

CORNELIU BABA

(1906 – 1997)

IOAN IOVAN

- n. 18 noiembrie 1906 la Craiova
- m. 20 decembrie 1997 la București
- 1920 – familia se stabilește la Caransebeș
- 1926 – își ia Bacalaureatul
- 1927 – se înscrie la Facultatea de Arte Frumoase, București paralel Facultatea de Litere și Filosofie
- 1922 – Lugoj – expoziție cu tatăl său
- 1934 – Băile Herculane, prima expoziție personală
- 1934 – își continuă studiile de la Academia de Arte Frumoase Iași – profesor Nicolae Tonitza
- 1938 – își ia diploma la Academia de Arte Frumoase Iași
- 1938 – numit asistent la Academia de Arte Frumoase Iași
- 1943 – expoziție retrospectivă a artiștilor din Banat
- 1946 – profesor de pictură Academia de arte Frumoase Iași
- 1948 – Salonul de pictură București
- 1949 – se stabilește la București
- 1950 – se căsătorește cu Constanța Zabin, asistent universitar la Facultatea de Medicină, Iași
- 1954 – premiu de stat pentru pictură
- 1955 – Medalia de aur la Expoziția Internațională Varșovia
- 1956 – participă la Bienala de la Veneția
- 1958 – numit profesor de pictură la Institutul de A.P. „N.G.”, București
- 1958 – i se conferă titlu de „Artist emerit”
- 1960 – medalia de aur la Expoziția Internațională de pictură de carte, Leipzig
- 1963 – membru corespondent al Academiei Române
- 1964 – album, prefată Tudor Vianu
- 1964 – Tudor Vianu – „pictor al omului” – 1962
- 1964 – membru corespondent al Academiei de Artă din Berlin
- 1970 – membru al Academiei Internaționale de Artă Tommaso Campanella, Italia

- 1971 – distincția „Steaua Roșie”
- 1973 – numit „profesor emerit”
- 1976 – începe ciclul „Regele nebun”
- 1997 – retrospectiva la M.N.A.R. București
- 1997 – premiul de excelență al U.A.P.
- 1997 – *Note ale unui artist din Est*, Editura F.C.R.
- 1997 – 20 decembrie se stinge. Înmemorat la cimitirul Bellu
- 1998 – premiu pentru excelență al F.C.R.

- *Expoziții personale*: Bruxelles 1964, Berlin 1964, New York 1970, București 1978, Moscova 1978, Viena 1978, Leningrad 1979, Chișinău 1979, Budapesta 1981, Dresda 1981, Ferrara 1982, Sofia 1982

- *Expoziții de grup, saloane*: Expoziție contemporană de pictură realistă, Sofia 1973

- *Expoziții de grup peste hotare*: Moscova 1956, 1969, 1971, 1973; Leningrad 1956, 1972; Varșovia 1959, 1972, 1974; Budapesta 1959; Belgrad 1959; Bratislava 1960; Helsinki 1960; Cairo 1960; Alexandria 1960; Viena 1961; New Dehli 1961; Ankara 1961; Istanbul 1961; Atena 1962; Praga 1966, 1968, 1970; Damasc, Londra, Tokio 1966; Beijing 1966; Ulan Bator 1966; Tel Aviv 1969; Vilnius 1971, 1974.

- *Călătorii, documentări*: U.R.S.S. (1955, 1958, 1961, 1962), Italia (1956, 1958, 1966), Franța (1961), Japonia (1966)

- *Expoziții de grup peste hotare*: Tallin 1969, Sofia 1971, Cleveland 1971, Boston 1972, New York 1972, Bratislava 1972, 1973, Paloma del Majorca, Middlebarough 1972, Washington 1973, Chicago 1973, San Paolo 1973, Buenos Aires 1973, Montevideo 1973, Lisabona, Quebec 1974, Caracas 1974, Glasgow 1974, Lererkusen 1975, Stuttgart 1975.

- *Retrospective*: București 1997, Beijing 1998, Liège 1999.

- *Biserici*: Durău (cu Tonitza), Capela Hosas, Oradea.

Bibliografie

K. H. Zambaccian, *Corneliu Baba*, București, 1958

Tudor Vianu, *Corneliu Baba*, album, București, 1964

Pavel Șușară, *Corneliu Baba*, album, Londra, 2001

În condițiile comunismului ca sistem politic și ale realismului socialist ca regim artistic în care a trăit – fără voia lui și fără iluzia de a se opune, fără altă șansă acceptabilă, dar și fără donquijotismul dizidenței – Corneliu Baba a reușit să articuleze o operă aparte, de o cu totul altă substanță și de o cu totul altă factură. Nu a ilustrat comunismul și nu a consimțit la el, iar prin lucrări a lăsat cel mult impresia de critică la adresa vechiului regim, a celui de dinainte de 1944, sau, prin portretistică, de concedere, prin reliefaarea anumitor personalități artistice (niciodată politice) ale vremii. Pictorul a îmbrățișat în mod decisiv problematica majoră a omului, a existenței sale și a destinului său, și-a îndreptat constant atenția asupra câtorva dintre permanențele sale fundamentale, păstrate, însă, în cadrele firești ale spiritualității românești. De aici provine prestața de artist a lui Corneliu Baba, și care seamănă cu prestața unui stejar rămas în imensitatea câmpiei.

Este o imagine care prezintă potriviri și în alte privințe. Una dintre ele îl privește ca om. Deși s-a născut la Craiova, a studiat la Iași, apoi s-a stabilit la București, a rămas în permanență fidel vieții sale de bănățean. Întotdeauna manifesta o ținută demnă, mândră, vorbea cu bucurie și cu seriozitate, cu gravitate despre Banat și despre bănățeni, despre Lugoj și Caransebeș, despre Timișoara. Purta în suflet Banatul precum un orizont tonifiant.

O altă potrivire cu respectiva imagine a stejarului secular provine din operă. Tablourile sale aruncă priviri adânc în urmă. Îi aduce mai aproape, mai actuali pe Murillio și Zurbaran, pe Velasquez și Goya din spațiul spaniol, pe Le Nain și La Taur, pe Manet din cel francez, pe Vermeer și De Hooch din pictura de gen, pe Rembrandt și pe Hals din portretristica olandeză, pe James Ensor din expresionismul belgian. Face parte din aceeași categorie de artiști cu Edward Munch și cu Georges Rouault. Stă bine între Jean Dubuffet și Renato Guttuso, de care este apropiat ca vârstă. Astfel încât pictura lui Corneliu Baba este o sinteză artistică, realizată în plin secol XX cu mijloace artistice devenite cumva atemporale. Au devenit continuități care își păstrează valabilitatea, deși provin din straturi istorice diferite și din areale culturale dispartate.

În acest orizont artistic deschis, dens populat și intens circulat și-a condus propria pictură spre o realizare desfășurată personal și într-o stilistică netă, dincolo de actualitatea artistică de ultimă oră, fără, însă, a o ignora, dar și fără a o frecventa. Pictura sa este o pictură permanentă, într-un fel, din totdeauna, eternă, conformă cu problematica omului și cu viziunea omului aflată mereu în dezbateră sa. Pictor modern, cum am spus, din spița lui Munch și Rouault, Corneliu Baba pune pe tapet, cu toată urgența și gravitatea, condiția sfâșietoare, tragică a omului, nedreaptă și neiertătoare, destinul său implacabil. Barometrul pictorului nostru bate spre intensitățile disperării lui Munch și Rouault. Dar dacă personajele primului își descarcă toată disperarea în strigăt, dacă cele ale pictorului francez s-au amplificat

prin gest, personajele lui Corneliu Baba își închid disperarea în tăcere, în muțenie. Pe un asemenea fundament opera lui Corneliu Baba găsește în autorul ei un pictor de substanță, de anvergură epică, romanescă, dens și masiv manifestat. Omul lui Corneliu Baba, cu sufletul modelat de credința creștină ortodoxă, rabdă, suportă, nu se revoltă, nu se exteriorizează, se retrage, se închide în sine. Suferă înzecit.

Dar, chiar în cadrele spiritualității românești, omul lui Baba nu se apropie nici de viziunea din *Miorița* nici de cea din *Meșterul Manole*, nici de metamorfoza Dochiei, nici de lupta lui Iovan Iorgovan. La Corneliu Baba drumul, firul vieții trece spre apus, spre moarte, prin odihnă și somn. Odihna și somnul, rolul ca destin și tăcerea ca formă de existență sunt centrii care polarizează tematic întreaga operă, care direcționează unic comunicarea artistică. Reprezintă un fel de întoarcere (la natură) spre obârșii, spre pământ, spre neant. Dar nu este o reintegrare idealizată în natură ca în *Miorița*, nu este nici ofrandă sacrificială ca în *Meșterul Manole*, nu este reducția metamorfică a *Dochiei* și nici lupta zadarnică a lui *Iovan Iorgovan* cu o stihie. În pictura lui Corneliu Baba avem de a face cu retragerea din spațiu, din orizont urmând calea spre apus, spre noapte, coborând în pământ. Varianta pictorului provine din aceeași zonă spirituală: „Din pământ venim, în pământ ne ducem”. Dar la Corneliu Baba este numai ducere, adică numai reintegrare prin odihnă și prin somn. Pământul ca origine și ca încheiere, ca început și ca sfârșit desemnează un ciclu complet, unic și de sens unic, fără reîntoarcere, între o singură naștere și o singură moarte. Pământul este înțeles ca substanță și ca formă, ca manifestare și efect, ca apariție și ca finalizare. Tocmai de aceea odihna și somnul sunt stări premergătoare, stările generale, unice, care cheamă și atrag, inevitabile, până la a contura destinul ca fatalitate, zodiile hotărând implacabile, ursita căzând decisivă. Omul își joacă rolul ce i-a fost dat să-l trăiască. Îl suportă în tăcere, muțenia lui făcând parte din aceeași categorie existențială cu odihna și cu somnul, acestea fiind forme și locuri de retragere și, ca speranță, locuri de oarecare posibilitate protectoare. O situație cu două tășuri, căci, în egală măsură, odihna și somnul sunt prefigurări ale morții, sunt aparținătoare acesteia prin subsidiar, printr-o consubstanțiere funcționând precum în vasele comunicante. Omul însuși, prin muțenia sa, se conformează involuntar, inconștient respectivului vector cu săgeata orientată către eternitate.

Conotații deosebite primește odihna căci ea se află întotdeauna la capătul puterilor, ca epuizare, ca final. Funcționează, însă, și ca așteptare, ca salvare, funcționează ca sfârșit de muncă și de zi, ca întoarcere acasă. Este un moment, acela al cinei, este un interval, cel crepuscular, este apropiere de pământ și este proximitate a pământului. Aici se manifestă ca somn, somn fizic, fără vise.

La rândul său, pământul, stingându-și culorile în brunuri și roșuri sângerii, în forme approximate de efectul de pensulă, se lasă relaționat cu cenușa și cu tăciunii, cu jarul, cu focul mocnit, cu fumul. De aici pornind, pământul, odihna, somnul,

cina, solul, tăcerea, nebunia conturează figuri crepusculare, a căror retragere prin amurg alunecă implacabil spre umbră și întuneric, spre negru și noapte. Autismul, anxietatea, alienarea, demența survin ca efecte secundare, implicate dar care colorează hotărâtor starea purtând-o nediferențiat între dureros și grotesc, între dramatic și tragic. Așadar, focul mocnit, pe care îl admite pământul ca sens suplimentar, sugerează cum starea reprezintă lăuntricul, sufletul, substanța unui om suferind, retractil, interiorizat, închis în tăcere. Lumea lui, lumea evocată este o lume aparte, particular închisă, absorbită în propriul specific, în propria durere. Tema centrală, structurată pe relaționarea om – teluric – destin, dezvoltă în mod firesc o viziune tristă, pesimistă, direcționată existențialist, fatalist.

Consistența problematică a temelor împrumută picturii lui Corneliu Baba o tentă filosofică, dar meditația respectivă dezvăluie o altă filozofie. Pe de o parte o filozofie a obidirii și suferinței, a durerii și pătimirii din spațiul rural, din traiul țărănesc cu întreaga lui pământitate, pe de o altă parte, o filozofie a alienării și sacrificării, a nebuniei, a lumii ca teatru, a destinului ca rol din spațiul urban, inclusiv din cel artistic. Aceeași gravă meditație existențială își arată nelămurirea își arată nedumerirea de a se afla mereu ca într-un joc de șah cu nimeni, dar într-o partidă întotdeauna pierdută.

Într-adevăr, Corneliu Baba este pictor al omului, așa cum a afirmat Tudor Vianu, dar, cum se constată, nu al omului în general, ci al unui anume om, cel particularizat și singularizat de condiția lui de existență, de viața lui istovitoare. Personajele acestei picturi sunt marcate până la transfigurare de munca epuizantă din care apar ca dintr-o mină. Țărani, muncitori, arlechini, actori, concetățeni sunt figuri retractile, tăcute. Aproape umbre, toate se retrag din zare, din spațiu, se retrag în sine, în tăcere, în întuneric. Se retrag, de fapt, în neant. Țăranii, în lumea lor, merg spre pământ, spre dispariție, artiștii, în lumea lor, merg spre culise, spre alienare. Figuri abătute, oameni marginalizați într-un târziu al vieții, ascund o disperare care i-a amuțit. Închiși în sine, în înfățișări de pământ, fără nici o ieșire, sporesc tăcerea generală, liniștea de mormânt. Substanța telurică primește, totuși, pe alocuri, tonuri de foc mocnit. Oboseala și semnarea sădesc în subsolurile ființei, în adâncurile lăuntrice tensiuni întunecate, consistențele telurice ale prezențelor, tăcerile de pământ, densitățile sufletești înnegurate par uneori, pentru o clipă, încălzite de o compasiune subterană, inutilă drept, dar licărind ca un tăciune în absența speranței, în imposibilitatea salvării.

Pământul substanțial ca manifestare și focul mocnit, stins ca subsidiar, sunt elementarități care se încarcă cu tensiuni stihiale, cu proprietăți de duh, astfel încât tăcerea personajelor se spiritualizează. Personajele, fiind umbre de seară, alunecă spre năluciri, spre vedenii, sunt spectre, băntuiri ale câmpiei, ale scenei goale, ale unui spațiu deschis, vag, fără repere. Sub autoritatea crepuscularului, răstimp alunecând, interval prelingându-se în noapte, formele devin umbre, escamotate și

aspre. Umbrele se topesc în întuneric, se pierd în brunuri leonardești și în roșuri sângerii. Timpul singur al lumii este amurgul zilei, dar care se despletește în înserări ale sufletului și în asfințituri spațiale, în declin al ființei și în regres al timpului, în apus al vieții.

La rândul lor, ipostazele oamenilor, acțiunile și ocupațiile lor, situațiile și stările sunt conforme, de un anume tip, sunt întotdeauna situate după muncă și după zi, după spectacol și după rol. În aspectul lor de fapte cotidiene, curente, obișnuite, ca într-un recipient, s-au adunat tristețea și oboseala, epuizarea și disconfortul sufletec. Tonusul scăzut înseamnă de fiecare dată întoarcere acasă, coborâre din scenă, ieșire din spațiu. Chiar și tăcerea, liniștea și umbletul, mersul și lentoarea egalează întoarcerea cu o singurătate absolută. De aceea personajele sale sunt paradigmatic: țăranii tac în nume existențial, concetățenii citadini par coautori sacrificiali, regele nebun persistă ca o autoritate culturală, arlechinul epuizează artisticul, portretele particularizează aceeași închidere în sine.

În lumea țăranilor lui Corneliu Baba, ca în lumea întregului sat românesc, nefericirea și suferința vin de demult, din negura anilor și alcătuiesc un fel de tipar, un semn tutelar. Rămâne circumscrisă conștiinței datului, a sorții: „așa a vrut Dumnezeu”, „așa a fost să fie”. Este o stare a pasivității în care există durere dar și acceptare, justificare dar și consolare. Suferă, „așa cum a suferit și Mântuitorul nostru Isus Cristos”. Resemnarea îndurerată este parte firească a vieții, neputința ieșirii din raza nefericirii este acceptată ca atare și face parte din condiția existenței pe pământ. Însoțește țăranul pretutindeni.

În jurul unei mese sărace, fiecare stă așezat în propria tăcere, fiecare muțenie reprezintă o cădere în sine. În centru se află o farfurie goală, ca un cadran dezolant de ceasornic al nefericirii, ca o roată a nenorocului sau ca un zodiac al neșansei. Deși izolați în sine toți se află în aceeași stare care amestecă în proporție necunoscută tristețea și suferința. Suferința de la capătul zilei și tristețea de la capătul puterilor apar ca un plânset lăuntric, ca un descântec, ca o incantație telurică și învâluie personajele într-o tonalitate baladescă (*Cina*, 1942).

Survine, în atare conjunctură, aproape de la sine, tema odihnei. Lipsa de vlagă, fondul de tristețe însoțesc o odihnă surprinsă în câmp deschis, gol, într-un amurg întunecat, atunci când în depărtări, pe zare, zvonul zilei se stinge. Este o intrare mută și deznădăduită în noapte. Bărbatul și femeia, egal căzuți pe gânduri, tac și stau întorși, retrași în adâncile răni sufletești, retragerea în sine fiindu-le singura posibilitate ce le-a mai rămas. Simbolic, în prim plan, o ulcică goală se profilează ca un reflex al vidului lăuntric (*Popas*, 1949).

Refacerea organismului după efort, odihna, de la persoană la persoană, îmbracă, în somn, ipostaze diferite. Există un somn pur al copilului, un somn obosit, trudit al bărbatului și un somn nesomn, veghea, nesomnul de griji al femeii. Atâtea griji, încât nu-i loc pentru odihnă, somnul nu poate veni și nu se poate

instala. Vedem cum același întuneric dimprejur, aceleași chipuri triste, ivite de o lumină carravaggescă, razantă și puțină, însoțesc și reliefează grijile femeii care nu-i dau pace, care nu-i fac posibilă tihna. Stau și dorm pe pământ, integrați pământului ca substanță și tonalitate. Cromatica însăși sugerează pământul, pământitatea, căci el le este rost, le este scop. El îi stoarce de vlagă și nu le oferă decât sărăcie, neliniște interioară. Nediferențiat, somnul și nesomnul, sunt doar o clipă, nu un răgaz. Postura statică exterioară și frământarea lăuntrică înseamnă punct și de la capăt. Nu înseamnă final și nici răsplată ci doar o condiție sisifică a muncii și durerii. Odihna ca inocență (copilul), odihna ca oboseală (bărbatul), odihna ca veghe îndurerată (femeia) primesc în pictura lui Corneliu Baba adânci sunete existențiale, o meditație amară, referențială, de mare înțelegere a condiției omului pe pământ și prilejuiesc o operă antologică, o capodoperă, vârf al realizării artistice, o artizimitate de mijloace lapidare, directe, dar de maxim efect (*Odihna la câmp*, 1954).

Urmează un mai accentuat sens al pământului ca elementaritate, un mai apăsător înțeles al integrării în teluric. Culcați direct pe pământ, bărbatul și femeia, surprinși de somn în ipostaze caracteristice, sunt, în egală măsură, integrați, dar și smulși pământului. Prezenți fizic și absenți psihic par mai degrabă o accidentare a teluricului. Reduși la static și la inconștient, au căzut într-un somn adânc, fără vise, un somn elementar care sugerează felul în care pământul urcă și circulă ca un sânge prin trupurile adormite. Este oarecum nelămurit, enigmatic acest somn prin felul în care a cuprins figurile. Un anume mister existențial, cumva cosmogonic, ca într-o hierogamie, învăluie respectiva pământitate (*Somnul*, 1959).

Seara, țăranii se întorc de la câmp, urmând drumul spre casă, grupați și oboșiți, resemnați. Întoarcerea lor este întoarcere acasă, adică întoarcere spre somn, spre pământ, este întoarcere reprezentativă pentru tipologia umană babistă, retractilă, catabasică. Formează nu un șir ci un grup, nu se află într-o ordonare, ci într-o apropiere, vin dinspre o zare care tocmai se stinge și se adâncesc în întuneric. Desculți, în contact direct cu pământul, în continuitatea lui urmează un parcurs tăcut și simplu, direct și grăbit. Retragera de pe câmp se suprapune peste o retragere din lume. Modul rembrandtian de a fi iviți din întuneric îi prezintă fără umbre, fără prelungiri, cu priviri estompate, oarecum ușurați, absolviți. Ieșind din spațiu și ieșind din timp se îndreaptă tot spre somn și speră tot la odihnă (*Țărani*, 1958).

Omul va ajunge o figură decrepită, atinsă de lacunarism, amnezică, fără explicații figură flămândă, cu gura deschisă, nedumerită în fața unei farfurii goale, cu lingura ținută în pumnul strâns, uitată în aer și cu pâinea uitată alături. Un sens christic întunecat înfioară hrana ca puținătate, ca prilej de suferință. Este o figură frontală, luminată din plin și prelung străbătută de umbrele din culele puține și aspre, adânci ale cămășii. Definitorie este asprimea pentru chipul, figura, cămașa și atitudinea personajului dar se impune ambiguitatea:

cât este mirare și cât este revoltă, cât este, mai ales, semn de întrebare. De altfel, toată figura este un singur, puternic semn de întrebare și întreaga ei prezență, cu amuțirea și cu privirea în gol și cu gura căscată, este semn de rătăcire dincolo de sine (*Omul cu lingura*, 1975 – 86).

Figura umană va fi suport pentru o imagine alegorică cu sens conclusiv. Omul așezat pe pământ se adâncește în el, se confundă cu el. În prim plan un vas gol și o traistă goală care fac trimitere la un om gol, recipient, laându-i golit, de viață și de suflet. Toate s-au golit, pe pământul gol și în golul imens din jur. Un chip despersonalizat, gol, fără privire, cu mâini și picioare goale, abandonate, inutile sunt întruparea unei singurătăți absolute, definitive. Este alegoria unui sfârșit de viață a țaranului, dramatic și dureros, tânguitor. Lumina tare furișându-se dinspre zare, joasă și gravă, încarcă lumea cu o solemnitate nefirească, tardivă, o solemnitate goală, o solemnitate a nimănui, o solemnitate pentru nimeni. Pământul și omul, împreună, alcătuiesc o planetă pustie, târzie și uscată. Pământul care l-a muncit atâta pe țaran, care i-a consumat puterea și viața, îl acceptă ca un pol imens, cu o căldură frățească, cu o recunoștință și o nerecunoaștere de-odată efectivă și zadarnică. Integrarea în pământ ca zădărnice reprezintă închiderea, stingerea parcursului de existență. Pământul, ca preocupare, ca efort epuizant, a fost loc de muncă și de odihnă, uneori de somn, întotdeauna s-a insinuat ca finalizare iar țaranul, care s-a simțit mereu parte efectivă a pământului, a rămas pentru totdeauna fixat ca tristețe, ca nediferențiere (*Pământul*, 1976).

Și în lumea de la oraș viața și existența, odihna și somnul, expresia și îngândurarea au corp și chip asemănător, prin care circulă, precum sângele, aceeași pământitate. Același teluric se manifestă și aici prin brunuri și roșuri, prin roșuri teroase. Iar dacă roșurile sunt mai multe și câteodată mai tari, este pentru că focul mocnit apare mai accentuat, este mai înțesit, fiind un indiciu și traducând tensiunile lăuntrice în care a apărut alienarea, în care s-a instalat nebunia. Tăcerea, muțenia au devenit autism, închiderea în sine a ajuns un fel de opresiune stihială, răbdarea și pătimirea s-au transformat în persecuție neobiectivată, în teroare străvezie, nedumerirea a atins nivel de fatigabilitate, de astenie, oboseala și resemnarea au primit un aer maladiv.

Preocupărilor cotidiene specifice ale personajelor li se acordă și aici titlu de generalitate, sens parabolic. Jocul de șah este paradigmă transparentă a vieții, cina se dovedește a fi un cerc al incomunicabilității, oțelarii nu sunt altceva decât țaranii strămutați la oraș, cadrul familial se arată a fi un interior închis și static, întunecat și etern, figura feminină se strecoară timid între ocupație și lipsa de senzualitate, maternitatea este o stare de nedumerire și frică, de spaimă mută, concetățenii sunt o mulțime agitată, o masă diformă, nebunii sunt oamenii de alături, vecinii și cunoscuții, pietatea este complicitate la crucificare, asistență iresponsabilă. În privirea tuturor personajelor licărește un dram de nebunie, aceasta fiind noaptea din

ochi precum noaptea din suflet. Concetățenii au ajuns cu toții nebuni răătăciți, pierduți, după cum nebunii ascund un fel de voluptate a durerilor lăuntrice, a teribilelorasiunii. Palieretele tematice ale imagisticii acționează între ele precum vasele comunicante. Interferențele și continuitățile, corespondențele și consubstanțierile, ecourile și rezonanțele se conexează și se adaugă una alteia, se întesesc reciproc sporind nota dramatică a fiecărei prezențe. Fiecare chip, fiecare figură, fiecare privire, fiecare gest este o dramă reprimată, zăvorâtă lăuntric.

Statica figurii, care este caracteristică în pictura lui Corneliu Baba, devine la orășeni o statică relativă, încordată. Concentrarea jucătorului de șah, reflex al activității gândirii, activează un pătrat, ale cărui patru elemente, chipul, mâinile, tabla de șah, inițiază posibilitatea unor relaționări esențiale ca semnificație. Sugestia pătratului respectiv, eventual romb, dă curs concordanței, ca expresie, dintre chip și mâini, așează concentrarea lăuntrică între singurătate și tăcere. Izolarea în sine a personajului, acesta deținând piesele albe, arată cum jocul de șah este, în fond, joc al vieții. Funcționează trimiterea către existențial, avem de a face cu un moment al unei existențe, al unui destin, se prezintă un rol jucat, o partidă jucată, jucată, cumva, independent de sine, cu un interlocutor nevăzut, cel cu piesele negre. Roșurile și brunurile de aici, negrurile îl situează pe Corneliu Baba dintru început într-o lungă serie de spiritualități crepusculare, între care strălucesc tutelar Leonardo Da Vinci, Francisco Goya, Paul Cézanne, Ioan Andreescu, pictori pentru care definitorie este umbra în efectul ei conjugat de umbră purtată și de umbră aruncată, acestea fiind nucleele de întuneric din care izvorăște și se extinde noaptea, până ce devine substanță generalizată. Spirit crepuscular tradus prin notele grave ale oricărui final, înserarea, apoi cina, apoi somnul (*Jucătorul de șah*, 1948).

Într-o altă pânză bărbatul, seara, întors acasă, trăiește un alt moment de tristețe și de tăcere, altul dintr-un lung șir de asemenea momente care îi alcătuiesc viața. Starea lui împietrită sugerează un monumental ruinat, căci îngândurarea de pe chipul plecat al bărbatului este amplificată de privirea în gol, uitată a femeii sale și de ochii mari, mirați și stinși ai fetei, cele trei personaje apărând ca un fel de coloane ale dezolării. Se comportă ca într-o privesc ruinistă mâna goală căzută pe masă, masa goală, farfuriile goale. Acest spectru al sărăciei și al durerilor s-a instalat definitiv în casa omului precum un blestem ancestral, precum o fatalitate și face parte dintr-o situație fără ieșire, dintr-o stare imposibil de schimbat. Destinul implacabil a fixat definitiv o sărăcie care simplifică și schematizează totul până aproape de limita nimicului, până aproape de granița cu neantul. Avem un moment final al unei zile de existență umană ca un acord final, ca o cortină lăsată peste un ultim tablou al sărăciei și al durerii. Aici este remarcabil felul specific în care Corneliu Baba aproximează formele în ipostaza lor edificatoare, adânc grăitoare, concludivă ca expresivitate, ca subliniere pe direcția comunicării (*Cina*, 1959).

Din aceeași categorie umană ca și țărani, oțelarii, grupați, statici, nemișcați, cu privirile estompate de arșița metalului topit, cu fețele marcate de dogoarea șarjelor, arată cum în starea lor acumulează aceeași durere, aceeași tăcere neputincioasă. Muțenia îndurerată, incontinența omniprezentă, uzura, epuizarea datorată efortului fizic alcătuiesc, de asemenea, într-un mod plauzibil, o imagine care se salvează în veridic, în autenticitatea relatării. Sunt aflate acele mijloace artistice care să slujească fidel atitudinea produsă de acel ceva de neînțeles al destinului, acel ceva care este nelegitim aliat nedreptăților lumii (*Oțelarii*, 1960).

Spirit cultivat, Corneliu Baba recurge uneori la repere din istoria artei, îndreptându-și uneori atenția spre Vermeer. Când îl citează, în sens de referință, îi păstrează proveniența și caracterul, dar îl modelează într-un fel personal al înțelesurilor dorite, îi schimbă sensul. Personajele referențiate în pictura de gen olandeză și flamandă își poartă identitatea știută spre un fel de generalitate umană în cadrul căreia primesc o altă expresie a chipului, primesc o altă atitudine, exprimă altceva. Exprimă tristețe și tăcere, îngândurare și neputință în spațiul unei încăperi întunecate și goale. Fiecare personaj primește o nuanță particulară, inedită pe care o primește și relația dintre bărbat și femeie, dintre ideea de feminitate și masculinitate. Însăși maternitatea se exprimă nedumerit și îndurerat, marcată de adâncă îngrijorare ca de un necaz, fără soluție (*Scenă de gen*, 1973).

Într-un mod asemănător Corneliu Baba se lasă cucerit și de ideea de portret colectiv precum la Rembrandt, cel din *Sidnicii postăvari* sau precum la Hogarth, cel din *Servitorii pictorului*. Fiecare figură, fiecare chip se profilează ca o episodică apariție din întunericul dens în care există cu toții. Fiecare este închis în sine, izolat, fără comunicare. Se decelează o individualizare a caracterelor și a vârstelor ca exteriorizare a singurătății, ca singurătate a lăuntricului. Între ei pictorul nostru se figurează pe sine undeva pe plan secund, acel chip emblematic al autoportretelor pe care și le-a realizat periodic. Sunt chipuri văzute neclar, chipuri prezentate ca ambiguitate: unde ți se pare că există adâncime sufletească se vede doar o figură amnezică, unde chipul este luminat se vede numai decrepitudinea, tinerețea s-a ofilit, bărbăția a ajuns în lacunarism, feminitatea s-a disproporționat, s-a urât. La rândul său, chipul pictorului apare impasibil, estompat de o tensiune grimasă și de ochelarii abia citibili. Nimic nu este deslușit, nimic nu se prezintă definit, numai întunericul dominant în care există și numai lumina momentan ivind chipurile, caldă, dar puțină. Se prezintă o mulțime de oameni tăcuți, închiși în sine, între ei neexistând nimic altceva decât un îngust interval de întuneric. Proximitatea fiecăruia nu este celălalt, fiecare singurătate se lovește surd, de masa de întuneric. Așadar, avem de a face cu o normalitate îndoielnică, atacată, astfel încât, repede, portretul colectiv de concetățeni va deveni portret colectiv de nebuni, colectivitate în care, până la urmă, continuă să fie întrezărit, cu același firec, și chipul artistului (*Concetățeni*, 1974).

Se produce chiar o revărsare a mulțimii de oameni din noaptea lăuntrică în noaptea din afară. Spaimele lăuntrice iau forma întunericului și se extind nelimitat. Trăiri la limita posibilului, la granița existenței arată, rând pe rând, că nebunia generalizată este o formă avansată a disperării. Chipuri schimonosite de trăirile interioare și de căderea nehotărâtă, nedefinit ezitantă a lumii persistă noctambul. Disiparea necontrolată de chipuri și de figuri scăpate de sub control relațional conduce spre o manifestare pe măsură, concentrată în exteriorizarea externă a fiecăruia. În acest spectacol dezolant, grotesc oamenii uneori par mai adunați, alteori mai dezlănțuiți, mișcați de resorturi lăuntrice obscure, înghesuiți de noapte și de spaimă, mânați de o forță malefică, întunecată. Se agită fără discernământ într-o tensiune tragic prevestitoare. În ultima variantă apare însăși autoportretizat artistul, mai în margine, dar mai apropiat ca ipostază de toți ceilalți. Se citește, de asemenea, un accent din ce în ce mai important acordat gesticii ca purtătoare de atitudine. În partea de sus apar într-un fel premonitoriu ultimele două personaje, unul căzut în rugăciune, celălalt, descumpănit, cu mâinile ridicate spre cer (*Nebuni*, 1977 – 1979).

Evenimentul care plutea în aer și în disperarea lor s-a întâmplat: unul dintre ei a fost ucis. Stă acum în prim plan, întins pe jos, fosforescent ca un personaj din El Greco. Toți ceilalți, îngenunchiați frontal, în linie, multiplică aceeași stare, muți și nedumeriți, căzuți. Nici acum nu înțeleg nimic, doar stau cu fața la cel mort, uitați îngenunchiați și fără vlagă. Stau în fața a ceva ce, nu numai că nu înțeleg, ci, mai ales, îi depășește și îi reduce la nimic. Ceea ce văd și ceea ce simt licărește pe chipurile lor: fața morții. Moartea ca pedeapsă pentru toți și sacrificiul inutil al unuia singur își au efectul iremediabil în chipul descompus ca ultimă realitate și în lumina care se stinge sângerând ca ultimă imagine posibilă. Noaptea din lăuntru și noaptea din afară au avut o graniță extrem de fragilă, de nesigură: chipul durerii fiecăruia. Spaima lăuntrică și întunericul de afară au fost în permanență consubstanțiale, după cum, tot acum, se vede că artistul și concetățenii săi au fost consanguini ca acțiune și ca finalizare, ca situație și ca trăire (*Pietă*, 1982 – 86, *Pietă (Golgota)*, 1983).

Aluzia făcută, la un moment dat, la Goya deconspiră în cazul picturii lui Corneliu Baba un fond obsesional asemănător – accentuarea spre sfârșitul vieții omului a disperării și tăcerii, a morții și întunericului, a chipului corodat și a luminii stingându-se. Toate personajele care apar se integrează aceluiași flux întunecat și înspăimântat alunecând spre sfârșit, aceleiași singurătăți absolute căzând în nimic. Un permanent instinct al durerii și al nefericirii le menține univoc sub semnul definitiv al tragicului. Ca un cor antic cu tonurile fataliste dureros resimțite, ele, biete umbre, condamnate fără vină și sacrificate fără motiv (*Nebuni. Personaje ca la Francisco Goya*, 1987, *Nebun*, 1988, *Nebuna. Maternitate*, 1992).

Un alt palier al picturii lui Corneliu Baba poate fi așezat sub autoritatea unei tematici de natură posturală care să includă atitudinalul și comportamentalul, acestea dând socoteală în numele psihologicului – patologic ca particularizare și tragic ca generalizare. În interiorul unei viziuni care privește lumea ca teatru și teatrul ca lume se alimentează respectiva confuzie, se întreține o parabolă egală a existenței și a artei.

Întâi se prezintă o paradă, deci o exteriorizare excesivă, apoi este văzut arlechinul, ca personaj, ca rol, ca existență ambigüă, neclară, paradigmă a artistului când teatrul este înțeles ca lume. După aceea este carnavalul când are loc atribuirea de roluri inversate. Personajul principal al carnavalului, deci a lumii ca teatru, este, bineînțeles, regele. Avem un rol luat în serios, deși se știe că este un rege fals, totuși, este, în același timp, un rege Lear, Richard, Henric, Hamlet, Ubu. Se consemnează toată zbaterea personajului în ipostazele sale consecutive, de la rescriptele știute ale rolului până la jucarea lui dusă la demență. Se compune, de fapt, povestea unui personaj care a jucat întâi un rol de arlechin și după aceea un rol de rege, poveste extrapolată în cea a unei lumi care a trecut pe rând, la paradă, apoi la carnaval. O posibilă poveste a unei dispariții care s-a prefăcut în artă.

Într-o lume văzută ca teatru și un teatru văzut ca lume componentele speciale, specifice se cristalizează, se crispează. Parada presupune acele momente de festivitate în care lucrurile pornite în alai defilează conducându-și comportamentul de ceremonie în cel de solemnitate, cel de șir în cel de cortegiu. Parada devine carnaval, arlechinul devine rege, iar regele ajunge nebun într-o succesiune de roluri care decurg unele din altele și care converg spre același deznodământ, spre același final, spre moarte și spre dispariție. Dramaticul devine tragic, adică se vede salvat, mântuit într-un imaginar venit să compenseze, să echilibreze o realitate crudă, implacabilă, lucru posibil numai omului, el fiind singur capabil să-și transforme comportamentul în artă și să se privească pe sine luând o distanță, dureroasă, e drept, dar în care să se justifice măcar, să se descarce. Măcar să fie artist.

O lume existând decisiv ca exteriorizare va găsi în paradă o modalitate firească de a se manifesta. În dimensiune culturală parada este înțeleasă, de regulă, ca moment sărbătoresc, ca festivitate, ca ipostază de exprimare intensificată a persoanei mai plină de străluciri, de fast. Pictorul respectă aceste semnificații curente dar face mai mult loc împrejurării că acest ceremonial de sărbătoare ajustează adevărul, uneori până la a-l modifica, până la a-l falsifica. Ideea primește o imagine spumoasă cromatic, cu vagi indicații pentru personaje, cu aproximări formale și cu densificări coloristice. Spectacolul de culori și de lumini vizează ceva anume din identitatea persoanei pe care îl îngroașă cu ceva mai scilpitor, somptuos de regulă. La teatru, la bal, la serate figurile alcătuiesc un alai, o defilare afișată cu ostentație până la solemnitate, până la ambiguitate, căci în subsidiar circulă intens

sugestia de cortegiu. Festivitatea este un scenariu al unei desfășurări de excepție, cu ecou paradisiac, implică o trecere efectivă prin fața ochilor a lucrurilor maxim densificate de o regie aflată în act, sub semn caleidoscopic, presupune o ceremonie, un șir de momente comportamentale care amestecă dorința cu realitatea și cu voința după o rețetă aparte producătoare de mișcare exacerbată, paroxistică și impune o solemnitate încordată de forța exteriorizării, de modelul pus în aplicare, de exemplaritatea lui activată până la rigiditate, până la un fel de hieratism al prezențelor și al mișcărilor care conduc arhetipul metamorfozei spre sugestia sfârșitului, a morții (*Parada*, 1970).

Personajul emblematic al acestei relatări provine din teatru, este arlechinul și căruia Corneliu Baba, de asemenea, îi respectă identitatea culturală consacrată, aceea de a avea două fațete, una veselă, aflată la vedere și cealaltă tristă, conținută, lăuntrică. De regulă, acest personaj al cărui rol este acela de a înveseli publicul se dovedește a fi, în intimitatea lui, un suferind, un frustrat, un marginalizat al vieții. Inițial, este prezentat bust, filiform și neobișnuit de fragil sub haina roșie, total diferit de arlechinii lui Pablo Picasso. Se caracterizează printr-o figură ștearsă, estompat ca expresie, resemnat. Apoi este portretizat sub un chip palid, puternic pudrat, intens marcat de mirare și așezat sub o profilare subțire și tremurătoare, incertă. Când este văzut ca figură întreagă, primește o ciudată monumentalitate, deși rămâne pe mai departe o prezență mai degrabă nesigură, sfioasă, specific neîndemânatică. Prezintă un chip anonim, aproximat ca atare alături de haina multicoloră, spălăcită și uzată. Definitiv, însă, apare figura întreagă, supraîncălzită de luminile de aproape, puternice ale scenei, ale rampei, extrem de trist și de dezorientat. Aici lăuntricul personajului se suprapune cu modul său de a se exterioriza, aici rolul a ajuns să coincidă cu viața. Gestica ușoară dar crispată a mâinilor trădează o răscolitoare tensiune sufletească. Verticalitățile cromatice accentuate ale pânzei traduc, în același timp, o întâmplare de lângă, din afara spectacolului, din culise de o gravitate de natură să-l transforme într-o apariție neverosimilă, stranie comportamental (*Arlechin*, 1971, 1975, 1992, *Arlechin cu maimuță*, 1975, *Arlechin cu draperie*, 1979 – 82, *Cuplu de arlechini*, 1970).

Ni se sugerează că acest personaj deghizat în arlechin poate fi oricine, cu atât mai mult cu cât, alături, costumat asemănător, se află un copil. Cei doi par să fie înainte de carnaval, sau scoși, rămași în afara lui, nedumeriți, surprinși, ca într-o fotografie, static, frontal. Este, pare-se, deocamdată, o deghizare provizorie, oarecum conștientă, aproape o glumă. Nimic vizibil momentan nu prefigurează nebunia care, peste puțin timp, face să se instaleze un alt rol și să domine întreaga scenă, absorbind total până și scenografia, până și luminile. Sărbătoarea intră în altă fază, aceea a carnavalului, așa că au loc deghizări, travestiuri, jocuri cu măști, procesiuni ale unei petreceri generale. O bucurie îngroșată, o exuberanță nefirească produce eliberare, descărcare, anulează restricțiile, inversează rolurile și ierarhiile,

instalează o altă ordine, determină ieșirea din normalitate și intrarea într-o lume pe dos, bucuria în tristețe, tristețea în bucurie (*Carnaval*, 1982).

Din această economie a carnavalului face parte regele, și care este un rol strict, un rol asimilat. Inițial, probabil, regele nebun putea să fie inspirat de un actor în rolul regelui Lear, așadar, avea de a face cu un personaj, cu un rol dintr-o piesă, dintr-un teatru, dintr-o lume ca teatru. Există această categorie de ordin cultural, conform căreia, fiecare este în sine, în intimitatea lui, în destinul său un rege nebun, fiecare joacă un rol prescris. În teatru acest personaj este numit Lear, Richard, Henric, Hamlet, Ubu, în istorie sunt consemnați regi absoluți, dinastii de drept divin, Hammurabi, Ramses, Sardanopal, Nabucodonosor, Cressus, Darius, Ludovic la XIV-lea, apoi sunt cunoscuți dictatorii, cu nimic mai prejos, Stalin, Hitler, Ceaușescu. Prin urmare în personajul regele nebun, pe care Corneliu Baba l-a cercetat în numeroase lucrări, este depus un vast repertoriu de semnificații. În afara faptului că orice carnaval are, obligatoriu, un rege și în afara faptului că parada și carnavalul, în sine, sunt teme pretabile expresionist.

Regele nebun a intrat în rol până la a se confunda cu el, până la a-și lua în serios rolul, până a crede în el ca într-o realitate, situație care, treptat, îi va provoca rătăcirea minții. De reținut, însă, că în nebunia lui realizează cele mai bine jucate roluri, contribuind la aceasta felul în care se amestecă pe sine cu rolul, rolul cu viața, teatrul cu lumea. Se conduce la o absolutizare a respectivei ipostaze: trăiește paroxistic, până la desfigurare, până la despersonalizare, până la anulare de sine. Oricum, invers decât în cazul nebunilor lui Theodore Gericault. La Corneliu Baba tema este parcursă pe un ciclu, fiecare lucrare prezentând o secvență a ei, un episod evolutiv, nu static, nu staționar, ci avansând spre dispariție, spre neant, spre nimic.

Personajul nu este departe de *Omul cu lingura* și de figura din *Pământul*, nu este departe de *Concetățeni*, nu este departe de figurile din *Pietă*. Ține de aceeași tipologie și se încadrează în aceeași structură a formelor. Și regele singur, înfrigurat, pășind nesigur este însoțit foarte aproape, premonitiv, de umbra sa neagră, aruncată pe zidul de-a lungul căruia se strecoară. Este îmbrățișat de intensitatea neagră a umbrei încununat de o coroană roșie pe cap, poate o cunună de spini. Într-o altă variantă apare ghemuit cu picioarele goale, așezat pe un ziar. Poartă veșmânt roșu și glugă, are alături o cratiță conținând un lichid murdar. Aici accentele naturaliste trădează un anume sarcasm al interpretării. După cum, în altă ipostază, tot așezat și desculț, în haină roșu închis, ține coroana (parcă din hârtie albă) la picioare, uitată, și prezintă un chip răvășit, descompus de o lumină căzând frontal, corodând din plin. În altă pânză, desculț, pășind tiptil, speriat, în vârfurile picioarelor pe lângă un zid, târăște haina roșie ca o trenă, își ține mâinile împreunate și coroana pe cap. Ochii holbați îl definesc confuz aici, iar în altă parte figura deformată îl arată dezechilibrat și furios, fioros. Prezintă fluctuații comportamentale discrepante. Uneori, cu părul cărunt vâlvoi, cu ochii înroșiți, merge nesigur

târându-și umbra întunecată, neagră într-un spațiu neutru, nedeterminat, alteori se vede orgolios, triumfător, pășind hotărât, privind departe, cu un gest încrezător al mâinii, cu haina roșie străbătută oblic pe piept de o eșarfă și însoțit de un câine cu limba scoasă – „Sunt eu, regele!”. Va sta în genunchi și în mâini, cu câinele alături, îmbrăcat tot în roșu, cu ochi decolorați și privire întrebătoare, cu un chip precum cel al nebunilor. Studiul excelent al mâinilor indică un pictor de mare calitate. În mâini și în genunchi, regele pare să fi ajuns la poziția finală, căci în această variantă, acum dezbrăcat, gol nu mai prezintă decât o jalnică animalitate prigonită, ajuns la ultimele consecințe ale nebuniei. Ochii sticloși, gura rânjită, barba zburlită precizează căderea din uman, căderea în animalitate, cel mai trist posibil lăsat de cortină, căci acest personaj, care s-a arătat ipostaziat obsesiv, se circumscrie paradigmatic cultural (*Regele nebun*, 1973, 1976 – 79, 1981, 1982 – 90, 1983 – 86, 1984, 1986).

Și portretistica realizată de Corneliu Baba urzește o poveste, își are povestea ei. Majoritatea portretizaților sunt scriitori și artiști, precizând o anume zonă semnificativă, de interes. Dar există la mijloc, fără îndoială, o vocație a artistului pentru portret, există satisfacțiile, bucuria portretului, propensiunea spre a observa, trezia observației. Chipul uman se dovedește a fi un perimetru central care dă seama de întreaga personalitate, de profilul fizic, de metabolismul persoanei, de caracterul psihic și de expresia ei. Chipul este reprezentativ pentru prezența umană, este emblematic, atitudinal, însumare a omului, chintesență a lui. Chiar și autoportretele dețin sagacitate în observație, atenție la respectarea adevărului, notând răspicat schimbările produse de vârstă, fără complezențe și fără edulcorări, dar și fără expresionisme deformatoare. Se situează mai aproape de Rembrandt și de Cézanne decât de, să zicem, Dürer sau Van Gogh.

Fixează devreme o anume tipologie a personajelor sale, încă din tematica țărănească, observând profilul psihic și moral. Primează oboșeala și surescitarea chipului, rețin pleoapele umflate și înroșite, gura deschisă parcă în plină rostire, concentrarea întunecată a privirii. Lumina cade frontal pe figură, intensă și crepusculară. Acest chip muncit, încruntat, serios și grav apare oarecum nesigur, nehotărât și tăcut (*Portret de țăran*, 1950). Tot devreme reține figurile proeminente din literatura și arta românească a vremii. Se citește imediat, în portretul compozițional, monumentalitatea intenționată a personajului, corporalitatea integrându-se, pierzându-se în tonalitatea închisă, întunecată a spațiului, a aerului din jur. Lumina scoate din umbră numai chipul și mâinile, chipul devenit clasic al scriitorului, portretul efigie. Pictorul arată respect pentru realitate, dar într-un mod de vădită libertate a picturalității. Este efectivă posibilitatea ca Mihail Sadoveanu să rămână așa cum l-a văzut pe pânză Corneliu Baba, dincolo de litera cărților sale. Portretizat, evident, de Corneliu Baba, pentru că era una dintre figurile marcante culturale (și politice) ale momentului. Direct, portretul respectiv este un elogiu,

indirect este o eschivă (*Mihail Sadoveanu*, 1953). Va realiza mai multe asemenea portrete cu caracter oarecum oficial. Actrița Lucia Sturza Bulandra, figură întreagă, așezată, se prezintă sobră, într-o rochie întunecată, fastuoasă, dar având, totodată, o mină apropiată, deschisă, ușor întrebătoare, care, în afara vreunui rol, face simțită persoana, nu rolul, face, la fel, figură monumentală de la atitudine până la gestica mâinilor (*Lucia Sturza Bulandra*, 1953). Dacă în cazul lui Mihail Sorbul i se acordă o monumentalitate însoțită de o privire senină, deschisă și de plasticitatea nonșalantă a eșarfei de la gât (*Mihail Sorbul*, 1956), lui K. H. Zambaccian, chipului său plecat, îngândurat, expresiei ușor dazabuzate i se adaugă cu pondere egală motiuitatea corporală adunată și prim planul mâinilor sprijinite în baston (*K. H. Zambaccian*, 1957) iar lui George Enescu, cu chipul văzut din profil, peste umăr, i se subliniază momentul de concentrare, datorat privirii vii, închise și comisurilor lăsate ale gurii, asociat cu expresia de mare finețe, de mare rafinament a interpretării picturale a formelor, aici subțiri, de o frumusețe particulară (*George Enescu*, 1968). Această virtute a picturii lui Corneliu Baba va fi mereu prezentă în realizare dar, în timp, primește un plus de liberate, astfel încât un studiu prilejuit de figura lui Jorge Luis Borges este în sine un exercițiu magistral de picturalitate, căci spontaneitatea suverană promovează efectul de formă ieșit din viteza, din urgența pensulei, dar de o surprinzătoare exactitate evocatoare, de la freamătul mâinilor pe bastonul alb până la albul intens al dinților, până la albul vibrat al manșetelor, de la pleoapele lăsate și rictusul gurii până la nodul cravatei și la gulerul cămășii. Mâna formidabilă a pictorului, trăsătura de mare maestru, imbatabilă, acționează sigur într-o execuție dintr-o dată, exactă, maximă. Fiecare atingere a pânzei cu pensula conduce forma negreșită, așa cum este, într-o capacitate de sugerare fără cusur (*Jorge Luis Borges*, 1985). În aceeași ordine se înscrie și portretul lui Nicolae Tonitza, realizat la mai bine de 40 de ani de la moartea maestrului său, portret nostalgic, evident, dar construit pe un dialog sonor, în interiorul eclerajului, între intensitatea umbrelor, un portret elogi, portret al recunoașterii și respectului. Este un portret al restituirii în cea mai edificatoare ipostază care îi apăsă pictorului maestrul său, după atâția ani: atent, nu tocmai vesel, nu tocmai bucuros, din amintire, de dincolo de existență (*Nicolae Tonitza*, 1986). Corneliu Baba a ajuns la asemenea sinteze imagistice după îndelungi exerciții, avantajat de zestrea nativă de mare pictor dar și după practica mai multor specii portretistice. Așa este, de pildă, dublul portret caracterologic, unde nu contrastul, nu comparația, nu diferențele acționează ci faptul că toate sunt la locul lor, echilibrate, calme, fără nimic anecdotic, fără nimic exagerat, nici ca expresie, nici ca formulare a înțelesului, nimic îngroșat, deși factura de execuție ține de expresionism. Cele două personaje nu se deosebesc, important este cum se aseamănă (*Tudor Arghezi cu soția*, 1961).

Un grupaj oarecum aparte îl alcătuiește portretistica feminină datorită tonalității lirice. Dacă portretele de scriitori și de artiști erau recunoașteri,

concederi, un fel de elogii aduse personalităților respective, sobre, olimpiene, numeroase alte imagini în care apar figuri feminine sunt mai apropiate, mai calde, cu o notă de intimism asemănător cu cel al lui Vermeer. Chipul feminin prezintă, fie o simplitate directă, o vădită sinceritate, asociată cu sensibilitatea și cu tandrețea, fie asociat cu un element accesoriu – o pană, un guler – care îi conferă un accent de cochetărie, de alint și de rafinament. Relația largă văzută între chip, bust și mâini imprimă o monumentalitate în interiorul căreia personajul își vedește blândețea domestică (*Soția artistului*, 1953, 1982). Uneori din bustul suprainălțat înflorește un chip centrat de privirea atentă luminoasă, însoțit de guler, de manșete dantelate și de mâini odihnindu-se elegant, portret de-a dreptul antologic (*Portet de fată în roz*, 1957), alteori părul bogat încadrând rotundul feței, gulerul pe lângă gât și ochii rotunzi și mirați, mici, depărtați și negri produc impresia unei apariții nedumerite, coborâte din vis (*Femeie cu pană*, 1970), uneori seriozitatea afirmată mult peste vârsta tinereții provine dintr-o corporalitate efilată, alungită pe verticală, statică și din intensitatea subliniată a ochilor, din cuminenția neașteptată (*Portret de fată*, 1964), alteori figura rasată, temperamentul, pasionalitatea își găsesc expresia optimă în efilare, în energetismul negrului prilejuit de haină, de părul bogat și de ochii mari (*Spaniola*, 1976), alteori alungirea pe verticală, conturările ovoidale, arcuirea subliniată a sprâncenelor, părul ridicat în coc traduc verticala în grație și deconspiră un oarecare aer misterios în care se ascunde, în care se închide (*Portret de fată*, 1976). Toate aceste portrete fac citibilă atitudinea pictorului, simpatie și complicitate, căldură și bonomie dar, mai ales, prezintă în articulațiile ei de mare finețe meseria artei de care era capabil Corneliu Baba, acele trăsături de pensulă unice capabile să rezume, să conțină întreaga complexitate a unui lucru, de la expresia configurativă, până la mișcare și până la înțelesul esențial.

Autoportretele conțin și comunică devenirea, schimbarea în timp a persoanei artistului, arătând cum crește expresivitatea, cum atitudinea este fluctuantă iar psihologia mai labilă, cum claritatea scade și cum gestică sporește. Îl vedem, tânăr artist, atent, sânguincios și modest, apoi, la maturitate, ne întâmpină orgolios, privind de sus, apoi ușor disprețuitor, apoi ușor descumpănit, pentru ca, la bătrânețe să apară întâi întrebător, apoi nedumerit, în final, dezabuzat și eliptic. Mâna care ține pensula rămâne constantă, în schimb, cealaltă rămasă liberă primește o gestică din ce în ce mai largă, până la o amplitudine vădit subliniată, dar, în egală măsură, determinată de ambiguitate.

Pictor total, Corneliu Baba s-a exercitat și în peisagistică, cantitativ mai redus, dar cu rezultate artistice edificatoare, la același nivel valoric. Peisajele, alcătuind un fel de jurnal plastic, rețin și transformă priveliștea în pictură de cea mai bună calitate, sunt, așadar, prilejuri de înfăptuire imagistică, sunt pretexte de dezvoltare și de rezolvare cromatică. Este specia în care se exercită inițial, alături de tatăl său, pictorul Gheorghe Baba, specie la care va reveni din când în când pe

parcursul carierei sale. Începe sub semnul impresionismului practicând, apoi, permanent exercițiile necesare de libertate ale formelor și culorilor și spontaneitățile angajate în valorile de plasticitate, în capacitatea de sugerare, în realizarea instantanee a expresiei (*Peisaj din Caransebeș*, 1932, *Peisaj pe Bega*, 1934, *Peisaj din Iași*, 1947, *Peisaj*, 1960). Își concentrează atenția asupra aspectelor de materialitate ale lumii, asupra teluricului lor. Peisajul privit de aproape își oferă bogățiile de plasticitate, de picturalitate ale detaliilor, dar și peisajul privit din depărtare își topește formele și culorile în aceleași efecte de plasticitate și picturalitate. În peisajele realizate în spațiul mediteranian, prin care a călătorit, persistă un regim crepuscular, cu înserări, cu apusuri, predispus ca pitorescul să fie transfigurat în calități de picturalitate. Mai ales picturalitatea zidurilor, a pereților de la clădiri, a fațadelor afirmă o lume aspră de forme, categorică și care îi convine pictorului pentru că o poate fixa imediat ca pictură (*Veneția*, 1956, *Peisaj din Veneția*, 1962, *Ca' d'Oro*, 1970, *Canal Grande*, 1975, *Peisaj la Assisi*, 1961, *Peisaj la Toledo*, 1973, *Peisaj. Bâtimet*, 1968). O Veneție recunoscută ca opulență (Tiepolo), melancolică romantic (Eminescu), naratologică malign (Thomas Mann), un spațiu toledan străfulgerat nocturn (El Greco), un loc italian impregnat de religiozitate (Giotto). Dar peste toate acestea, incluzându-le, Corneliu Baba își așează propria viziune, un crepuscular împăcat și încărcat cu mulțimea de urme lăsate într-o dramatică existență.

În pictura lui Corneliu Baba, la rândul lor, lucrurile nu sunt doar martori muți, sunt și ei actanți, participanți cu aceeași intensitate la durerea oamenilor. Lucrurile trădează concedere, simpatie și complicitate, dar, totodată, se dovedesc a fi consubstanțiale, cu aceleași stări, trec în sensul aceluiași destin. Mai mult decât atât, fiecare natură statică rezumă universul în cadrul căruia se află, cel sătesc (*Natură moartă*, 1979), cel urban (*natură moartă cu sticlă verde*, 1947 – 92), cel postural (*Natură moartă cu tabla de șah*, 1969 – 88). Lucrurile din aceste naturi statice nu sunt accesorii de sprijin în caracterizarea personajelor, sunt elemente, componente care, ele însele, fac parte din persoana și personalitatea în proximitatea căreia se oferă și pentru care devin efectiv oficii de prezență.

Chiar dacă până acum, pe nedrept, Corneliu Baba nu a fost în lume suficient cunoscut și nici apreciat la adevărata lui valoare, pentru oricine care se apleacă asupra picturii sale cu atenția cuvenită, nu poate să nu observe că se află în fața unuia dintre marii pictori ai artei moderne, reprezentativ pentru arta românească, atât ca formulă artistică dar și ca amplitudine și particularitate a comunicării.

THE PAINTER CORNELIU BABA

Summary

The value and the particularities of his work made the painter **Corneliu Baba** remain in the conscience of the public and of the professional artists as one of the most valuable artists of Romania and of the southeastern Europe. He is in the traditional line of Romanian art but, thanks to the way he absorbed the Dutch, the Flemish, the Spanish and the French artistic experience and to the way he melted all these in his exceptional talent, his work is open to universality.

The specific note of his painting comes from the personal artistic formula, from his style, from the force of expression, from the exceptional execution, from the special chromatic structure, but equally from the profound vision and spirituality. His works tackle the crisis of the individual who is aggressed by an unfavorable fate that affects him deeply, that leads him to despair and eventually transfigures him through a painful process felt halfway between hunting and madness.



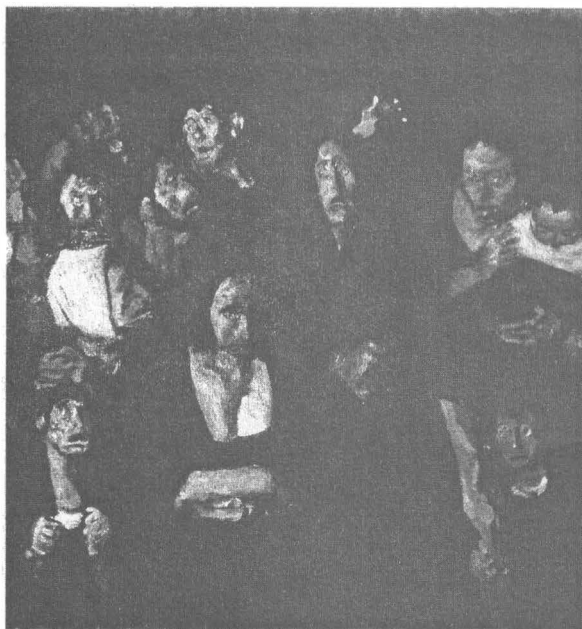
***Somnul*, 1959, ulei pe pânză, 94 × 112 cm
Muzeul Banatului Timișoara**



***Concetățeni*, 1974, ulei pe pânză, 90 × 88,5 cm
Muzeul Național de Artă al României București**



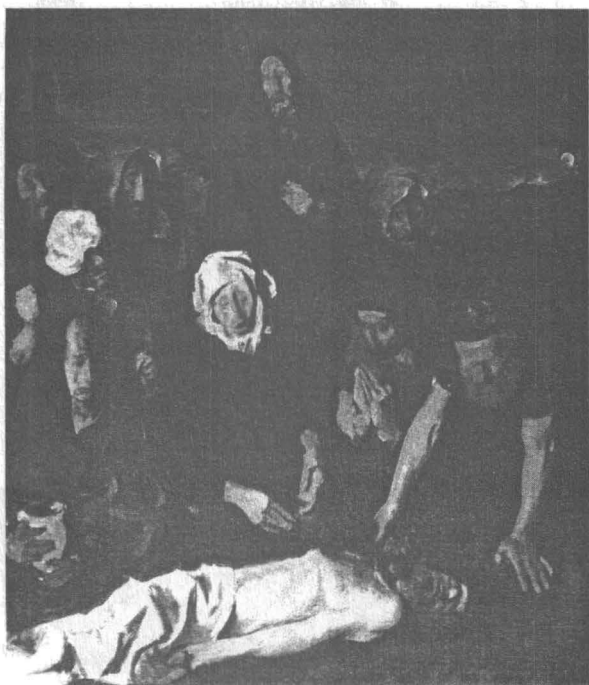
Pământul, 1976, ulei pe pânză, 95 × 114 cm
Colecția artistului



Spaima, 1977, ulei pe pânză, 73,5 × 80 cm
Colecție particulară, București



Regele nebun, 1981, ulei pe pânză, 84 × 100 cm
Colecția artistului



Pietă, 1982–86, ulei pe pânză, 149 × 126 cm
Colecția artistului