

**Ion Țuculescu - „Regat de vis și de culori”¹ -
lucrări în Muzeul de artă din Tîrgu-Mureș***

Drd. CORA FODOR
Muzeul Județean Mureș
Muzeul de Artă

Résumé:

Ion Țuculescu - „Royaume de rêve et de couleurs ” - ouvrages dans le Musée d'Art de Tîrgu-Mureș

Ion Țuculescu (1910- 1962) a été une personnalité complexe, non conforme au trajet classique de formation artistique. Il s'est manifesté comme artiste natif, profondément original et innovateur, sans avoir suivi les cours d'une académie d'art, seulement par sa propre force d'autodidacte.

Il parcourt plusieurs étapes de création où les „mutations de style” sont évidentes ; il dépasse l'étape des paysages qui dégagent un état d'accalmie à nuances suaves, à l'étape qui entrecroise la vision naturaliste antérieure en gardant la nature comme sujet, mais dans une nouvelle vision puissamment expressionniste et dramatique, ensuite à la phase d'inspiration folklorique et pas dans le dernier rang, comme un apogée, à la période totémique des synthèses, des symboles et de la chromatique explosive. En dépit de la distinction entre ces étapes de contradictions et d'alternances, il utilise des nuances de langage et en sous- jacent il y a une continuité pleine d'essences qui coagule la création.

Oeuvres de référence dans l'ensemble de la peinture de Ion Țuculescu, les six toiles du patrimoine du Musée d'Art de Tîrgu- Mureș illustrent de manière significative les périodes de création parcourues par l'artiste. Elles constituent le témoignage de la manière originale et que l'on

¹ O schiță de interviu pentru ziarul **Ardealul**, oct. 1945, în **Gazeta literară**, nr. 30, 1967, apud Cătălin Davidescu, **Țuculescu**, Craiova, 1988, p. 110

* Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/107/1.5/S/76841, cu titlul **Studii doctorale moderne: internaționalizare și interdisciplinaritate**.

ne peut pas confondre, d'essentialisation de la pensée et de l'existence, associée à l'abstraction expressionniste.

Mots-clé: *Ion Țuculescu, expressionnisme, folklore, totémique, chromatique explosive.*

Personaj complex în sfera artelor plastice românești, neputând fi integrat unui stil anume, doar stilului propriu, Ion Țuculescu (1910-1962) a fost o personalitate nonconformă traseului clasic de formare artistică. El s-a manifestat ca artist nativ, profund original și inovator, fără să fi urmat cursurile vreunei academii de artă, doar prin forța proprie de autodidact, simțind culoarea și forma.

De timpuriu a fost vrăjit de puterea de seducție a culorilor, lucru demonstrat în liceu, prin prima mică expoziție avută la Craiova - orașul natal. Benefică a fost și apropierea de pictorul Eustațiu Stoenescu (1884-1957) și frecventarea diferitelor ateliere ale unor pictori minori ai timpului. Ulterior, va pendula o vreme între artă și știință, alegând ca studii universitare, în paralel, biologia și medicina, pe care nu le va abandona niciodată, cu toată dragostea sa pentru pictură. Marea revelație,² mărturisită ulterior, pentru acest din urmă domeniu o va avea în 1934, moment declanșator, de când va începe să picteze cu ritmicitate, din dorința interioară de a se exprima prin culoare.

Însușirea detaliilor tehnice de structură și cromatică o va face prin lectură și mai ales prin studiul individual al creațiilor marilor artiști români: Ioan Andreescu (1850-1882), Ștefan Luchian (1868-1916) și Gheorghe Petrașcu (1872-1949) pe care îi consideră și îi declară „dascăli” săi. Se adaugă admirația și implicit tălmăcirea prin numeroase replici a marilor maeștri ai picturii universale, având o predilecție pentru Paul Gauguin (1848-1903) și Van Gogh (1853-1890). De creația acestuia din urmă este impresionat, se apropie și și-o însușește, văzându-i retrospectiva din cadrul Expoziției Universale de la Paris, în 1937.

² Ion Țuculescu, *O schiță de interviu pentru ziarul Ardealul*, oct. 1945, în *Gazeta literară*, nr. 30, 1967, apud Cătălin Davidescu, *Țuculescu*, Craiova, 1988, p. 110.

Mare parte a lucrărilor se sustrage unei datări, refuzate chiar de pictor; cu toate acestea, creația sa urmează cursul unor etape bine încheiate, punctate de formule imagistice și stilistice evolutive, aprofundând sinteza. În ciuda distincției dintre aceste etape, de contradicții și alternanțe, cu folosirea unor nuanțări în limbaj, subiacent există o continuitate plină de esențe care încheagă creația. Debutază la 28 de ani, iar critica în mare parte îi va fi favorabilă de la început, încurajările, însă, fiind de multe ori din complezență. Cel care cu adevărat îl sfătuiește și îl corectează, depistându-i slăbiciunea în stăpânirea portretului, dar apreciindu-i simțul culorii stenice, este artistul Marius Bunescu (1881-1971).

Primei perioade de căutări și acumulări, al unei viziuni încă neclarificate, cadrată aproximativ între 1934 și 1939, de reținere a exploziei coloristice de mai târziu, îi aparțin o serie de peisaje, mare parte făcute în insulele grecești sau pe plajele Mării Negre. Ele emană o stare de acalmie și profilează un temperament blajin înfirmat în lucrările ulterioare. După cum mărturisește legat de această perioadă: „*Aproape întotdeauna nu pictam decât peisaje însorite.*”³

Acestei perioade, a unei viziuni încă neclare, de căutări și acumulări, de stăpânire temperamentală și reținere a exploziei cromatice de mai târziu, în care motivul predilect este peisajul, îi aparține și lucrarea cu același titlu - **Peisaj** (Fig. 1) - din colecția țîrgumureșeană. Lucrarea respiră melancolia unei toamne crude, concepute într-o notă realistă, echilibrată, dar a cărei tușă zvâcnită anunță suflul expresionist ulterior și frământarea unui spirit zbuciumat. Chiar dacă nu există un indiciu clar că vederea ar putea fi surprinsă în zona litoralului românesc, preferința pentru această zonă (în special a Mangaliei sau a Costineștiului pe care le surprinde în numeroase lucrări în diferite anotimpuri), cerul siniliu răvășit, iarba pârjolită, un petic albastru, posibil de mare, pot fi reperatele unei vedute din acea zonă. Toate aceste elemente sunt însă pretexte pentru o construcție post-cézanniană. Prim-planul e dominat de linia gardului care se pierde într-un prim punct de

³ Ion Țuculescu, **Pagini inedite** consemnate de Adriana Fianu, în **Gazeta Literară**, an XIV, nr. 30, 27 iulie 1967, p. 6

fugă, pentru ca al doilea punct de fugă să fie pe linia mediană a tabloului, prins în mica construcție din fundal, accentuată de albul luminos. Partea de orizontale e contracarată, în echilibru, de verticalele pe două nivele: unul al verticalelor scurte create de scândurile gardului și al doilea, de clădiri care flanchează compoziția și de cei doi copaci cu frunzișul de un roșu pregnant. Lucrarea relevă o fază cadrată încă în sfera căutărilor, a definirii stilului de mai târziu.



Fig. 1. Ion Țuculescu, *Peisaj*, ulei pe pânză, 54,5 x 46,5 cm, semnat stg. jos I. Țuculescu, [1935-1937]

Această parte de gestație a creației sale, mai temperată, nu poate fi exclusă și nici măcar marginalizată, fiind indispensabilă evoluției pictorului Ion Țuculescu. Ea cuprinde fermentii dezvoltăți mai târziu și întregeste ansamblul operei artistului al cărui spirit creator înăscut s-a consolidat prin experiment, călătorie și mai ales prin cunoaștere.

Anul 1939 va fi cel care, declarativ, marchează începutul unei noi etape, în care împletește viziunea naturalistă anterioară, păstrând natura ca subiect dar depășind tenta blândă, și noua viziune puternic expresionistă și dramatică. Stilul și abordarea se schimbă. Așa cum mărturisește într-una din publicațiile timpului: „În 1939 am lucrat două luni în Grecia cam cu aceleași coordonate. Apoi brusc în insula Corfu am făcut două peisaje cu un colorit întunecat și înflăcărat, cu mult negru și cu verde puternic... Pictura mea nu mă mai aștepta acum pe

câmp.”⁴ Această perioadă durează până în 1947, bineînțeles cu fluctuații și reveniri. Ritmicitatea expozițiilor personale din acest răstimp este destul de mare iar comentariile cu privire la arta sa sunt împărțite în catalogări extreme. Cu mijloace proprii, el depășește faza cromaticii edulcorate și cu o puternică dinamică a construcției imaginii descătușează o intensă încărcătură interioară expresivă. Acea „*nostalgie a naturii*,” cum o denumește el, este cea care îl determină să se reîntoarcă la acest subiect. Natura și peisajul sunt cadrul concret, defulativ al unor intense trăiri personale, al unei serii de anxietăți și neliniști, exprimate sub vraja și cu ajutorul culorii. Pornind de la realitate, imaginile acestei perioade nu se detașează complet de figurativ ci prin pătrunzătoare sinteze concentrate în anumite elemente repetitive, tind spre zona abstractizării.

Începutului acestei etape de balans între recognoscibil și nonfigurativ cu o puternică încărcătură expresionistă, tenebroasă uneori, îi aparține lucrarea *Canton la Brănești* (Fig. 2). Realizată înaintea mobilizării artistului pe front (1943), ea se încadrează unei serii de „nocturne” impregnate de un puternic spirit exhibat spontan, de un concentrat contrast cromatic și de o puternică dezlănțuire gestuală a tușelor.

Treptat, eliberează materia cromatică într-o izbucnire energetică a culorilor puse direct, cu gesturi sacadate. Detaliile sunt suprimate, restructurează compoziția simplificând-o, folosind suprafețe mari și încărcate cu pastă de culoare pură și vibrată, în trăsături ample de pensulă sau de cuțit. Dominată de o atmosferă stranie, apăsătoare, creată de fuziunea realului cu fantasticul lucrarea provoacă imaginația. Negrul bituminos (cu apel la lecția lui Gheorghe Petrașcu, pe care o continuă oarecum, la un alt nivel) potențează galbenul devenit radiant, creând o stare paroxistică. Același galben intră în dialog complementar cu violetul întrezărit pe linia șerpuitoare a drumului și a liniei delimitative a orizontului atrăgând privirea. Această dâră de culoare este singurul indiciu care desparte cerul amenințător, de pământ. Micile zone de roșu conferă echilibru și întregesc

⁴ Ion Țuculescu, *Despre mutațiile viziunii mele*, 1956, apud Cătălin Davidescu, *op. cit.*, Craiova, 1988, p. 114.

compoziția în legătură directă cu verdeața care nu definește aici vegetația. Apar contrastele violente și nuanțarea începe să dispară, culoarea fiind folosită pentru calitatea de a crea raporturi decorative. Natura e zugrăvită în culori teroase iar negrul renunță la rolul de fundal și devine copleșitor, chiar subiect pregnant al ansamblului. El e folosit ca exprimare a temerilor interioare (legate și de conjunctura războiului) și ca modalitate de exprimare a unui limbaj expresionist. Asocierea nopții e evidentă și nu e exclusă chiar cea a morții.

Simțul tactil e ademenit prin materialitatea pastei carnale. O puternică linie oblică străpunge pânza în registrul din stânga, pentru ca în dreapta să se desfășoare curba drumului și orizontala fremătăată a pâlcului de copaci agitați sub imperiul tușelor. Lumina nu mai e una caldă, naturală și firească e mai mult luminiscentă a petelor de galben și de alb care emană energie, dar, o energie alarmantă, a nopții. Contrastele puternice sunt definatorii acestei secvențe din creația sa.

Fig. 2. Ion Țuculescu, *Canton la Brănești*, ulei pe pânză, 47 x 56 cm, semnat stg. jos I. Țuculescu, (19)43



Pânza *Drum de țară* (Fig. 3) se poate încadra tot amplei perioade de până la 1947, dar mai degrabă sfârșitului ei. Elementele folclorice stilizate, care se întrezăresc, fac legătura cu etapa următoare dominată de inspirația din fondul folcloric românesc. Subiectul abordat, cel al drumului de țară, dar într-o cu totul altă tratare, apare în mai multe pânze.

Una dintre ele, apreciată la expoziția personală din 1941⁵, reprezenta un grup de oameni gârboviți sub greutatea poverii, lucru accentuat de imensitatea naturii care copleșea. În lucrarea de față, natura nu mai este covârșitoare, dar din nou apare acea atmosferă ambiguă, ireală, la limita dintre fantastic și concret. Această stare de incertitudine între cele două lumi e amplificată de apariția unui personaj misterios, nelumesc, în prim-planul scenei, cu apel la idolii preistoriei și la vechile figurine de lut ars, cu două toarte. Figura om-păpușă e folosită și în alte compoziții, solitar sau multiplicat. La fel și ivirea călărețului (schematizat și el) e neașteptată, fără să-i putem ghici un eventual rol în toată desfășurarea compozițională. E tot rodul imaginației sale.

De asemenea, neliniștea e accentuată de negrul apăsător al cerului în contrast izbitor cu galbenul crud, vibrant și nemodulat al potecii, pe care așază frunze stilizate - forme împrumutate de la scoarțele oltenesti și interpretate foarte personal. Ele vor apărea cu pregnanță, multiplicare la infinit, în pânzele ulterioare, alături de flori, fluturi, petale etc. Drumul oblic, în lumina puternică a lunii, conferă adâncime și ordonează oarecum compoziția. Fără el dispunerea elementelor amintește de fragmente ale covoarelor populare.

E o lume magică rezultată din antiteze cromatice, dintr-o puternică ardere interioară și din viziuni proprii. E o lume neîmblânzită, frământată vizual de elemente decorative. Suprafețele de acalmie, nevibrate din pensulație, sunt constituite din pete largi de culoare galbenă, albastră sau neagră care împreună alcătuiesc un ansamblu tulburător. Nu e o lucrare descriptivă, narativă, nu spune o poveste, ci e o compoziție de stare, care provoacă și contrariază. Bordura decorativă, întâlnită frecvent în perioadele următoare, limitează imaginea, dar nu în întregime. Există o zonă de evadare sau invers, de acces, din și în această lume neobișnuită, care facilitează atingerea oniricului.

Aceasta perioadă, care o anunță pe următoarea - denumită de artist „folclorică” - e deja încărcată cu elemente „în buna tradiție a picturii românești

⁵ Petru Comarnescu, *Ion Țuculescu*, București, s.n., 1967, p. 18.

moderne: peisaje de țară, margini de sat, scene de joc popular, personaje cu port țărănesc.”⁶ Seria „interioarelor țărănești” expuse în 1943, conține ample desfășurări de elemente decorative aglomerate, în tonuri pure puse din zvâcniri de pensulă. Motivele oltenesti și moldovenești, impregnate cu puternic rol decorativ sunt multiplicat obsesiv și sunt suprapuse peste

peisaje, fără o ordine și logică prestabilite, relevând acea simbioză dintre om și natură. Cu siguranță ele prefațeau ceea ce va urma.



Fig. 3. Ion Țuculescu, *Drum de țară*, ulei pe pânză, 47,6 x 56 cm, semnat stg. monogramă TUC, [1945-1947]

Acestei perioade în cheie vizibil expresionistă îi succede căutarea și mai stăruitoare a frumuseții și inspirației din universul formal al scoarțelor oltenesti și al altor elemente populare. E începutul declarativ al fazei, denumită de artist „folclorică”, caracterizată prin geometrizări și stilizări. Chiar dacă anunțat anterior, momentul 1947 e unul al „mutațiilor vizuini” spirituale tranșante, așa cum mărturisește: „În 1947 am suferit o nouă mutație bruscă. Strânseam o colecție de scoarțe oltenesti vechi. Trăind în mijlocul lor am fost așa de pătruns de spiritul lor încât nu le vedeam decât pe ele peste tot... Linia picturii românești moderată înainte, nu mai îmi convenea. Vroiam să caut altceva. Folclorul lucrat atunci, o serie de câteva zeci de peisaje, în care înlocuiam cu motive de scoarță, pomii, norii, florile. Pământul era așternut cu motive oltenesti, cerul de asemenea era tot după modelul scoarțelor și acesta era un fel special de interpretare a folclorului... nu natura fusese supusă modelului scoarțelor ci

⁶ Magda Cârneli, *Țuculescu*, București, 1984, p. 36.

*motivele țărănești erau supuse naturii și unei forțe lirice care era mai puternică decât ele.*⁷ Din nou întoarcerea la natură, pe o altă cale. Cu toate că sinteza acelor forme aparține omului, convingerea sa este că tot natura e cea care furnizează inspirația și patronează imaginația. Din nou recursul la indisolubila legătură om-natură.

La rândul ei, perioada folclorică întinsă până în a doua jumătate a anilor '50 (1955-1956) e împărțită de unii critici precum Magda Cârnelci, în monografia dedicată artistului,⁸ în mai multe subetape de creație, distincte ca tip de cercetare și ca atitudine.

Un prim segment e caracterizat prin apariția motivelor decorative populare: flori, frunze, frunze, care se transformă în ochi, fluturi, petale, păsări, toate stilizate (amintite anterior), fără încărcătură simbolică ci doar ca elemente decorative. Sunt decupaje „colate” pe fundalul naturii, care interacționează, întregind opera atât compozițional, cât și tematic, subliniind bivalența imaginii: deopotrivă figurativă și decorativă. Repetarea motivelor nu este însă una monotona. Refuzând ordinea și egalitatea în tratare, lucru derivat din descătușarea propriilor forțe temperamentale, el le tratează pictural și le conferă modernitate.

O a doua subetapă ar fi cea în care elementele figurative-identificabile sunt treptat înlocuite doar cu cele stilizate, decorative, de factură populară urmărind „*integrarea organică*,” firească, a lor, în economia imaginii. Se poate vorbi și de o sintetizare decorativă a elementelor realiste în sensul canoanelor decorative populare, respingând o redare mimetică a realității. Realitatea e adaptată după principii decorative populare, iar peisajul nu mai urmează mimetismul, ci se sintetizează într-o formă geometrizată cu rol decorativ. Elementele populare sunt transpuse în pictură prin intermediul propriei viziuni. Așa este exemplul *Ulcioarelor* (Fig. 4), tipice obiecte ale gospodăriei țărănești care se transformă în pete de culoare delimitate de un contur care le separă de fundal, căpătând un aspect schematizat, eliminând

⁷ Ion Țuculescu, *Despre mutațiile viziunii mele*, 1956, apud Cătălin Davidescu, *op. cit.*, Craiova, 1988, p. 114-115.

⁸ Magda Cârnelci, *op. cit.*, p. 38-46.

total volumul. La fel e abordată și fața de masă cu faldurile stilizate, devenite simple tubulaturi, a căror dimensiune e doar sugerată, cu ajutorul schematic al liniilor negre. Sunt contururi care delimitează culorile alcătuind obiecte cloisonnate, pretexte pentru interrelaționarea cromatică forfotindă. Spațialitatea mesei e doar sugerată prin cele două linii de forță, oblice care tranșează cele două mari zone de culoare crudă, foarte bine delimitate: galben și verde. Contrastul cu negrul exaltă sugestia iar obiectele capătă plasticitate prin simplificare.

Bordura folosită e un alt element preluat din „limbajul” țeserii covoarelor de la țară, cu aceeași funcție decorativă, în ambele cazuri. E repetat în pastă pasul în „x” al acului pe pânză, rezultând mici fluturi oranj, ca într-o delicată broderie. Despre covoare și măiestrită tehnică a realizării lor, pictorul Francisc Șirato are câteva remarci relevante, pe care le regăsim aplicate puternic personalizat, mai apoi, la Țuculescu: „Un covor țărănesc se prezintă ca o individualitate artistică. Chenarul îl izolează și-i definește limitele și existența în mediu. Spațiul - fondul covorului - e unitar în culoare, iar ornamentul clar, în forme precise, cu o distribuție precisă prin echilibrul său de ritm... Esența formală în arta țărănească este pretutindeni precisă și clară în caracter. Culoarea înviorează forma, fără a o distruge.”⁹



Fig. 4. Ion Țuculescu, *Ulcioare*, ulei pe pânză, 53,5 x 46 cm, semnat stg. jos I. Țuculescu [1950-1954]

Ion Țuculescu folosește fertil elemente din limbajul formal popular (indiferent de forma pe care o

⁹ Interviu cu Francisc Șirato, ziarul *Politica*, seria de interviuri privitoare la caracterele artei românești, ianuarie-aprilie, 1927, apud Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 36.

îmbracă: scoarțe, țesături, ulcele, figurine etc.) transpunându-le în opera sa. El simte și își imaginează toată viața transpusă în ele. Este o adevărată bucurie conferită de darurile artei populare.

O a treia subetapă a perioadei folclorice, identificată de Magda Cărneci, ar fi cea a eliminării complete a fundalului realist și însuflețirea interiorului imaginii prin folosirea în exclusivitate a motivelor decorative într-o înșiruire nesfârșită. La fel cum în lumea satului românesc elementele repetitive subliniază latura decorativă a obiectelor, și la Țuculescu își păstrează același rol, artistul adăugând în plus nota personală. Ele nu rămân simple forme, golite de sevă, ci le încarcă cu sentimentele proprii realității, având astfel percepția unei alte lumi, a unei lumi primitive cu mijloace moderne.

Alți critici, cum este exemplul lui Petru Comarnescu,¹⁰ văd ca o prefază folclorică perioada 1947-1955- de inspirație din țesăturile, costumele și olăritul popular - și cea propriu-zis folclorică cuprinsă între 1956 și 1962- cu evocări mai profunde, cu apel la datini, mituri și simboluri legate de viață și de moarte, la rândul lor sursă pentru stilizările de mai târziu. Toate culminează cu perioada totemică. Un alt exeget al operei țuculesciene, Cătălin Davidescu, în cartea sa,¹¹ își exprimă rezervele cu privire la cele susținute de Petru Comarnescu, legate de o influență atât de tranșantă și consideră o supralicitare a acestor „revelații” care îngustează viziunea abordării, doar la plan folcloric. Depășind un oarecare schematism interpretativ folosit de majoritatea specialiștilor din necesități metodologice, Radu Bogdan remarca faptul că „forța lirică”¹² este de fapt impulsul, fiorul care străbate întreaga creație a artistului craiovean, ea fiind „mai puternică decât motivele subordonate de el naturii”¹³ și „acea fidelitate neconștientizată a artistului față de o voce interioară unică.”¹⁴

¹⁰ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 50.

¹¹ Cătălin Davidescu, *op. cit.*, p. 28.

¹² Radu Bogdan, *Reverii lucide*, București, 1972, p. 66.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cătălin Davidescu, *op. cit.*, p. 29.

Tot cu privire la răsfrângerea artei populare românești în creația lui Țuculescu și reinterpretarea ei, artistul Ion Vlasiu (1908-1997), în prefața primului album¹⁵ dedicat acestuia, reflecta următoarele: „Nu faptul că Țuculescu a luat din arta populară motive directe, cum sînt troițele sau păsările, este hotărâtor în aprecierea caracterului folcloric al operei sale, ci modalitatea estetică a integrării lor în viziunea personală.”¹⁶

Întrepătrunderea între realitate și elementul folcloric anunță sinteza totemică - ultima perioadă, din jurul anilor '57-'58, clarificându-se până la sfârșitul vieții survenit în 1962 - în care elimină orice apel la figurativ și folosește inserții de sorginte simbolică. Unii cercetători¹⁷ identifică și o fază cuprinsă între 1960 și 1962, denumită abstract - simbolică.

Între perioadele amintite nu se pot trasa delimitări tranșante, fără echivoc, creația sa dovedind oscilații, numeroase recurențe de stil și împletiri de elemente, așa cum o demonstrează și lucrarea *Nostalgie* (Fig. 5). Trimiterea la perioada folclorică se face prin utilizarea ștergarelor profund schematizate, reduse la niște triunghiuri pe care „coase” cu mici pete de culoare, elemente de broderie.

De asemenea, păstrează din matricea inițială, modul așezării lor pe pereții de la țară. Formele astfel obținute se succed vertical, suprapunând peste, figuri totemice din perioada ulterioară, într-o compoziție plată, bidimensională. Ele sunt dominate de ochiul încercănat, reprodus serial, care apare cu obstinație și ulterior, aparținând unui registru magico-liric de interpretare. Cu titlul său sugestiv, literarizat - *Nostalgie* - lucrarea poate face apel la „nostalgia originilor,” la esența creației atavice, dezvoltată în sens modern prin formă și colorit.

¹⁵ Ion Vlasiu, *Ion Țuculescu*, București, 1966, p. 6-12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ Expoziția retrospectivă *Ion Țuculescu*, Muzeul Național de Artă al României - Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 1999. Catalog de Florența Ivaniuc, Cristian - Robert Velescu, p. 31-34.



Fig. 5. Ion Ţuculescu, *Nostalgie*, ulei pe pânză, 100 x 81 cm, semnat stg. monogramă TUC, [1957-1959]

Noua perioadă, totemică, aduce cu sine o epurare a limbajului plastic și a organizării formale, conferind o structură diferită imaginii. Prefigurat în mai multe pasteluri, motivul simbolic definește o lume primară, restrângându-se la „*trei ideograme obsesive - ochiul, troița, totemul... (ochii repetați dau troița, troița repetată dă totemul, totemul echivalează întreaga compoziție)*”¹⁸

Elementele simbolice definesc un spațiu abstract, lipsit de perspectivă, geometrizat în structura sa, dominat de repetiția anumitor elemente și de radicalizarea cromatică: folosește preponderent perechi complementare de culori: roșu-verde, galben-violet, albastru-oranj și alb-negru. El mizează intens pe folosirea culorilor reci pentru potențarea culorilor calde, situație accentuată de negrul folosit din plin. Pe lângă puterea negrului folosit în conturarea privirilor din tablou, se pun în valoare intensitatea și ardența roșului, stenicitatea albastrului și vioiciunea verdelui neîntrepătrunse, doar juxtapuse formând un mozaic cromatic care atrage privitorul într-un univers inconfundabil propriu artistului. Elementele încolonate sunt aplicate pe un fond foarte vibrat atât din culoare cât și din alte semne folosite cu predilecție în această perioadă: virgule, scurte linii verticale sau ondulate.

Monumental, dominând spațiul, totemul este deopotrivă ermetic și deschis interpretărilor, valori pe care le transmite imaginii. Imaginea se rupe astfel de funcția mimetică și devine o formă de cunoaștere. Repetitivitatea cadențată a motivelor, pe verticală, reprezintă o trăsătură a înălțării propriului spirit.

¹⁸ Magda Cârnci, *op. cit.*, p. 70.



Fig. 6. Ion Țuculescu, *Înălțare*, ulei pe pânză, 71 x 39 cm, semnat stg. jos monogramă TUC, [1960-1962]

Piese de referință în ansamblul picturii lui Ion Țuculescu, lucrările din patrimoniul colecției țîrgumureșene ilustrează elocvent fiecare dintre perioadele de creație parcurse de artist. Ele sunt mărturia modului original și inconfundabil, de esențializare a gândului și trăirii, asociată abstracției expresioniste, străbătute de fiorul liric.

„Intrăm pe poarta regatului de vis și de culori,”¹⁹ declara artistul în interviul amintit anterior, iar prin opera sa, atât de bine sintetizată în cele câteva cuvinte spuse, ne permite ca odată cu el să pătrundem și noi în universul „misterului creației.”

Bibliografie selectivă

- ❖ Baconsky, Anatol Emilian, *Ion Țuculescu*, București, 1972;
- ❖ Bogdan, Radu, *Reverii lucide*, București, 1972;
- ❖ Cârnecki, Magda, *Țuculescu*, București, 1984;
- ❖ Comarnescu, Petru, *Ion Țuculescu*, București, 1967;
- ❖ Davidescu, Cătălin, *Țuculescu*, Craiova, 1988;
- ❖ Florea, Vasile; Grigorescu, Vasile; Mihalache, Dan Marin, *Pictura românească în imagini*, ed. a II-a, București, Ed. Meridiane, 1976;
- ❖ Pavel, Amelia, *Pictura românească interbelică - un capitol de artă europeană*, București, Ed. Meridiane, 1996.
- ❖ Vlasiu, Ion, *Ion Țuculescu*, București, 1966.

¹⁹ Ion Țuculescu, *O schiță de interviu pentru ziarul Ardealul*, oct. 1945, în *Gazeta literară*, nr. 30, 1967, apud Cătălin Davidescu, *Țuculescu*, Craiova, 1988, p. 110.