opera lor să devină atât de luminoasă. Tehnica lor devenise un rezultat direct al tuturor observațiilor picturii în aer liber și al eforturilor de a vedea într-un subiect nu doar detaliile pe care le cunoșteau, ci ansamblul pe care îl percepeau, impresia pe care le-o dădea subiectul.

Consacrarea oficială a acestei noi viziuni începe la Paris în 1874, odată cu expoziția lor particulară, în care lucrarea lui Monet intitulată "*Impresie, Răsărit de soare*" avea să constituie punctul central și să genereze din partea unui critic însuși termenul ce îi va deosebi de arta "oficială" a vremii: *impresioniști*. Această expoziție este rodul unor lungi ani de muncă și eforturi din partea acestora și rămâne ca punct al oficializării impresionismului. Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas, Paul Cezanne și Berthe Morisot au constituit acest grup, aparținând aceleiași generații; deși deosebiți prin concepții și tendințe, talent sau caracter, s-au reunit aproape din întâmplare. Acești artiști erau deja maturi profesional, studiaseră la școlile consacrate ale vremii cu maeștrii recunoscuți, schimbasera idei între ei și asimilaseră diferitele curente artistice ale timpurilor lor: clasicismul, romantismul și realismul. Ajunseseră, datorită unor concepții noi izvorâte din lecțiile trecutului și ale prezentului, să producă o artă cu adevărat originală. Iată de ce

această nouă “epocă” din istoria artei, începută odată cu expoziția din 1874, nu a fost o explozie bruscă a unor tendințe revoluționare, ci a fost de fapt punctul de vârf care a marcat dezvoltarea logică și firească pe parcursul a două decenii. În acel timp Parisul devenise capitala artistică a Europei, oraș în care artiști de pretutindeni veneau să studieze. Printre acești artiști se numără și James Abbott McNeill Whistler, care rămâne un impresionist, prin problematica armoniilor sale de forme, culori, prin compozițiile sale.

Alți doi factori importanți care au ajutat la triumful impresionismului au fost fotografia și stampele japoneze. Instantaneele fotografice preluau din ceea ce mai demult era apanajul picturii: portretistica și scenele de gen.

Apariția stampelor japoneze pe piața europeană face ca artiștii să descopere un alt reper, o nouă manieră de a surprinde perspectiv realitatea văzută prin altă prismă. Artiștii japonezi creionează compoziții simple și decorative, în care figura omenească este integrată firesc. Neconvenționalul din ele atrag pictorii impresioniști, așa cum și pe Degas îl va atrage neconvenționalul din unghiul de observare al dansatoarelor și modelelor sale. Descoperirile impresioniste, contrastul complementar și juxtapunerea culorilor aveau să fie duse mai târziu în extremis de Paul Signac, care dorește ca prin amestecul optic al elementelor pure să obțină un maximum de luminozitate și culoare. Claude Monet rămâne însă practicantul sistematic al acestor teorii, ajungând ca după 1890 să observe variațiile acelorași motive la diferite ore ale zilei, sub incidența diferită a luminii. Atunci apar în opera sa seriile catedralelor, clăilor de fân, cele ale vederilor parlamentului din Londra și ale podului peste

Tamisa, iar și mai târziu, după 1905, prin seriile având ca temă iazurile cu nuferi, să ajungă chiar în pragul abstractizării.

Expoziția din 1882 rămâne prima expoziție a impresioniștilor în care, prin omogenitatea lucrărilor, se crea o imagine clară a principiilor lor călăuzitoare. Astfel, după opt ani de la prima expoziție, ei reușesc să unească un ansamblu de picturi cu adevărat reprezentative pentru arta lor. În paralel, o figură aparte rămâne negustorul de artă Durand-Ruel, care prin încercările sale de a-i promova și de a le vinde arta a ajutat artiștii impresioniști. Între timp se alătură grupului și noi adepți: Mary Cassatt și Paul Gauguin, iar peste doi ani, în 1884, sute de artiști formează *Societatea Artiștilor Independenți* luând ființă astfel, după 20 de ani de la organizarea *Salonului Refuzaților*, o instituție permanentă care deschidea porțile fără discriminare tuturor artiștilor, în noul *Salon al Independenților*. Apare o nouă generație tânără care are cunoștință de arta impresionistă, nucleul acestui nou grup formându-l George Seurat și Paul Signac. Această mișcare va fi mai târziu recunoscută ca neo-impresionism.

Anul 1886 este anul ultimei expoziții impresioniste. În timp ce Durand-Ruel organizează pentru prima dată în America o expoziție a artiștilor sub genericul: *"Lucrări în ulei și pastel ale Impresioniștilor de la Paris"*, impresioniștii înșiși încă mai expun simplu sub titlul: *"A opta expoziție de pictură"*. Felix Feneon publică o broșură despre *"Impresioniștii în 1886"*, în care stabilește categorii și face diferențe clare între artiști. Aici amintește pentru prima oară despre concepțiile lui Seurat și Signac, concepții pe care el le găsește mai novatoare. Chiar dacă cei doi artiști participă la această expoziție, nu li se poate

atribui termenul de impresionisti. Atunci apare pentru prima oară termenul de neo-impresionism. Cu această expoziție antagonismele dintre ei se accentuează și devin evidente, grupul se dezbină total și fiecare își urmează calea individuală.

După 1886 impresionistii căutau fiecare să își reînnoiască arta, iar pictura lor începea să fie recunoscută de public, dar deja o altă generație tânără de artiști începe să se afirme. Așa cum impresionistii căutau să se rupă de tradițiile academice, tot așa și aceștia din urmă doreau același lucru, cu deosebire că tinerii se orientau înspre învățăturile impresioniste, așa cum și impresionistii se orientaseră cu douăzeci de ani în urmă înspre maeștrii din Barbizon. Astfel, istoria de după 1886 devine o istorie paralelă între două generații de artiști, cea vârstnică deja plină de forță, cu valori bine definite și cea mai tânără aflată încă într-o perioadă de formare, de căutări.

Realizările și principiile impresionistilor deveniseră bun comun pentru toți artiștii; chiar dacă vor fi mai apoi respinse de fovisti, cubiști, expresioniști, dadaști, futuriști sau realiști ele stau la baza noilor curente din secolul XX. Acestea sunt alimentate de creația unor artiști precum Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Monet sau Seurat, care prin îndrăzneala, pasiunea și dăruirea lor au făcut ca impresionismul să rămână una din etapele cele mai importante ale istoriei artei moderne. Dacă impresionismul ca mișcare a putut fi catalogat în jurul unor artiști, a unui program oarecum comun și expozițiilor lor aferente, mișcările și grupările imediat următoare nu au fost încheiate, s-au reunit și dizolvat foarte ușor, iar figurile cele mai importante ale vremii au mers pe calea lor proprie, individuală.

Postimpresionismul nu este un termen foarte precis, ca și

impresionismul, într-un sens mai larg el acoperind perioada de la ultima expoziție impresionistă din 1886, în cadrul căreia au apărut prima dată neoimpresioniștii, până douăzeci de ani mai târziu când apare cubismul.

Această perioadă include și alți artiști importanți precum Toulouse-Lautrec, Douanier Rousseau, nabiștii prin Emile Bonnard, Edouard Vuillard, Paul Serusier, Maurice Denis sau Felix Valloton. Post-impresionismul este un termen care reflectă într-un termen mai larg al istoriei artei ceea ce criticul de artă britanic Roger Fry descrie ca o varietate de stiluri ce au înflorit în Franța de-a lungul perioadei cuprinse între anii 1880 și 1910. Analizat de o manieră generală, termenul este folosit convențional și cronologic ca o umbrelă care acoperă o generație de artiști cu viziuni diferite asupra formei și expresiei, în sensul unei noi revoluții picturale începută în impresionism. Figurile marcante rămân Paul Cezanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Odilon Redon, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec și Vincent Van Gogh. Chiar dacă stilurile lor individuale diferă profund, toți acești artiști s-au desprins din programul estetic impresionist și în particular, din concepția impresionistă asupra narării realității vizuale, îndeosebi a naturii. O altă legătură ce îi apropie și există între majoritatea postimpresioniștilor – excepție notabilă făcând Cezanne – este o tratare, o viziune comună asupra formei, a unui tipar a suprafeței picturale, astfel mulți critici contemporani uzitând mult termenul decorativ pentru a descrie pictura postimpresionistă. Față de o generală nesatisfacție cu privire la impresionism și cu un mărit interes în forma și tratarea suprafeței picturale, postimpresioniștii au avut câteva similarități stilistice și tematice.

Cezanne, figură marcantă a postimpresionismului, a aparținut și mișcării impresioniste, dar a părăsit-o în 1878 deoarece a dorit să creeze un stil pe care el însuși îl descria ca fiind mai mult *“solid și durabil”*. Lucrând în solitudine la Aix-en-Provence între anii 1880 și 1890, el a dezvoltat un concept al spațiului care a fost fundamental de important pentru arta secolului XX. Artă sa individuală a fost foarte mult admirată de următoarele generații de artiști, servind și ca bază pentru cubism, pentru creația lui Pablo Picasso și Georges Braque.

Van Gogh, de asemenea, a căutat adevărul elementar, dar în lumea interioară a psihicului. Lucrările lui Gauguin au dus direct către fovism, iar ale lui Van Gogh către expresionism, curente care, la rândul lor, au datorat multe neoimpresionismului și lui Seurat în particular. În final, cealaltă fațetă a postimpresioniștilor simbolizată ca Redon, împreună cu liniile distorsionate ale Art Nouveau-ului din lucrările lui Toulouse-Lautrec și ale altor artiști contemporani, au grăbit tendința înspre abstract, esențial în dezvoltarea nonfigurativului în pictura de după 1910. Astfel, deși în sens strict nu poate fi numită o mișcare, perioada postimpresionistă a dat o legătură vitală și creativă între “revoluția” impresionistă și fundamentele tuturor mișcărilor majore de mai târziu ale artei secolului XX.

Van Gogh rămâne artistul care, pe lângă toate celelalte aspirații, dorește să redea și emoția în lucrările sale. Prin divizarea culorii, tonurile vii neamestecate pe paletă și trăsăturile mici ale pensulei, acesta îl face pe privitor să simtă emoția artistului în fața peisajului, a modelului său. Van Gogh pictează așa cum alții scriu, gesturile și tușele sale devenind urme ale trăirilor și ale stărilor lui emoționale. Se folosește de pensulă ca de un creion, găsește motive

apte de a-i pune în valoare această nouă tehnică, de a picta ca și cum le-ar fi desenat cu pensula: chiparoși, garduri, case, grâu, măslini, toate acele motive care îi permiteau să-și exprime sentimentele. El deformează și modifică voit imaginea, tocmai pentru a exagera anumite stări și trăiri. Pe căi diferite, Van Gogh ajunge împreună cu Cezanne să facă pasul prin care renunță deliberat la considerarea imitației naturii drept scop al artei picturale.

Gauguin, ca și cei doi, tindea înspre o artă intensă, primitivă, se străduia să armonizeze portretele făcute indigenilor din Tahiti cu caracterul simplu al artei lor, ajungând să simplifice formele și culorile, să picteze suprafețe mari în tonuri puternice și uniforme. El ignoră cu bună știință problematica artei occidentale în măsura în care își atingea scopul, și anume de a reprezenta mai bine prospețimea vieții primitive.

Cei trei artiști cuprind nemulțumirile majore ale artei picturale de sfârșit de secol XIX și început de secol XX și aveau să devină deschizători de noi curente: Cezanne al cubismului, Van Gogh al expresionismului în Germania, iar Gauguin al diferitelor forme de primitivism. Toți trei încercau să iasă din impasul în care se aflau artiștii la sfârșitul mișcării impresioniste.

În 1886, Pissarro aderă la neoimpresionism, crezând că prin disciplinarea științifică a tușei va putea reda mai bine senzația picturală. Dar în 1890 el recunoaște că există o barieră în aceste procedee și se consacră din nou peisajelor în care luminiscenta culorii și vigoarea formei rămân principalele elemente ale tabloului. Se poate spune că, prin aceste încercări, Pissarro este un precursor

al postimpresionismului. Gauguin vedea în el un adevărat maestru și afirma că *“arta lui este esențialmente intuitivă”*.

Între 1884 și 1886, în grupul format de Georges Seurat, Paul Signac (1863-1935) și Camille Pissarro, se încheagă noi puncte de vedere pornind de la experimentul impresionist. Astfel ia ființă mișcarea neoimpresionistă, atribuindu-se diferite denumiri de către contemporanii săi: pointilism, divizionism, cromo-luminarism. Expresia de neoimpresionism se împământenește și o caracterizează cel mai mult, iar tabloul lui Seurat *“O duminică pe insula Grande Jatte”* este reprezentativ în acest sens; odată expus în 1886 provoacă un mare scandal și discuții aprinse. Signac precizează că neoimpresionismul caută și evită să elimine amestecul materiei picturale, urmând ca amestecul să se petreacă optic pe retina privitorului și să ducă prin divizarea culorii la un maximum de strălucire cromatică. Signac, care fusese de formație inițială arhitect, pledează pentru ordine și logică, spunând că tabloul trebuie să fie și să ajungă un *“cosa mentale”*.

Toate aceste idei vin peste un substrat ale noilor descoperiri ale vremii în fizică și chimie. Studiile asupra luminii și culorii ale lui James Clark Maxwell, Chevreul, Heinrich von Helmholtz și Ogden N. Rood vorbesc despre acest lucru, iar artiștii nu sunt deloc străini de ele. Cercetările cromatologice, precum *Acordeonul cromatic* al lui Rudolph Adams (1865), *Optica și pictura* de Helmholtz (1878), *Teoria științifică a culorilor* lui Rood, erau citate frecvent de Signac și constituiau o pledoarie pentru interferarea artei cu știința.

Îl urmează în tehnica divizionismului în portretistică Albert Dubois-Pillet (1845 – 1890), iar mai apoi Theo van Rysselberghe

(1862 – 1926), Paul Signac asumându-și cumva rolul de teoretician al grupului. Explicațiile acestuia sunt mai concise și riguroase științific decât ale lui Seurat, datorită faptului că Signac a colaborat mai strâns cu fizicianul Charles Henry la scrierea celor două cărți intitulate *Educarea simțului formelor* și *Educarea simțului culorilor*, terminate în 1888. Însă tot Seurat a început să cerceteze noile descoperiri ale lui Henry și să exploreze valoarea simbolică a direcțiilor liniare și a culorilor în compozițiile sale, introducând lumina artificială în pânzele lui (este reprezentativă aici lucrarea sa denumită *Parada*).

Peisajul neoimpresionist, fiindcă tocmai peisajul era principalul obiect al experimentelor lui Seurat, a devenit un câmp de experiențe pentru noile idei ale viitoarei creații de avangardă. Pe măsură ce Seurat se adâncește în tendințele sale programatice, dispare treptat orice detaliu, vegetație din peisajele lui, ajungând într-un final doar la arhitectura peisajului. *Apus de soare, Grand Camp* din 1885 poate fi socotită o prefigurare a abstracționismului, constructivismului sau tatismului.

Pe fondul acestui Paris în care se publicau poemele lui Rimbaud, *Iluminările*, în mica revistă *La Vogue* de către Verlaine, în care Zola, Daudet, Maupassant câștigau faimă iar Flaubert era tot mai apreciat post-mortem, Jean Moreas publică mult discutatul *Manifeste du Symbolisme*, în care anunță principiile unei noi concepții literare. Toate acete lucruri, imixtiunea aceasta între arte, în care Mallarme, cunoscându-i pe Berthe Morissot, pe Monet și Renoir, scria prefața la lucrarea *Tratat despre cuvânt* de Rene Ghil și în al cărui apartament se întâlneau deopotrivă esteți, poeți sau artiști, nu a făcut decât să creeze un stimul nou pentru o mână de artiști care

vroiau să găsească o nouă concepție plastică, o alta decât cea impresionistă, cea de primă senzație a ochiului în fața naturii.

Anul 1886, când Seurat termină *La Grande Jatte*, este și anul apariției simbolismului în literatură și publicării *Manifestului Simbolist* în care Moreas expunea ideile acestei noi mișcări; acesta vedea în Charles Baudelaire pe precursorul acestei noi mișcări. Tot acum ia ființă *La Revue Wagnerienne*, fondată de Edouard Dujardin și Claude Debussy. Aceștia porneau o politică de promovare a lui Richard Wagner, îndeosebi a ideilor lui filosofice și, de asemenea, ca și creator al unei forme de artă. Tot Dujardin împreună cu Feneon preiau *La Revue Independante*, în ale cărei ediții de lux apar gravuri sau reproduceri după lucrări de Redon, Seurat, Signac, Renoir sau alții, deschizându-le chiar mici expoziții în birourile ei. Multe din aceste noi mici reviste apărute propovăduiau și visau la o societate nouă, eliberată de prejudecățile burgheze, în care spiritele creatoare să se poată desfășura liber. Ei credeau despre impresionisti că nu gândesc, că ochiul gândește și așterne culoarea pe pânză. De aici și “descoperirea” de către Huysmans a lui Moreau și Redon, pictura acestora având trăsături comune cu simbolismul, la Moreau întâlnindu-se toate imaginațiile din vise, amintirile, creații imaginare ale minții. Dar artistul care a fost cel mai puțin contestat de toți simbolistii și a revigorat arta decorativă murală franceză, Puvis de Chavannes, a fost și cel căruia contemporanii săi îi atribuiau atât ieșirea din tradițiile artei academice, cât și ieșirea din realizările impresionismului, fiind admirat deopotrivă de mulți novatori ca Gauguin, Van Gogh, Lautrec sau Seurat. Cu toate acestea, Odilon Redon rămâne singurul pictor care a dat un paralelism literaturii

simboliste prin concepția sa, rămânând postimpresionist prin disocierea lui de impresioniștii din a căror generație făcea parte.

Revenind la Paul Gauguin, acesta se stabilește în 1886 la Pont-Aven, sătuc breton care atrage la acea perioadă o colonie artistică venită de pretutindeni. Aici își continuă căutarea unei “maniere” personale, departe de viața urbană pe care începe să o considere *“fizic și moral coruptă”*. În curând sosesc și alți artiști ca Emile Bernard și Paul Serusier, Pont-Aven devenind în această perioadă un centru de cercetare, de schimburi artistice cu autorii simbolisți, o perioadă incontestabil dominată de figura lui Gauguin. Această problema a sintezei aflată la Gauguin îl preocupă, de altfel, și pe Bernard, cu care avea să picteze împreună întregul an la Pont-Aven.

1888 demonstrează că Gauguin renunță la impresionism în timpul celei de-a doua șederi la Pont-Aven. Pictorii de la Pont-Aven resping totodată apropierea de naturaliști și de impresioniști, elimină detaliile și simplifică formele prin intermediul culorilor aplicate plat.

În același timp însă la Arles, Van Gogh trata aceleași idei, dar în maniera lui proprie, fiind interesat de problema sugestiei culorilor pentru obținerea unei semnificații simbolice, a unei stări specifice prin contraste, armonii. În timp ce Gauguin și Bernard la Pont Aven gândeau la rece tușa, culoarea, în Arles, datorită cadrului orașului și peisajului înconjurător care îi ofereau subiectele, Van Gogh se lasă pradă emoției de a descoperi lumea. Van Gogh desenează cu culoarea, modelează cu vopseaua și lumina, tonurile sale sunt pure, luate direct din tub, gândește totul în culoare. El cercetează peisajul și natura cu propria sa stare sufletească, nu dorește ca impresioniștii

impresia momentului, ci descoperă capacitatea culorilor de a defini spațiul, de a crea mișcarea. Simbolistica culorii va fi punctul de plecare către solarismul lui Delaunay, inclusiv a cubismului, orfismului și al artei nonfigurative.

Expresionismul include toate căutările artistice anterioare, fiind o deformare modernistă, compusă din sinteze, ale curentelor artistice de început de veac XX: fovismul, cubismul, futurismul. Din tot acest amalgam de tendințe și căutări artistice în care se caută programatic o distrugere a spațiului plastic, propriu artei contemporane, se modelează expresionismul. Incursiunea expresionismului în teritoriile necunoscutului și ale ascunsului din conștiința individuală și socială, din structurile politice, filosofice și religioase ale timpurilor sale face ca acesta să rămână în continuare pivotul artei moderne și contemporane. Expresionismul scoate în evidență natura umană mai puțin idealizată și urâtenia ei, parte a suferinței umane, a sărăciei, a violenței. În arta oficială și veche, expresioniștii vedeau o lipsă de onestitate, fiindcă erau tratate în mod deosebit doar armonia și frumosul.

Expresionismul cuprinde și această sferă nou apărută în viața modernă, ritmul modern, dar rămâne strâns împletită ideea prezenței umane ca element al naturii. El ne arată că, prin întoarcerea sa spre rădăcinile valorilor artei primitive și universale, pornește tocmai de la realitatea umană existentă, de la ființa care există în natură și istorie.

Se poate spune că prima grupare artistică majoră expresionistă este "*Die Brücke*" și a fost fondată în 1905 la Dresda de către Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erick Heckel și Karl Schmidt-Rottluft. Aceasta se înscrie cu note proprii între curentele și căutările artistice

de început de secol, în dorința găsirii unor noi modalități de expresie în artă. Gruparea apare în același timp cu fauvismul francez, curent care, deși similar în gândire și aspirații, de rupere și îndepărtare de academism, de căutări proprii, merge totuși pe altă cale datorită realităților culturale specifice centrului în care s-a format.

La gruparea "*Die Brücke*" vor adera în anii următori și alți artiști: germanii Emil Nolde, Otto Mueller și Max Pechstein, elvețianul Cuno Amiet, finlandezul Axeli Gallen-Kallela, olandezul Kees van Dongen. Artiștii germani vor rămâne departe și de alte curente, cum ar fi cubismul, preocupat în special de formă. De altfel, în cronică retrospectivă din 1913, Kirchner scrie: "*Neinfluențați de curentele actuale, Die Brücke luptă pentru o cultură umană, care este fundamentul artei adevărate*".

A doua grupare artistică majoră se reunește la Munchen în 1911 - "*Der Blaue Reiter*" - și publică o revistă cu același nume. Artiștii grupului sunt mai interesați considerați în particular fiecare, avându-și propria viziune și cale artistică: Franz Marc, Alexei von Jawlensky, August Macke, Heinrich Campendonk, Gabriele Muntér, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Marc Chagall. Artiștii grupării *Der Blaue Reiter* nu aveau un manifest clar exprimat, așa cum va fi cel futurist, ei fiind de fapt grupați în jurul lui Kandinsky și Marc, dar cu implicarea altor artiști ca Gabriele Muntér și Paul Klee.

Preocupările pictorilor acestui grup s-au fixat asupra problemelor formei și valorilor spiritului în artă, asupra eliberării de figurativ și recognoscibil. Viziunile lor distincte îi diferențiază, scoțând în evidență orientarea estetică originală a celor doi mari teoreticieni, Kandinsky și Klee, precum și orientarea colorismului oniric al lui Marc

și Macke, sau tendința cromatismului fov a lui Jawlensky. Un punct de vedere important a fost cel al lui Kandinsky, care se întreba dacă doar apelând la natură poți exprima un lucru. El pune accentul pe expresia culorilor pure în ele însele, crezând că fiecare culoare poate să ne “cânte” în urechi, că este o posibilitate de comunicare a spiritelor prin culoare. Încercările lui intitulate “*muzici colorate*” sunt primele exemple de artă abstractă.

Priviți în ansamblu, toți artiștii celor două grupări se pot diferenția în două direcții proprii fiecărei grupe: artiștii mișcării „*Die Brücke*” distrugeau natura dorind să afle ce se ascunde în spatele ei, în timp ce artiștii de la „*Blaue Reiter*” se proiectau pe ei înșiși în natură. O dorință nouă pentru natură se distinge prin romantismul abordat de către unii dintre ei, care sătui de viața citadină se retrag la țară, pictura de peisaj devenind pentru ei principala preocupare. Localitatea Murnau de lângă Munchen devine un astfel de centru. În scurt timp, „*Der Blaue Reiter*” avea să ajungă recunoscut, aprobat și înțeles de figuri importante ale timpului său contemporan: Arp, Braque, Kirchner, Kubin, Malevici, Nolde, Pechstein, Picasso, Vlaminck, impunându-se astfel și în afara Germaniei.

În paralel cu aceste grupări din Germania, câțiva pictori printre care Henri Matisse, Andre Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy și Albert Marquet expun în 1905 la Paris picturi care șochează prin violența exploziei de culori, dând formă *fovismului*. Și pe ei, ca de altfel pe toți artiștii marcantți ai acestui început de secol XX, îi frământă aceleași căutări înspre nou, înspre găsirea unor drumuri proprii cât mai expresive. Pe foviști îi caracterizează spontaneitatea

gestului pictural, culorile pure, nealterate de amestec, aplatizarea spațiului și înregistrarea directă a senzațiilor trăite.

Și ei, ca și impresioniștii, ies în natură căutând autenticul, fiind influențați de pictura lui Van Gogh, Gauguin, Gustave Moreau. Fovismul capătă în scurt timp dimensiuni internaționale, artiștii majori și reprezentativi influențând la rândul lor alți pictori europeni. Întreg începutul de secol XX stă sub semnul acestei efervescențe, emulații creative, în care artiștii, ideile și viziunile lor se întrepătrund într-un mod atât de constructiv. Chiar și după cel de-al doilea război mondial, novatorii expresioniști abstracti se vor raporta la principiile stilistice ale predecesorilor lor, în care natura este omniprezentă.

Expresionismul a fost, în raport cu alte programe ale aceleiași epoci, factorul activ care a polarizat în jurul lui pe futuriștii italieni, foviștii francezi, constructiviștii ruși stimulându-i, organizându-i, conturând conceptele care definesc în esență spiritul artei moderne. Expresionismul reia raporturi conceptuale ale simbolismului și neoimpresionismului și le transpune în noi tehnici, în noi elemente plastice. Raportul dintre artă și valorile existențiale devine principal în majoritatea operelor expresioniste. Kirchner, Klee, Matisse, Kandinsky, Marc, Nolde, Rouault, Beckmann, Kubin operează cu aceeași terminologie pe care o întâlnim, de exemplu, la Seurat, în teoria sa cu privire la ideea armoniei universale.

În 1908 apare cartea lui Wilhelm Worringer *“Abstraktion und Einfühlung”*, o apariție majoră a teoriei expresionismului, considerată sursă de trasee în mișcarea expresionistă de început de veac XX. Prin aceasta se afirmă existența unei tipologii expresioniste, în care pot sta alături atât arta medievală, barocul, cât și manierismul italian.

La această dată, gruparea “*Die Brücke*” era deja consacrată prin expozițiile avute, fovismul francez era în plină înflorire, pre-expresionismul scandinav își făcea prezența, toate ideile artei lui Van Gogh sau Odilon Redon erau acceptate, făcând posibil ca tocmai acum conceptele expresioniste să prindă contur într-un mod mai programatic. Ideea de experiență, *Erlebnis-ul* expresionist, prindea formă prin scrierile unor artiști ca Kirchner, Beckmann, Klee sau Nolde. Însă cartea lui Worringer, teoretică prin excelență, prin fundamentarea tipului de expresie artistică într-o tipologie a experienței umane în “*adâncime*”, se arată a fi o creație pură a expresionismului. Este o adeziune a lui Worringer la bivalentă expresionismului, pe care îl slujește în toate manifestările expoziționale sau publicistice internaționale și în primul rând în revista “*Sturm*”. Aici, cu precădere tânăra generație de artiști, scriitori, ziariști, critici, depune mărturie credinței în expresionism, ca fiind un rezervor de gândire artistică, de substanță ideatică.

După un prim moment de început al expresionismului german de debut, adică cel mai categoric, al tipologismului, avea să se accentueze o nouă tendință în cadrul lui, o metodă de a-l studia, o tendință activistă, o ramificare politică a sa. Se regăsește în expresionism acea contopire a contrariilor, a artei armonioase și a celei abstracte. Kandinsky va teoretiza acest aspect din punctul de vedere al artistului și întâlnim, de altfel, la mulți artiști ai anilor primului război mondial atât această experiență a concretului artistic cât și a comentariului plastic, al ideilor originare. Creațiile artistice, fie literare, fie plastice, refuză criza societății în preajma primei conflagrații mondiale, contradicțiile sociale, progresul tehnic,

dezvoltarea industrială dublată de alienarea insului ce își presimte inutilitatea, agonia marilor imperii, o profundă criză a valorilor morale și estetice. Nevoia de absolut, aspirația spre ideal, protestul antiburghez, refuzul modelelor consacrate, căutarea ineditului, a originalului, interesul pentru tradiții, mituri, credințe străvechi, folosind modelul artei primitive, toate acestea rămân baza expresionismului. Imaginile poetice vii, stranii, contrastante, împreună cu plasticitatea viziunii poetice, tușele groase, pasta densă a expresiilor, reprezintă și ele modul de exprimare expresionist.

Se poate observa cum întreaga arenă a artei de sfârșit de secol XIX și început de secol XX stă sub semnul acestei dorințe de a teoretiza și conceptualiza opera în sine. Cunoașterea naturii devine și autocunoaștere umană, natura și omul fiind două părți ale aceluiași întreg. Acest concept cu rădăcini adânc înfipte în istorie constituie un început al reprezentării vizuale expresioniste, a iconografiei sale, un demers care parcurge în principal două etape: prima fiind a unității dintre om și natură, a doua a legăturii între natură și creația umană. Conceptul unității dintre om și natură se observă pregnant în primul deceniu al secolului XX, caracteristic aici fiind motivul nudului în natură, al înfrățirii omului cu natura.

Considerat în termeni generali, expresionismul tratează și tema relațiilor simbolice între om și natură, în particular fiecare artist având o viziune proprie. Această viziune asupra naturii, sinteză la care au ajuns artiștii din grupările *“Die Brücke”* sau *“Der Blaue Reiter”*, cu privire la ideea unității lumii prin intermediul naturii, nu s-a mai susținut în expresionismul anilor '20, '30, redarea naturii prin peisaj fiind tot mai rară.

Al doilea demers, în special după 1910, rămâne dezvoltarea descifrării “*frumuseții*” urbane, a reprezentării naturii omenești în mediul urban. Expresionismul descoperă întretăierea între ritmurile naturii și ritmurile create de om, ale tehnicii, ajungându-se ca futuriștii italieni să suprapună tehnica naturii.

Sintetizând capitolul al doilea, peisajul ca temă universală a artei continuă să mă fascineze și să mă inspire. Peisajul în artă este o expresie a umanului, tocmai datorită comuniunii omului cu natura, casa materială și spirituală a acestuia. Fiecare om face parte dintr-o matrice, dintr-un univers specific lui, dintr-un areal cu un caracter individualist, morfologic. Fiecare dintre noi trăim o rezonanță în fața unui tipar, imprimat în subconștientul nostru tocmai de către arealul în care am crescut, unde am copilărit și ne-am format. Indiferent de locul în care mergem mai apoi în viață ducem cu noi aceste urme ale memoriei noastre. Peisajul, natura m-au înconjurat de mic, mi-au dat bucuria unei trăiri adânci, adevărate și dintotdeauna mă simt legat de atmosfera clară a urmelor propriei memorii, înrădăcinat în spațiul propriu. Fie abstracție, expresie, impresie, toate se raportează la reprezentarea aceluiași motiv: natura manifestată prin peisaj.

Natura pentru mine stă ca o bază înspre liniștea sufletului, reverie, calm și credință. Pe itinerariul meu artistic am avut viziuni diferite, reprezentări diferite ale aceluiași motiv universal, natura. Impresionismul, viziunea lui asupra luminii și culorii, exacerbarea coloristică a fovilor, expresivitatea formelor, constructivismul și abstracțiile sec. XX, toate acestea au fost în consonanță cu spiritul meu, cristalizându-se într-o viziune proprie originală a naturii.

Pornind de la lucrările academice, urmate de cele expresioniste prin compoziția culorilor și formelor, m-am îndreptat în timp, pas cu pas, “înspre” un impresionism, un postmodern - tributar impresionismului și neo-impresionismului. Ideile care stau la baza lucrărilor, prezentate în teza de doctorat, se vor o retrospectivă a acestei perioade parcurse, un drum în timp de peste zece ani și a unui concept asupra peisajului, a unor teme și idei care își au originile izvorâte din natură. Natura este vie și în continuă mișcare, este o natură precum apa curgătoare.

Rădăcina sau, altfel spus, începutul acestui “fir” stă sub semnul ciclului ulterior intitulat “*Grădina Raiului*” (1994), în care am imaginat și construit un spațiu pictural închis, sub forma unei construcții, care te înconjoară din toate părțile. Ideea și modul practic de construcție a acestei instalații provin din însăși casa de locuit și curtea românească, care au fost expresia aceluiasi spirit de sinteză între practicitate și între deschiderea spre orizontul de vis și de imaginație, spre orizontul de taină al existenței.



“Grădina Raiului”, instalație, 1994

Ideea de la care am pornit, bazată pe tematica aleasă, m-a condus la găsirea acestei structuri în care se îmbină ușor tridimensionalul generat de perspectiva camerei cu bidimensionalul dat de petele mari de culoare uniform așternute și de decorativitatea dată de modelul și ductul traseelor înscrise cu negru pe marginea lucrării.

Acest punct de început a fost urmat de ciclurile *“Scara”* și *“Vița de vie”* în care linia, de această dată, a fost cea care și-a pus amprenta asupra lucrărilor mele.



“Scara”, instalație 1995

Subiectele alese sunt inspirate din pictura icoanelor pe sticlă transilvănene, care mi-au fost și temă a licenței obținute la Academia de Arte Vizuale din Cluj în 1994.



“Isus cu strugurii”, desen, tuș pe hârtie, 1996

Largi compoziții abstracte, în care linia și culoarea sunt elementele cheie, devin un semn distinctiv, acei “cârcei”, care în viziunea mea sunt prezenți peste tot în univers, un semn viu și fremătător de viață.

Au urmat apoi o serie de călătorii de documentare prin muzee și mari colecții de artă din lume, care m-au îndreptat înspre un limbaj specific, înspre coagularea unui univers propriu natural. Revenind la atmosfera românească din anii '90 încremenită în “tradiții” și, în special, la mentalitatea privitorului și consumatorului de artă, am simțit nevoia unei abordări ludice a socialului românesc, concretizându-se în expozițiile “Aer '97”, “Pe-un picior de plai pe-o gură de rai”.

Cu mijloace neo-expresioniste am tratat “subiecte” care mi s-au părut sugestive prin rezonanța lor în mințile românilor, lucrările “Varză ‘a la Cluj”, “Sus la munte la izvor” fiind exemple ale unui peisaj puternic abstractizat (un peisaj adânc înrădăcinat în minte în urma peregrinărilor mele din preajma “frumuseților patriei”). Acestea rămân ca element de fundal pentru alte compoziții.

“Aluniș la Leșul Ursului” (imag.1) și “Pe lac la Leșul Ursului” (imag.2), expuse în cadrul expoziției de la Centrul Cultural Sindan din Cluj, constituie punctul în care suprafața apei și detaliul observației asupra ei se reflectă prima dată în lucrările mele.

Însă pânza care face distinctiv trecerea către aprofundarea acestei viziuni o constituie “Dimineața pe lac” (imag.3), pânză expusă în 2001 la Muzeul Național de Artă din Cluj în cadrul expoziției generice intitulate “Impresie soare răsare”.

Lucrarea este un detaliu al unui lac în care se reflectă vegetalul malului și razele soarelui de dimineață. Compoziția este deschisă și cuprinde mult mai bine o viziune mai veche. O viziune concepută ce m-a însoțit mereu în creația mea este spațiul luat ca un întreg, dar în același timp fragmentat, compozițional deschis înspre exteriorul pânzei, care prin bidimensionalitatea ei și bineînțeles "închisă" de ramă, de margine, te constrânge la a "închide" pictura. Tocmai de aici rezultă ideea de a "lăsa" deschisă compozițional suprafața pictată, întocmai ca un joc de puzzle. Chiar dacă am făcut trimitere către impresionism prin titlul expoziției, lucrările acestea și cele care vor urma au numai o incidență cu curentul impresionist și creează o lume care arheologizează impresionismul, un univers personal și postmodern.

Spre deosebire de impresionism și postimpresionism, utilizez și negrul tocmai pentru a augmenta o senzație. Pentru a obține un efect mai puternic al acestui motiv am folosit în această pânză, pentru prima dată, amestecul culorilor de ulei cu cele acrilice.

La lucrarea "*Pe râu*" însă (imag.4), am sintetizat mai mult, încercând să surprind curgerea apei cu aceleași mijloace. Chiar dacă lucrul în aer liber rămâne pentru mine pe zi ce trece o faptă din ce în ce mai rară, datorită tehnicii mele personale care cere timp de elaborare în atelier, impresia și sentimentul resimțit direct în fața naturii continuă să vibreze și în atelier. Majoritatea lucrărilor expuse la Muzeul Național de Artă în 2001 sunt concepute în spațiul închis al atelierului (dar un spațiu imaginat și simțit ca deschis universului – a se vedea aici lucrarea "*Atelierul artistului*" - imag.5), dar au acel sentiment al peisajului și al vieții acestuia, pe care îl trăiesc de fiecare

dată când sunt în mijlocul ei. Simt peisajul când îl creez pe pânză ca și când mă aflu în natură în fața lui. Impresia unei salcii pe marginea apei sau curgerea apelor Arieșului într-o după amiază spre asfințit, toate acestea sunt doar câteva exemple de lucrări pictate în atelier.

Lucrul care s-a suprapus firesc peste aceste căutări anterioare și mi-a deschis noua serie de lucrări, a fost tehnica în care am combinat culorile acrilice cu uleiul. Ce formă mai apropiată de realitate poate lua imaginea apei dacă nu însăși forma ei, aici în speță culoarea de acril, diluată cu apă și așternută direct pe o culoare de ulei, care o constrânge pe loc în acea unică picătură. Lucrările în tehnică mixtă, acril și ulei, au fost baza de pornire ale acestora, mergând până la ultimele impresii care, într-un final, au ajuns să fie puri stropi de culoare aruncați pe pânză, stropi de apă sau de ulei, imagine curată și simplă în esența ei, menită să exprime apa. Prin acești picuri de culoare ajung la o abstractizare voită, în care am "dizolvat" contururile, încercând să redau esența peisajului, a unei stări de spirit proprie. Există o mișcare interioară a tușelor, care facilitează jocul de lumini. Aceasta permite ca fiecare lucrare să se situeze între abstract și figurativ, tușa fiind mai importantă ca și compoziția. Cromatica este necontrastantă cu orice preț, iar tușele se diferențiază între ele prin luminozitate. Voit abordez anumite teme, motive, cum ar fi apa, aerul, câmpul, dar în același timp rămân la nivelul micro-vegetal al lor, la nivelul luminii. Puține lucrări reprezintă peisaje de ansamblu, cum ar fi un apus de soare sau o margine de pădure, majoritatea sunt reprezentări ale detaliului ce mă fascinează; această căutare a unei armonii și liniști interioare, prin culoare, este esența picturii mele.

Această nouă abordare a picturalității a condus în mod programatic între anii 2001 – 2004 la o serie întregă de lucrări având ca subiect apa, reflexele și lumina solară oglindită în ea. Lucrarea *“Impresie Mediteraneană”* (imag.6) pictată în 2001 la întoarcerea mea în Cluj după o ședere în Creta, reflectă tocmai acest concept și reprezintă prima lucrare din această nouă serie.

O scurtă pauză în traseul acesta de mici pete pure de culoare așternute pe suprafața pânzei a fost fascinația în fața unei viziuni avute fulgerător pe plaja mării, când am simțit puternic o energie ascensională dinspre pământ către cer. Viziunea se concretizează pe pânză datorită unei tufe mici de leandru care, cu crengile lui sinuoase, ondulate înspre vertical, mi-a “arătat” calea reprezentării ei plastice. Fie pe suprafețe mari, în care culoarea este elementul complementar benzilor ascensionale și susține compoziția, dă titlu picturilor (“Roșu”, “Albastru” [imag.7, 8]) sau trimite gândul către stări și timpuri naturale (“Aer”, “Mare”, “Noiembrie” [imag.9], “Octombrie”), fie pe suprafețe mai mici în care linia joacă un rol mai important, “Înălțările”, denumirea acestui ciclu, rămân în fapt niște reprezentări ale unor stări energetice naturale. Aceste stări se transpun și asupra unor motive figurative cum au fost “Cina cea de taină” sau “Sf. Simeon Stâlpnicul” (imag.10), aceasta fiind și ultima pânză din această serie, în care punctul sau tușa de culoare pură revin să susțină compoziția. Ideea înălțării, a energiei care urcă către cer o regăsim peste tot în natură, în toate elementele ei. Imaginea ei de bază în creația proprie duce cu gândul la structura moleculară a ADN-ului, la o repetiție de alternanță deal-vale, care pusă pe verticală se regăsește în coloanele populare de pe prispa caselor țărănești, în

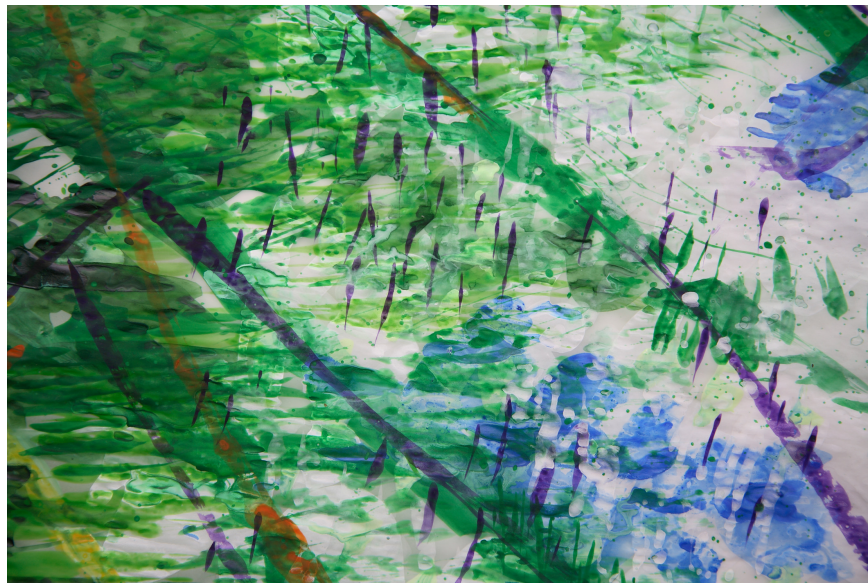
Coloana infinitului a lui Brâncuși. Și în toate aceste imagini partea finală, de pe marginea lor, se termină într-un segment de mijloc, niciodată închis, un element de continuitate, de o permanentă deschidere, transcendere către divin și infinit în același timp.

Tema acvatică revine cu obstinație și se regăsește și în următoarea expoziție de la Galeria P&B din Cluj (2005) și reprezintă demersul propriu în care am pornit, de la fragmentul de lac către investigarea deltei ca univers. Este o lume postmodernă a deltei. În aceste lucrări am investigat în special linia ca mijloc de expresie, iar ca subiect principal trestia, totul desfășurat într-un ritm crescendo în ceea ce privește tema, rămânând însă ca un fragment recognoscibil al deltei, tinzând către o stare emoțională proprie acesteia. Compoziția rămâne deschisă, ajungând ca prin explorarea motivului să treacă de la o compoziție recognoscibilă la simple direcții. Abstractizarea trestiei devine un motiv în sine, ajungând prin repetiție să devină preponderent în aproape toate lucrările care reprezintă apa. Desenul tinde aici să devină reprezentativ și important în evoluția temei principale; caut să redau prin el imaginea unei mișcări atmosferice de lumină și umbră pe o suprafață invizibilă a hârtiei pe calc. Tușele pot avea direcții conforme cu realitatea, dar pot să devină concurente sau dublate de tușe largi învăluitoare (cele ale trestiiilor). Pot spune că preiau de la impresioniști doar tușa scurtă diferențiată. Turbioanele create de tușe sunt specifice lumii impresioniste, deși în cazul meu rămân până la fracțiune de elipsă.

Prin explorarea cromatică a motivului în picturi, ajung peste doi ani să stilizez iarăși detaliul de peisaj. *“Trestiiile”* (imag.14) în acril pe hârtie, pictate cu *trestia*, reprezintă elemente grafice în sine și prin

compunerea lor redau transparența apei, a reflexiilor pe suprafața ei, a unduirilor trestiiilor în vânt. În consonanță cu postimpresionismul prin detaliul cromatic larg al compozițiilor mele, culorile nu țin seama întotdeauna de contrastul complementar. Introduc ca element compozițional, pentru a spori expresia mișcării, traseul liniar puternic al contelui negru, apropiat de grafică. Gesturi scurte sau largi, în care folosesc negrul cărbunelui pe culoarea vie a acrilului, definesc niște câmpuri de forțe, atmosfera unui cer, nor sau aer, impresia simplă dar energică în același timp a puterii naturii. Lucrările din seria “*Cer*” (imag.15) sau “*Câmp*” (imag.16) sunt încercări de a ajunge la aceste impresii din natură prin simplitatea structurii gestului.

Dar inovarea majoră a acestei expoziții o reprezintă tehnica picturii pe hârtie de calc. Această expoziție rămâne un punct de plecare în studiul de caz al Deltei, o investigație la nivelul apei a urmelor și traseelor, a vegetalului reflectat pe suprafața ei.



Detaliu, “*Trestii*”, acril pe hârtie de calc, 2007

Și detalii peisagere ale lacurilor din Ciurila, Taga, Tarnița, reflexii ale trestiiilor, arborilor pe suprafața apei duc către un univers vegetal în care părțile sunt echivalente. Poate nevoia echivalenței se regăsește aici tocmai apărând din copilărie, datorită influenței structurii mele sufletești.

Dar aceste lucrări și observarea naturii în Deltă se îndreaptă către noul ciclu din 2006-2007, intitulat *“Urme pe apă”*. Am descoperit aceste *“Urme pe apă”* în urma lungilor excursii pe lateralnicele canale ale Deltei, un spectacolul numit într-un singur cuvânt: *“Natura”*. Contopirea universului acvatic cu cel vegetal și aerian și împlinirea lor prin bogăția luminii reflectate în felurite moduri creează un spectacol măreț.



Delta Dunării, fotografie, 2006

Am privit atent acest miraj și rezultatul a fost lucrarea care a și dat titlul expoziției. Am preparat hârtia de calc cu ulei de in, pentru ca acrilul să curgă pe ea și am întors-o privitorului când am expus-o în

ramă, pentru a-i conferi adâncimea obținută în plus prin transparența hârtiei și pentru a o lăsa netedă, aidoma luciului apei. *“Urme pe apă”* (imag.17) reprezintă o caligrafie în două culori, în care albul și negrul nu fac decât să traseze *“urmele”*.

Expoziția de la Galeria Veche din Cluj (2007), *“Urme pe apă”*, reprezintă cea mai recentă etapă din creația personală și este direct inspirată de universul Deltei Dunării, de microcosmosul ei, o *“cealaltă față a lucrurilor”*. Aceasta cuprinde o suită de lucrări ce au ca punct de plecare imaginea simplă, în esență, a trestiei, pe traseul ei liniar. Trestia este explicită prin desen, un desen abstractizat și minimalizat doar prin câteva linii de forță. Linia este percepută, în acest sens, ca o expresie de fond a vieții, a energiei simple dar perene, a unei mișcări perpetue și de esență a vieții.



“Urme pe apă”, Galeria Veche, Cluj 2007

Privită în ansamblul ei compozițional, liniile acestea grafice creează în principal o structură regulată verticală, care analizată și

dezvoltată prin studiul direct asupra naturii, ajunge să genereze noi câmpuri de forțe și structuri mai complexe. Forma trestiei, linia urmei ei profilată pe suprafața apei, a cerului, repetiția ei dusă spre infinit definesc o stare interioară, o expresie pe care o doresc când puternică, când domoală, în funcție de energia intrinsecă a unei reprezentări sau a unui detaliu al naturii.

Delta, luată ca o îngemănare a trei elemente primare ale acestei lumi: pământul, apa și cerul (aerul - prin esență lumina), face ca acest univers să fie atât de complex și unic, în care lumina aceasta aparte și vegetația atât de bogată mă impresionează și face să simt o nevoie acută de a o reprezenta plastic.

Multe lucrări sunt create în tehnica picturii pe hârtia de calc, tehnica picturii în laviuri, ale suprapunerilor succesive de culori transparente, experiența practică cu câțiva ani înainte tocmai pentru a reprezenta cât mai bine aceste reflexii și undiri ale apei și trestiei. Prin contactul cu apa conținută de culoare hârtia de calc se încrețește, astfel că la uscarea laviurilor ea creează un efect ușor tridimensional. În uleiul pe pânză, prin juxtapunerea culorilor încerc să creez același efect al reflexiilor pe apă. Totuși, în toate aceste exerciții, natura rămâne modelul principal.

Această expoziție intitulată *“Urme pe apă”* rămâne de fapt un studiu asupra naturii, asupra unui colț al deltei și un nou popas al ultimelor mele căutări, de această dată însă pata, punctul, fiind preponderent înlocuite de puterea sugestivă a liniei.

Expresia liniei, expresia liniei colorate, ductul ei pe suprafața bidimensională a pânzei încărcată cu energia cromatică a apei, a vegetației mustind de viață, toate acestea reprezintă noi compoziții

non-obiective ale unei expresii personale interioare. Lucrările reflectă o exprimare proprie în fața puterii regeneratoare și vieții a apei, în fața acestui hotar între două realități și medii, apa și pământul. Este un univers natural pe care îl putem întâlni la tot pasul aproape de noi.

Motivul deltei a fost folosit de diverși artiști, dar nu la nivelul vegetal, ci ca univers macro. În lucrările inspirate din acest univers acvatic al deltei tind compozițional către un echilibru vertical, perspectiva este de sus și dublată cromatic, detaliile sunt privite de sus în jos.

Folosesc nuferii ca pe niște nuclee cromatice, nuferii care configurează imaginea și canalizează ochiul. Aceste nuclee sunt puse pe un unghi care pornește din dreapta înspre stânga sus și direcționează imaginea.

Folosesc, de asemenea, nu doar raportul complementar în culoare, nu numai raportul cald-rece, ci și pe cel închis-deschis, care înseamnă luminat-umbrit. O serie de desene sunt exemple de exerciții care mă ajută să descopăr elementele simple ce configurează compoziția în ansamblul ei, pete negre pe suprafața albă a hârtiei, turbioane, linii, virgule, toate convergând înspre redarea acestui efect al apei și stufărișului reflectat pe ea. Lucrarea *“Trestii, urme pe apă”* (imag.13), pictată pe mătase, reprezintă un atribut personal al ultimului ciclu, în care am încercat din câteva trăsături de culoare să redau esența, atmosfera simplă dar colorată a Deltei, apropiindu-se într-un fel de caligrafia orientală prin minimalismul ei.