

Erwin Kessler

E un gest de tandrețe să te crezi altcineva

Acest catalog *raisonné* redă opera integrală a Ecaterinei Vrana (1969–2019): pictură, grafică, sculptură. Ordonate cronologic și cu datele tehnice de rigoare clar precizate, fiecare dintre sutele de lucrări indexate cu număr de ordine și reproduse la dimensiuni care să le facă recognoscibile și inconfundabile, își prezintă parcursul expozițional, exegeza critică și starea civilă (proveniența, colecțiile din care fac parte, dar și colecțiile prin care au trecut anterior). Toate aceste informații apar indicate în fișele individuale ale fiecărei piese, indiferent de mărimea acestora (unele desene și schițe fiind de mărimea unui timbru). Pentru contextualizare, informațiile brute din catalog au un acompaniament alcătuit dintr-o bibliografie exhaustivă, extrase din texte critice publicate anterior și o baterie de interviuri inedite despre Ecaterina Vrana, cu cei cinci galeriști cu care a lucrat de-a lungul vremii, de la Marius Nicolescu și Dan Popescu la Alex Radu, Ion Nicodim și Marta Gnyp. Studiul introductiv de față, ca și alte studii din volum (Ioana Șerban) facilitează accesul la opera artistei, fie dintr-o perspectivă hermeneutică de ansamblu, fie prin focalizarea monografică asupra unei structuri formale pregnante.

Până aici nimic nu singularizează acest catalog critic. El își îndeplinește metodic sarcina tradițională a unui instrument de lucru necesar în stabilirea parcursului, a autenticității și a relevanței operei unui artist. Rezultatul este atins printr-un demers obiectiv de inventariere, de sistematizare și de clasificare a lucrărilor și a aprecierilor critice asupra acestora.



Ecaterina Vrana, Autoportret cu arici (... și rochia roșie), ulei pe pânză, 140x120 cm, Colecția MARE

Dar miza veritabilă a acestui catalog *raisonné* este să fie nerezonabil. Să *fie* Ecaterina Vrana, nu doar să o prezinte lumii, sec și neutru, ca pe un caier depănat alene. Catalogul ține să o oglindească, să o reprezinte în primul rând pe Ecaterina Vrana în subiectivitatea ei ireductibilă și excesivă, și doar apoi să înșiruie, obiectiv și instrumental, lucrările acesteia. Căci mecanismul de profunzime al activității artistice a Ecaterinei Vrana a condus la apariția *personajului* Ecaterina Vrana, un personaj ieșit din normele și cadrele comune ale vieții artistice și culturale curente (poate doar în figurile creatoare feminine ale avangardei istorice i-ar putea fi găsite repere, de la Frida Kahlo la Leonora Carrington). Ecaterina Vrana a fost un construct vizual-social voluntar, consecvent și asumat, o sculptură socială *sui generis*, extrem de individualizată și perfectă, chiar strident conturată pe fundalul bunului-simț general. O sculptură socială nonteoretică, apolitică și antiideologică, pe alocuri chiar antisocială, personajul Ecaterina Vrana este reperul central și criteriul *sine qua non* de înțelegere a operei sale. Această întreprindere laborioasă, riscantă, extenuantă, chiar fatală de a crea un personaj care să spargă cadrele vieții i-a absorbit toată energia și toată vremea, încă de foarte timpuriu. Dacă acest catalog nu ar fi surprins prezența stihială a Ecaterinei Vrana, ar fi fost literă și poză moartă, încă o placă de cavou pusă peste destinul unui artist.

Pentru ca acest catalog să fie o oglindă în care să fluture, pentru privitor și pentru cititor, figura și ființa unei conștiințe artistice care și-a dorit mereu să fie în centrul atenției, a trebuit să fie impregnat cu vocea inconfundabilă a artistei. Această opțiune metodologică este asumată încă de la titlul obscur-iluminant al textului de față, care este, de fapt, un citat dintr-un text al Ecaterinei Vrana (reprodus integral în acest catalog). Similar, titlul catalogului și al expoziției, *Mi-e frică să pictez*, este desprins tot din textele Ecaterinei Vrana. La fel stau lucrurile cu titlurile celorlalte texte din volum.

Restituirea majoră pe care o vizează acest catalog este aducerea la viață a unui personaj controversat, dificil, scandalos adesea, de un narcisism cosmic, dar și de o generozitate suicidală. Un personaj autogenerat, fără repere istorice sau culturale, care s-a devorat/creat exploziv, într-un timp scurt. Dar care, prin întregul acest parcurs complex, poate deveni nu doar un caz de personalitate accentuată care bulversează societatea, ci și un veritabil model de artist contemporan care face o echilibristică aiuritoare la limita sensului și a nonsensului, la limita conștiinței și a inconștienței, la limita vieții și morții (iar asta nu doar la final, ci încă de la începuturile începuturilor).

Din cauza acestei mize majore, catalogul critic conține un bonus excedentar, care poate fi considerat toxic ori profilactic (ori ambele deodată). Este vorba despre scrierile Ecaterinei Vrana. Lucru puțin cunoscut publicului, artista Ecaterina Vrana a fost o redutabilă scriitoare. În ambele sensuri ale cuvântului. Cantitativ, Ecaterina Vrana a scris enorm – sute, poate mii de pagini de jurnal. A avut 23 de registre de jurnal numerotate, plus o amplă corespondență către sine însăși (duzini de scrisori puse în plicuri numerotate, dar fără destinatar, altul decât expeditorul). Din aceste scrieri, care încep dinaintea vârstei de 16 ani, am introdus în textul de față doar câteva fragmente, care conturează circumstanțele devenirii sale către artista de mai târziu. Dacă va

exista ulterior interes pentru publicarea integrală a acestor texte, ele pot fi oricând transcrise, fiind păstrate în foarte bună stare, atent datate și numerotate de către artistă. Multe dintre ele au fost marcate olograf cu intervenții, sublinieri și opisuri ulterioare, care arată nu doar că au fost (re)citite de mai multe ori, ci și că au fost oarecum sistematizate de către artistă, prin indicarea elementelor centrale care preocupă fiecare registru jurnalier. Acest demers retroactiv și reflexiv relevă faptul că pentru Ecaterina Vrana jurnalul era nu doar un spațiu de existență liberă a conștiinței sale, o carte de memorii înghețate, ci și un rezervor de fapte și idei mereu reluate. O mină de materie primă creatoare (chiar și picturi de după anul 2000, care includ scrisori și scenarii, își extrag personajele și întâmplările fantazate din jurnalele anilor '80).

În paralel cu acest flux de scrieri jurnaliere și oarecum înrădăcinate în acestea, dar desprinse printr-o deviere/divagație decis creatoare, se remarcă mai multe bucăți literare, identificate ca atare de către artistă. Fie ele poezii (dintre care nu reproducem aici) sau bucăți de proză, fragmente de scenarii și poeme suprarealist-fantastice, toate apar ca un fel de luminișuri în fluxul scrierilor sale – unele au fost scrise pe file separate, altele apar în caiete, dar în locuri în care e vizibilă decuplarea lor de jurnalul propriu-zis. Intenționalitatea și vocația literară asumată se manifestă nu doar prin această distingere materială, ci mai ales prin prelucrarea stilistică frecvent extravagantă a textelor respective. Din această categorie (cea mai interesantă și cea mai substanțială în raport cu creația sa artistică) fac parte scenariul poetic-dramatic-fantastic *Viermi în cosmos* (piesă timpurie, scrisă și rescrisă de mai multe ori, dar care nu este reprodusă aici) și *Cap. I*.

Cap. I înseamnă Capitolul I. Ecaterina Vrana folosea încă de la începutul scrierilor sale prescurtări, „pentru” fiind cel mai frecvent redat ca „ptr.” (de-a lungul întregii vieți), în timp ce cele trei puncte de suspensie „...” apar extrem de devreme ca mijloc stilistic-vizual, compozițional-literar și retoric, și vor continua să fie folosite până la finalul vieții, pentru a da ritm frazelor. Punctele de suspensie insinuau distanțare, reflexivitate, sacadare și concomitent obscuritate în redarea literară a unui flux nestăvilat cu aparență orală, ca o glosolalie controlată (marca vizibilă instantaneu a literaturii sale, care o apropie profund de *eidolia* picturii sale). Prin grafia sa, *Cap. I* consacră caracterul literar (chiar de carte tipărită) a respectivului fragment, care, deși manuscris, pare să fie deja gata să intre în tipar. *Cap. I* este reprodus integral în acest catalog, fiind o bucată de proză ca atare, dotată cu un substrat metaliterar care aruncă o lumină unică, aparte, extrem de concentrată și de concludentă asupra operei vizuale a artistei.

În afara acestei piese pur literare, sub titlul *Ție pot să îți spun...*, în catalog este reprodusă o amplă corespondență online (cu numeroase momente intens literare) pe care Ecaterina Vrana a purtat-o în ultimul deceniu de viață. Este vorba despre corespondența dintre noi doi din perioada 2008–2019 (care reitiera, prin retransmitere, și mesaje anterioare), dar mai ales despre o serie de e-mailuri, mesaje sms și capturi de ecran de telefon din acea perioadă pe care Ecaterina Vrana a decis să mi le redirecționeze într-un chip sistematic. În catalog apar numai mesajele Ecaterinei Vrana, nu și acelea ale corespondenților săi. Mesajele către diverșii săi interlocutori erau trimise, cel mai frecvent în aceeași zi, către mine. Am funcționat, fără voie și practic fără să realizez, ca

un depozitar central nu al corespondenței sale (pentru că nu chiar toate schimburile sale de e-mailuri îmi erau trimise, ci doar o mare parte), ci al imaginii ideale despre sine pe care o extrăgea Ecaterina Vrana din corespondența proprie și pe care o voia păstrată și promovată ca atare. Această redirecționare și arhivare era o formă de (auto)control al artistei asupra imaginii sale în posteritate, manifestare a voinței de a avea ultimul cuvânt în ceea ce privește construirea și înțelegerea personalității sale, a circumstanțelor în care a trăit și a contextului în care au apărut lucrările sale.

Pentru o artistă aparent haotică în manifestările sale sociale, existența unui asemenea „plan” (fie și subconștient) pare puțin probabilă. Dar oricine a cunoscut-o pe Ecaterina Vrana și a sesizat controlul vizual riguros pe care îl exercita asupra propriei persoane, ca apariție publică (vestimentație, machiaj, comportament etc.), dar și pentru cei puțini care au văzut jurnalele sale efectiv înțesate cu calcule și liste de acțiuni, ca și schițele sale pentru lucrări, marcate clar cu ce culori și unde vor fi plasate pe personajele finale ale picturilor (care par, pentru un ochi neexperimentat, produsul strict al unor toane de moment), va fi evident că existența unui plan de comunicare peste timp a adevărului propriei persoane este chiar foarte probabil.

Încă de la începuturile colaborării cu Ecaterina Vrana am publicat fragmente din scrierile sale în cataloagele pe care le-am produs – de la fragmentele selectate din *Cap. I*, traduse în engleză și reproduse în catalogul expoziției *Ad hoc* (Muzeul Ludwig, Budapesta, 1997), la fragmentele de corespondență reproduse în catalogul *Dulceamar* (Galeria Curtea Veche, 2008) sau în catalogul *Coasa era pui* (Galeria Aiurart și Muzeul de Artă Constanța, 2015). Ecaterina Vrana, în ciuda unor reticențe în ceea ce privește unele texte mai nevrăgite, a fost mereu satisfăcută de efectul acestor scrieri asupra conturului imaginii sale publice. Și în privat, așa cum arată în acest catalog corespondența electronică, numeroase mesaje arată bucuria sa față de selectarea unor texte pe care să fie reproduse în cataloagele menționate. Nu este de mirare că textele extrase din corespondența sa online și asamblate în *Coasa era pui* (cea mai amplă selecție din textele sale pe care o publicasem până atunci) au impulsionat creativitatea altor artiști. Una dintre aceste realizări este *Autoportret cu inima-n gât* (expresie extrasă tot din corespondența artistei), o dramatizare de Teona Galgoțiu a unei compilații din aceste texte, care va fi prezentată în premieră la Constanța în cadrul *Festivalului Ecaterina Vrana*, din septembrie 2022 (dramatizare a cărei intenție scenică datează de peste 3 ani).

Cele trei categorii de texte reproduse în acest catalog (fragmente de jurnal citate, text literar reprodus integral, corespondență online reprodusă cvasiintegral) compun fațeta literară a Ecaterinei Vrana, pe care catalogul de față o consideră parte integrantă a operei sale. Împreună, opera vizuală și cea literară construiesc personajul Ecaterina Vrana, un personaj a cărui relevanță trece dincolo de sensurile strict culturale și se adresează direct dinamicii de profunzime, tectonicii subconștientului colectiv local – adaptărilor și inadaptațiilor dinainte și după 1989, idealurilor și impasurilor actuale, modelelor de reușită și de eșec artistic, cultural, social, uman, chiar medical. Din această perspectivă, personajul Ecaterina Vrana poate deveni un caz-limită al crizei subiectivității timpului nostru, ce poate fi folosit ca reper de către cei care evaluează

ambitiile, iluziile, eforturile, riscurile, beneficiile și dezavantajele absorbirii totale într-un proiect existențial maximalist.

1. Judo

Traseul Ecaterinei Vrana spre performanță începe foarte devreme. La nici 16 ani avea jaloanele ascensiunii clar fixate. Numai că era vorba despre... judo, un cu totul alt domeniu decât acela care a consacrat-o: pictura. În 1985 notează în jurnalul său, exaltată, că „Totul e să ajung campioană..., cu ambiția pe care o am și cu modul de pregătire pot să ajung mare”, doar pentru a reveni imediat, cu un duș rece pe care și-l administrează în propoziția cu care încheie salva de entuziasm: „Iar încep s-o iau razna”.

Ambiția este de la sine înțeleasă în cazul unei tinere aromânce precum Ecaterina Vrana. Făcea parte din prima generație născută în România a unei familii de aromâni patrioți, tatăl fiind născut în Cadrilater, iar mama în Grecia (de unde a venit în România în 1938). Cu o istorie seculară (atestată de la 1360) și cu reprezentanți de frunte în cultura și societatea greacă, familia Vrana era ca un blazon pentru adolescența care-și afirma ambiția și dorința de reușită în anii cei mai sumbri ai regimului comunist.

Ecaterina Vrana nu a fost însă niciodată o propagatoare a temelor și a idealurilor aromâne. Nu există ceva profund etnic în opțiunile sale artistice ulterioare, chiar dacă oaia (frecvent sacrificată, tăiată), ce poate fi interpretată ca o trimitere directă la oierit ca ocupație emblematică a aromânilor (alături de negustorie), apare recurent în opera sa. Dar în lucrările sale puii de găină, pisicile, vaca și șobolanii depășesc de departe oile, nu doar numeric, ci și ca intensitate simbolică a reprezentării.

Ecaterina Vrana înțelegea și vorbea (sporadic) aromâna, avea un atașament puternic față de familie și față de tradiții. Numai că elementul aromân cel mai pregnant la ea este unul atavic – ambiția, fermitatea și voința de fier cu care își susținea cauzele (strict proprii!). Tot atavic (deviant-negustoresc) este și un element mai puțin remarcat în operă, dar omniprezent în jurnale și manuscrise – obsesivele proliferări și reluări ale calculelor. De la „calculul” cromatic al fiecărei compoziții (marcarea diagramatică, pe schițe, a zonelor ocupate cu fiecare culoare în parte, dar și a cantităților de pastă uneori) la calculele domestice cele mai detaliate, care apar uneori ca atare și în desene și picturi (și extrem de des în corespondență și jurnale), fascinația pentru cifre, îndeosebi pentru zerourile nenumărate, pentru etalarea adunărilor și scăderilor, a veniturilor și a datoriilor pe foi sau pe pânze, pe ecrane de telefon sau de laptop provine dintr-o matrice a conștiinței. Un substrat profund extrem de calculat, care nu se împăca defel cu suprafața existențială extrem de risipitoare a Ecaterinei Vrana.

Judo nu a fost chiar un meteorit în viața sa – a practicat acest sport aproape cinci ani, la nivel de club (*Portul*), la Constanța, fiind încurajată de antrenori (și mai puțin de familie). Impulsul a venit însă mai ales de la vocația timpurie de a pune ordine (calcul) în existența proprie, de a avea un parcurs, o rețetă, un plan de lucru. Jurnalele sale abundă în descrieri minuțioase ale dietelor

urmate (sau pe care aspira să le urmeze), a seriilor, duratei și tipologiilor de antrenamente, a țințelor urmărite. Paradoxul rezidă însă în faptul că mai toate aceste ambiții de obținere și de exersare a facultăților fizice se consumă aparent în descrierea lor jurnalieră. Nu sportul pare a fie subiectul veritabil al întregului efort, ci descrierea literară a dietelor și a exercițiilor sportive, descriere care, deși probabil era automotivantă, nu avea nimic sportiv în sine, ba chiar consuma energia care trebuia dedicată antrenamentelor. Prezentate cu lux de amănunte în scris și însoțite de angajamente pentru urmarea lor neștirbită, dietele (poate chiar și antrenamentele) cel mai probabil nu ajungeau să se materializeze, căci timpul dedicat descrierii lor în jurnal, seara și noaptea, ruina punerea lor în aplicare a doua zi. Mai mult, uneori jurnalul stă mărturie că, pe fondul restricțiilor culinare pe care și le impunea, sportiva uneori se reorienta brusc și își gătea seara porții sănătoase de fripturi și cartofi prăjiți, pentru o autogratificare imediată, care compensa frustrările generate de urmarea dietelor.

Tensiunea dintre ambiția de a atinge performanța prin urmărirea unui program strict, autoimpus, și nevoia sălbatică de a scăpa de sub autoritatea acestuia sugerează deja o pendulare neconținută între poli ireconciliabili, semn al unei anxietăți foarte timpuriu dezvoltată. Nevoia de legitimitate și panica generată de dubiile inerente aduc în prim-plan *frica*, o frică structurală. Tot în jurnalul din 1985 nota că „Plâng de frică... exact... acum plâng... n-am voie să cred... oare e adevărat?” Punctele de suspensie nu marchează vreun decupaj efectuat la citarea textului, ci ele îi aparțin Ecaterinei Vrana, fiind un mijloc stilistic preferat de a reda monologul interior și ritmul sacadat al hohotelor de plâns, oarecum similar cu punctele de suspensie care abundă, ca semn al răpăielii intermitente, în conștiință, a realității care infuzează memoria vie în *Călătorie la capătul nopții* a lui Louis-Ferdinand Céline sau precum cratimele și punctele de suspensie impuse de Virginia Woolf în *Către far*, pentru a reda grafic fluxul oral transpus/suspendat în text.

Combinăția corozivă dintre ambiția nemăsurată și frica paralizantă generează deja de la 16 ani un corpus iconografic obsesional, cu ecouri în arta viitoare a Ecaterinei Vrana și care în adolescență dospește în stadiu pur imaginar. Una dintre cele mai pregnante formulări apare într-o scrisoare către sine însăși, datată 18 decembrie 1985 (frumos împăturită și plasată într-un plic roz, ca și celelalte scrisori către sine, datate și numerotate), în care ceea ce începe ca un fel de confesiune de jurnal se dovedește brusc o piesă literară în care autoarea (și cititorul) alunecă parcă insesizabil – „...Îmi tremură mâna, mă mir cum de mai pot să scriu. Simt cum îmi bate inima gata să îmi spargă pieptul. Ce presimțire am avut. Nu știu ce m-a îndemnat să mă uit atunci. Am simțit că e ceva suspect la omul acela! Dacă nu gândeam într-o fracțiune de secundă, poate că nici nu mai existam acum. Din instinct am făcut totul. Dacă individul mă ducea spre moarte? Puteam oare să o înving? Trăim o perioadă grea... Oamenii se taie... între ei... își beau sângele... Acum o săptămână a fost găsit un băiat de 16 ani pe calea ferată aproape de gară cu beregata tăiată și cu sângele supt. În acea săptămână au mai dispărut două fete.(...) ... Un cuțit enorm! Cred că niciodată în viața mea nu am văzut un cuțit care să lucească atât de tare! (...) pe la spate îmi lua beregata foarte simplu. Numai când mă gândesc la rânjetul acela și la cuțit mi se face rău. (...) Am alergat pe strada luminată puternic. Mi-e frică de întuneric... Mi se face din ce în ce mai frică numai când mă gândesc la ce era să mi se întâmple”. Etc., etc.

Brutalitatea, maniacalitatea, violența animalică, moartea, crima ipostaziată în tema cuțitului (temă de care nu se va mai despărți până în 2019, ultimul an al vieții sale) apar într-o notație din 10 ianuarie 1986: „Sunt obsedată de un cuțit cu o lamă foarte lungă și lucioasă, de un rânjet de om-animal și de moarte... Mi-e frică de întuneric (...) Vorbesc singură în gând: ... tot timpul... învăț, trag de fiare și număr, alerg și fac planuri de viitor...” Colajul discordant de spaime și de aspirații spre performanțe absolute, în interiorul aceleiași pagini, nu este cu totul ininteligibil – cu cât ștacheta țintelor era ridicată mai sus, cu atât dubiile se năpusteau mai tare, iar obsesiile se dezvoltau luxuriant în imaginație. Iar absorbirea tinerei averse de performanță într-un sport dur, de contact, în care violența este mereu prezentă, chiar dacă sublimată într-un fel de ritual cu scheme de atac și apărare, are o legătură evidentă cu spaimele sale relevate de jurnal. În ciuda calculului pozitiv și al sistematizării acțiunilor proprii pe care ar fi trebuit să le inducă sportul, jurnalul arată că pregătirea sportivă mai degrabă alimenta anxietățile tinerei aspirante la glorie.

Antrenamentele intense și competițiile locale i-au permis, în toamna lui 1987, participarea la Campionatul național de la Arad. Moment-reper pentru Ecaterina Vrana, înfrângerea în fața unei fete mai mari, pe fondul unor discrepante în stabilirea categoriilor competiționale, dar și în circumstanțele extenuării după o călătorie cu trenul dintr-un cap în altul al țării, i-a alimentat nu doar dubiile permanente, ci și o răbufnire de misoginism în jurnal, un tip de furie expansivă care se va regăsi și mult mai târziu, în artă și în texte – „De fete mi-e scârbă, nici să nu aud. (...) Muieri nenorocite. Îmi vine să le rup gâtul la toate. Toate figurantele la judo. (...) Ce fericită sunt că o să reîncep antrenamentele ca lumea. La sânge. Să mor și tot am să câștig!”

Dincolo de tribulațiile specifice vârstei juvenile și de inevitabilele tensiuni cu fundal hormonal (din perspectiva cărora capătă alte sensuri simbolul cuțitului și bărbatul-animal brutal, spaimele nocturne de Zburători asasini, dar și izbucnirile misogine – o deplasare identitară adolescentină, nicidecum o disforie de gen), ceea ce se impune de pe acum este starea de anxietate cvasipermanentă. Obsesia morții se înfiripă de la 16 ani și va deveni rapid tema centrală a creației sale. Pe 14 septembrie 1987 notează că „am avut ptr. a doua oară starea depresivă... plângeam ptr. că mi-era frică de mine... simțeam că am murit de mult... că nu mai exist”.

Pe acest fond depresiv, unele decizii medicale i-au fost mai degrabă defavorabile. Așa cum notează pe 23 ianuarie 1987, în acea zi a fost la „spital la medicul internist, mi-a dat o rețetă cu medicamente, Rudotel... Aseară am luat Rudotel, iar astăzi m-am trezit cu totul altfel decât până acum. M-am trezit plină de viață, plină de speranțe”. Lecuirea iluzorie pe cale medicamentoasă a tulburărilor juvenile mai degrabă le accentuează pe acestea. Administrarea Rudotelului la copii și adolescenți nu era deloc indicată, mai ales în cazul unei sportive care se voia de performanță – Rudotelul afectând serios chiar performanțele fizice, lucru care, inevitabil, creștea și mai mult anxietatea tinerei sportive avidă de succes. Acest cerc vicios este imediat relevat de spaimele sale tot mai apăsătoare – „când se apropie orele 16 – MĂ SPERII – SIMT CĂ MI SE APROPIE MOARTEA. Nu pot să stau pe întuneric în casă! Mă simt MOARTĂ. (...) că am murit de mult, că, de fapt, în acel moment re trăiesc un timp în care am fost moartă”.

Episodul judo în viața Ecaterinei Vrana este relevant nu doar pentru că este prima țintă a vocației de atinge o performanță, ci și pentru că încorporează voința viitoarei artiste de a-și organiza, de a-și structura eforturile într-o direcție care să-i asigure (automat, în mod ideal) succesul, prin supunerea la autoritatea unui program exterior, pe care însă o contesta mereu libertatea interioară, care se manifesta (din perspectiva adolescenței de atunci) ca cedare în fața unor slăbiciuni inerente. În plus, antrenamentele sportive îi furnizau și un plan de alimentație și o dietă care îi satisfăceau (cel puțin mental) aspirația feminină de a obține și de a păstra o siluetă de invidiat, o bună formă fizică pe care se baza (tacit) și ampla ei țesătură sentimentală din acea perioadă, dezvoltată în paralel, luxuriant, în paginile jurnalului. Izbirea de limitele proprii, fizice și psihice, este la fel de relevantă: teama de eșec s-a transferat subit și copleșitor în teama de moarte (la care se adaugă teama de brutalitatea masculină întrezărită prin simbolul obsesional-falic al cuțitului), pe care – printre altele – o medicație prost plasată a impulsionat-o în loc să o diminueze. Din tot acest amalgam se iscă, pas cu pas, un tip de imaginar funest care aștepta doar un imbold pentru a se solidifica.

2. Tata

Imboldul respectiv a fost un șoc – dispariția tatălui. Stere Vrana, tatăl Ecaterinei Vrana, nu este o figură frecventă în jurnalul ei. Pare un paradox, dar este cu totul explicabil. Stere Vrana era un respectat (și totodată singurul) specialist în maturarea cașcavalului după tehnici tradiționale aromâne, de la fabrica de brânzeturi din Fetești. În anii '80, o asemenea poziție era crucială în economia de penurie generalizată în România: tatăl era cel care aducea în casă nu doar bani, ci și bunurile care asigurau o viață îndestulată: cașcaval, carne, lapte (consumul masiv de lapte care transpare din jurnalul Ecaterinei Vrana – adesea bea câte 2–3 căni de lapte cald, înainte sau în timp ce redactează notele zilnice – era probabil responsabil de problemele digestive pe care le avea – căci intoleranța la lactoză nu era o prioritate în acele vremuri în care laptele lipsea pentru majoritatea populației –, iar metabolismul îngreunat îi afecta dispoziția, performanțele, stima de sine). Dar toată această abundență venea cu un cost: condiția de navetist (cu trenul, de la Vlașca la Constanța) și absența îndelungată a tatălui de acasă. În aceste condiții, Ecaterina Vrana contrapunea figura protectoare, dar cvasiabsentă a tatălui cu figura dominatoare și omniprezentă a mamei, Maria Vrana, cu care avea o relație tensionată (certurile dese și aprige fiind redată cu lux de amănunte în jurnale).

Fiind oarecum protejată de restul familiei, Ecaterina nu era la curent cu starea reală, extrem de gravă a bolii tatălui său. De aceea, atunci când află despre posibilitatea externării acestuia de la Fundeni (decizie medicală care, de fapt, enunța lipsa oricărei perspective de însănătoșire), notează cu entuziasm, pe 14 februarie 1988, că „Mâine Gigi (George, fratele său, *n.E.K.*) cu mama și cu tata vin acasă. Abia aștept să-l văd pe tata!” Vizitarea tatălui la spital va crea, în timp, în opera ulterioară, o întreagă iconografie a suferinței, a patului de spital, a doctorilor și perfuziilor, a morții care respiră prin toți porii vieții – „Am ajuns din nou la spital... N-AM SĂ UIT niciodată noaptea aceea... A fost cea mai urâtă noapte din viața mea... la fiecare țipăt de

durere pe care îl auzeam simțeam cum mi se rupe abdomenul... tremuram, mă durea capul (...) Am stat din nou la tata, dar pe la orele 18 a trebuit să plecăm, deoarece ne-a gonit doctorul”. Din momentul în care realizează că are de-a face cu un muribund, starea de panică și disperare se generalizează și totodată conturează un univers concentraționar al bolii și morții „...mi-era frică... miros de sânge... de medicamente... dimineață la ora 6 am intrat la tata, era slăbit... deși ceilalți spuneau că e mai bine... am stat cu el... l-am îmbrățișat (...) mult... l-am pupat de multe ori... se uita la mine cu privirea în gol... fix... mi-am adus aminte de copilărie... timpul a stat pe loc... doar tata în halatul lui alb (de la fabrica din Fetești, *n.E.K.*) cu cizmele de cauciuc și roțile de cașcaval... îmi dădea să mănânc smântână... buric cald (cașcaval proaspăt, *n.E.K.*) ... Am plâns mult la capul lui... l-am mângâiat... știu că nu voia să moară... sub nicio formă... și că s-a luptat cu moartea”. Pe 15 februarie 1988 lupta s-a încheiat, iar jurnalul surprinde acest moment cu amestecul tipic de claritate descriptivă și de dubiu oniric parcă – „E prea târziu... nu mai vine tata... poate cu trenul de mâine-seară... nici mâine și nici poimâine... niciodată”. Odată dispărut, tatăl devine o apoteoză a morții invocate de ani de zile în jurnalele Ecaterinei Vrana – „Sâmbătă după-amiază a fost înmormântarea... Numai eu pot să știu ce am simțit... când l-am văzut în groapă... am simțit că mai trăisem odată clipa aceea... mi-era frică...”

În economia imaginarului Ecaterinei Vrana moartea tatălui era însă deja prezentă dinainte, ca premoniție. Dispariția tatălui era întrezărită și temuta dispariție a echilibrului, a bunăstării și a protecției totale și necondiționate – mirajul emoțional al întregii sale vieți viitoare, generator de panică, anxietate, disperare. Jurnalul evocă întrebarea unei prietene din lunile dinainte – „De ce ți-e frică? Spune-mi, doar sunt prietena ta...? I-am vorbit de toate și... mi-e frică să nu moară tata”. Tatăl continuă să îi apară în vis și după moarte, precum în acela relatat în jurnal, pe 25 februarie 1998, când tatăl este descoperit viu și vesel, iar Ecaterina i se adresează, în somn „presimțeam eu că nu o să mori... ce-ar fi să te întorci”, doar pentru ca imediat să realizeze adevărul: „când m-am trezit din somn, realitatea m-a lovit ca un cuțit”.

Pe parcursul anului 1988 figura tatălui se impune drept încapsularea paradisului pierdut al legitimității existențiale proprii. Libertatea, dreptul de a se manifesta (nepedepsită) potrivit propriilor înclinații, toate încep să poarte numele tatălui. Jurnalul formulează aceasta nu cu nostalgie, ci cu claritate analitică, pe 24 noiembrie 1988: „tata niciodată nu m-a atins cu niciun deget. De aceea îl respectam... știam că e singurul care mă apreciază, care are încredere în mine... și ptr. tata aș fi făcut orice numai să nu-și piardă încrederea în mine”.

Anul 1988 este definitiv pentru solidificarea imaginarului Ecaterinei Vrana, țesut strâns în jurul morții, al durerii și panicii, dinamizate (negativ) de o specială capacitate empatică față de suferință și dispariție care depășește limitele normale ale (melo)dramei. Un alt eveniment scos în evidență de jurnal este legat de locul în care sexualitatea și moartea se întretaie: avortul. Fără să fie victimă a unui avort, Ecaterina este martoră a efectelor acestuia, după ce stă în preajma unei tinere care trecuse printr-un avort și care își pusese grav viața în primejdie – pe 12 decembrie 1988 notează că „mi-a fost atât de rău... de miercuri de când am văzut-o pe fata aceea care a avortat...”

În acest context, în care moartea se prăvălește dinspre versantul care ar fi trebuit să aducă viață, dar și de pe versantul care ar fi trebuit să aducă siguranță, fericire și stabilitate, Ecaterina Vrana avea nevoie de un nou „calcul” existențial care să îi ofere o platformă fermă, un program și o structurare a derivei zilnice. De data aceasta, platforma trebuia (cum s-a și dovedit ulterior) să ia în seamă, să cuprindă și chiar să propage ceea ce platforma anterioară pentru succes, sportul, judo, nu numai că nu putea să cuprindă, ci, prin natura lui sănătoasă și pozitivă, fizică și psihică, insista să nege, să reprime inserția existențială aparte a Ecaterinei Vrana, care lega reușita laolaltă cu frica și cu moartea.

3. Arta

Arta a fost numele noii platforme. Arta se va dovedi și locul definitiv de desfășurare plenară a tuturor facultăților pozitive și negative ale Ecaterinei Vrana. Orientarea spre pictură începuse încă din toamna anului 1987, după (semi)eșecul de la Campionatul de judo de la Arad. Din 1987 datează și primele sale încercări de naturi moarte și peisaje, din care s-au păstrat doar unele (fără originalitate sau valoare artistică semnificativă), repertoriate la începutul catalogului de față. Cu toată implicarea în pictură, judo rămâne în prima parte a anului 1988 (cel puțin declarativ) preocuparea principală. Primul volum al jurnalului din 1988 începe de altfel cu notația „Încep acest caiet cu 4 ani și 5 luni de judo...”, doar pentru ca, ulterior, pe prima pagină, alături de cuvântul judo (care apare scris ca un fel de frontispiciu), să fie marcat dedesubt, scris cu majuscule și înconjurat cu un cadran dreptunghiular subliniat intens cu roșu, de foarte multe ori, cuvântul PICTURĂ, ca o insistență asupra faptului că pe parcursul intervalului acoperit de respectivul jurnal s-a făcut trecerea de la o prioritate existențială sportivă la o cu totul alta: arta.

Decizia Ecaterinei Vrana a fost întâmpinată cu dezaprobare de familie. Jurnalul menționează pe 16 ianuarie 1988 o ceartă de proporții, în care i se fac tot felul de reproșuri și i se propune, în deriziune, ca „De mâine nu te mai duci la școală, du-te și fă tablouri!” Ecaterina continuă și școala (Liceul 1 de matematică-fizică, cunoscut ca liceul „Ovidiu” din Constanța), și pictura, dar și antrenamentele de judo (despre care notează în aceeași zi că „...lunea cealaltă începem antrenamentele. Excelent!”) Evident, scrisul, jurnalul și încercările poetice și în proză continuă și ele neabătute, dar alimentate acum de noua vocație asumată. Deși direcțiile de activitate par să fie păstrate în paralel, pe 23 ianuarie apare o singură notație, „PICTURĂ PICTURĂ”, subliniat dublu, pentru a accentua entuziasmul și energia aduse de dedicarea ei exclusivă către o nouă, singulară vocație. Ziua următoare, 24 ianuarie, este absorbită doar de pictură, într-o modalitate aparent plină de candoare narcisistă, dar în realitate sugrumată de aspirația spre legitimitate existențială în fața unei dispariții considerate mereu iminentă. Această dispunere față de propriul lucru va rămâne caracteristică (prin manifestările superlative autocondescendente, de genul *foarte, foarte!*) pentru metabolismul ei artistic viitor, respectiv absorbirea punctuală (uneori pentru o singură zi, la intensitate maximă) în schițarea, executarea și finalizarea unui singur tablou, care, la finalul zilei de lucru îi furniza o supradoză de entuziasm sau de deprimare – „Azi am muncit enorm la un tablou. A ieșit superb!... Nici nu-mi vine să cred cât de mult am

progresat într-un interval atât de scurt”. Vocația nouă însă nu suprimă, ci, din contră, acutizează spaimile anterioare, dar care acum pot fi integrate în lucru și folosite cu sens, ceea ce judo nu permitea, ci reprima. Pe 25 ianuarie 1987 notează că „aproape orele 23. Mi-e atât de frică să nu se stingă chiar acum lumina. Azi-dimineață am fost cu doamna doctor la o pictoriță să-mi vadă tablourile. Am venit acasă foarte fericită... eram sigură că o să-i placă mult peisajele...”

Pe firul acestor zile punctate cu exclamații de aprobare și exaltare față de propria creație urmează, pe 26 ianuarie 1987, pasul decisiv: înscrierea la cercul de pictură local – „Am fost la clubul *Portul* cu ultimele tablouri cu marea, la președintele cenaclului de pictură... și mi-a ales ptr. expoziție ultimul tablou...” Faptul, deși picta doar de câteva luni, fără nicio îndrumare serioasă și totuși i-a fost aleasă o lucrare pentru expoziția locală, îi apare ca un enorm succes. Expunerea tabloului îi justifică alegerea, mai ales că președintele cenaclului îi declară că „Promiți mult! Ptr. început e bine ptr. 17 ani!”, ceea ce o motivează definitiv pe Ecaterina Vrana în reorientarea ei dinspre sport spre pictură, ca prioritate, chiar dacă notează concomitent că „tot azi am reînceput antrenamentele”.

Pe parcursul acestei perioade artista în devenire începe și pregătirea mai riguroasă cu artiști locali, doi fiind aceia care îi vor ghida drumul în anii următori, pictorul Constantin Papadopol și sculptorul Iulian (Iulică) Ovezea, cel din urmă fiind un personaj pitoresc el însuși (cu o viață haotică și cu un sfârșit timpuriu), de care Ecaterina se va atașa și pe care îl va reprezenta (retroactiv) în opera sa și mult mai târziu în anii 2000. Chiar dacă temele și mijloacele artistice care îi sunt predate tinerei artiste în cursurile libere pe care le urma aveau de-a face în principiu cu instrucția artistică de tip clasic (studiu de natură moartă, de peisaj, crochiuri de nud după model, studii de anatomie după planșele din cărțile sovietice de anatomie artistică ale vremii, unele încercări de gravură, multe acuarele etc.), ele mergeau mai degrabă spre impulsivitatea și cultivarea originalității artistei. Studiile cu micii maeștri locali au vizat mai puțin formarea ei în termenii stăpânirii convenționale a unor mijloace, limbaje și tehnici preponderent realiste – tocmai acele (pseudo-)însușiri care erau cerute pentru admiterea la facultate, țelul ei prim. Nu este de mirare, în acest context, că Ecaterina Vrana a fost admisă la facultate abia în 1991 (inițial la artă monumentală, de unde a migrat apoi la pictură, în 1993), după bulversarea parțială a exigențelor și criteriilor de admitere pe care a adus-o schimbarea de regim din 1989 (nu trebuie uitată grevele și demonstrațiile candidaților la Arte Plastice, după 1990, când au fost cerute nu doar mai multe locuri la toate secțiile, ci și o grilă de examinare mai relaxată, care să spargă cumva structura de castă extrem de restrânsă a celor ce puteau penetra lumea studiilor superioare de artă, îndeosebi la Academia de Artă din București).

Tipul de studiu spre care era îndemnată Ecaterina Vrana la Constanța reflecta vocația micilor maeștri locali de a se individualiza prin raportarea la modelele culturale majore, consacrate de istoria artei „mari”. Încercările Ecaterinei Vrana au o libertate manieristă în ultimă instanță, o timpurie facondă facilă care nu avea neapărat de-a face cu studiile riguroase și îngust-academice pe care le făceau elevii școlilor de artă, dintre care erau recrutați – majoritar – candidații la facultățile de specialitate. Studiile sale de peisaj sau de portret în tuș au adesea ca reper (știut sau

neștiut) tipologia graficii lui Rembrandt, cu hașuri vălătucite spectaculos, din care se iscă copaci, ierburi sau chipuri de personaje, ca dintr-o ceață poetic-misterioasă de linii răspândite cu vitalitate și (pretinsă) dexteritate. Alte studii de portret au ca reper de substrat grafica expresionistă, cu caracterul ei lapidar, oarecum caricatural. Dimpotrivă, unele studii de recuzită pentru naturi moarte (cochilii, fructe, legume, frunze uscate etc.) evocă acuarelele drăguțe pictate de domnișoarele de pension în caietele-oracol de la începutul secolului XX. Accentul în schițele sale cade pe puterea de sugestionabilitate emoțională și pe atractivitatea decorativă a producțiilor, nu pe verosimilitatea lor realistă, pe relevarea construcției (anatomice sau geometrice) a reprezentării. E un tip de studiu care deja îl gratifică pe practicant, în felul acesta ferindu-l de partea seacă, aspră și neapetisantă a exercițiului artistic și îl îndeamnă (sindrom specific amatorismului) doar spre exaltarea în fața miracolului operei ivite din bucurie, talent și inspirație.

Paradoxal însă, această antieducație a fost o șansă pentru Ecaterina Vrana, a cărei nevoie esențială nu era de a studia, ci de a-și isca talentul și vocația, de a se legitima ca intuiție artistică și nicidecum ca practică și tehnică riguroasă. Practica riguroasă, așa cum arată și jurnalul ei, este calchiată, ca procedeu, după aceea sportivă, e un „calcul” – dacă în 1985–1986 își trasa ca normă 60 de exerciții pentru triceps cu gantera, în 1987–1988 își trasează ca normă 20 de crochiuri după modelele Mariana și Nety (rude sau prietene de familie), care îi pozau nud și două ore nonstop. Este cu totul de înțeles că, în condițiile acestui regim de lucru, pe 17 decembrie 1988, declară ritos (așa cum apare scris în jurnal, dar e clar că și celor din jurul său le-a împărtășit opțiunea într-o cheie similară): „SUNT HOTĂRĂTĂ SĂ INTRU LA ARTE PLASTICE”.

Ulterior, spre 1989, insistența asupra unor compoziții statice (naturi moarte cu diverse vase – ceainic, sticle etc.) și a unor peisaje (îndeosebi marine) alunecă spre o zonă tip Magazinul Fondului Plastic (există în fiecare oraș din România un astfel de magazin-galerie UAP, care comercializa artă și produse artistice sau de design în serie mică). Naturile moarte grizonante, pseudo-savant compuse, cu umbrele uneori bine plasate (teme de exercițiu montate în mod evident de către profesori), ar fi rivalizat la un moment dat (prin recidivă) cu genul de naturi moarte de consum, pseudo-olandeze, pe care le producea o veritabilă pleiadă de artiști de Fondul Plastic (un influent model pentru astfel de producții fiind cuplul de pictori Rodica și Iacob Lazăr).

Din fericire, încă din 1989, în naturile moarte de acest tip, Ecaterina Vrana (în ciuda manierismului facil al tehnicii artistice profesate cu fals panaș) introduce elemente iconografice proprii, relevante, puternice. Naturile moarte cu piuliță și cuțit enorm în prim-plan poate că nu au ceva atrăgător artistic vorbind, dar emană cu putere caracterul obsesional al artistei și reușesc lucrul cel mai dificil pentru un artist în acea vreme (și întotdeauna), acela de a construi o figurație plauzibilă vizual, dar care să dezvăluie cu acuitate nivelurile subterane, prin care artistul să spună (fără voie) ceva profund despre sine în timp ce, aparent, arată ceva superficial despre lume.

Piulița cu pistil de bronz, cu tradiționala trimitere sexuală (dar care la Ecaterina Vrana probabil era o alegere absolut candidă ca subiect de natură statică – și, prin aceasta, cu atât mai relevantă

pentru resorturile automate ale subconștientului), împreună cu cuțitul uriaș, derivat direct din scrierile ei și din jurnalul care identifica în mod clar cuțitul ca subiect al unei fixații (cu conotații care combinau sexualul cu violența și cu tăietura dură a realității în raport cu lumea fantazată) reușesc să o conducă de pe acum (lucru rar pentru un artist de 18 ani) spre un univers autoreferențial. Încă din 1989, personajul Ecaterina Vrana începe să penetreze substanța operei Ecaterinei Vrana.

În ceea ce privește paleta cromatică, portretele, spre finalul anului 1988 și mai ales din 1989 încolo, încep să aibă o dominantă expresionistă, cu culori puternice care, treptat, erodează tendința (superficială, decorativă) de echilibru pastelat de la început și să-și asume stridente subiective. Uneori dinamica cromatică excesivă a acestora se află în contrast pronunțat cu statica, cu imobilismul personajelor (fizic și psihic), ceea ce dă o nuanță de gratuitate excesului. Nu rareori însă, atunci când e vorba despre grafică alb-negru îndeosebi, portretele (cu aceleași urme rembrandtiene) reușesc să producă figuri (și texturi plastice) deja remarcabile, memorabile.

Din 1989 Ecaterina Vrana ajunge, ca și o mulțime de alți candidați din acele vremuri, la veritabila fabrică de viitori studenți pe care o conducea în București probabil cel mai de succes meditator al acelor decenii, graficianul Nicolae Alexi. Cu excepția câtorva studii în alb-negru mai realiste și mai bine construite, care relevă acum alte repere decât cele rembrandtiene sau expresioniste, și a unor studii de portrete în posturi clasice, nu poate fi detectată o influență directă a lui Nicolae Alexi asupra stilului Ecaterinei Vrana. Probabil, ca și în cazul altor viitori artiști, influența cea mai semnificativă a lui Nicolae Alexi a fost oferirea unei rețete, a unui tip de portofoliu și de aptitudini necesare pentru proba practică de la admitere, care puteau să metamorfozeze un aspirant fără succes într-un viitor student silitor.

4. Școala

Silitoare, Ecaterina Vrana n-a fost niciodată ca studentă. La început, ca toți colegii, se concentrează pe studiile după model, după faimoșii anonimi Taciuc (bărbos, albit și aparent sfătos, ca un Brâncuși în mizerie) și Cristi (scheletic și tragic-imund, cu o coamă neagră încâlcită și o figură de geniu vid mai degrabă decât pustiu), modelele de bază ale Academiei de Artă din București. Figurile lor trist-blașine și alienat-inspirate apar în studiile și cartoanele Ecaterinei Vrana din anii 1992–1993. Nu este exclus ca veritabilele măști care se constituiseră în timp pe chipurile acestor modele să fi impulsivat predilecția Ecaterinei Vrana pentru figurile hlizite, gen carnaval grotesc. Redate în tonalități strident-expresioniste și în compoziții aglomerate, în genul lui James Ensor sau Emil Nolde (a căror influență nu poate fi exclusă, printr-o contaminare pasageră la cursurile de istoria artei), aceste figuri au caracterizat producția relativ săracă, dar coerentă plastic și expresiv a anului 1993.

În această perioadă, 1992–1993, se produce (ca și în anii 1988–1989) un fel de piratare tacită de către subconștientul Ecaterinei Vrana a temelor de atelier impuse, în mod curent, studenților. Pornind de la aranjamente banale pentru natură moartă, compoziții cu diverse sticle aliniată,

Ecaterina Vrana produce, treptat, o *sui generis* sinteză – sticlele, puternic iradiate cromatic, devin tot mai mult personaje, figuri fantomatice, alcătuite dintr-un corp ca un fel de trunchi de con subțiat spre partea superioară unde capul apare sub formă de bulb cu trăsături indistincte. Scenele în care apar prinse aceste figuri antropomorfe falic-totemice, dar cu trăsături de femei sunt derivate însă din rânduirea obiectelor în naturile moarte și de aceea ele par reuniuni de figuri, grupuri aglomerate fără dinamică narativă și interacțiuni lizibile, ci mai degrabă statice, ca la un priveghi al fantomelor tubulare (o cruce mare chiar apare în fundalul unei astfel de scene din 1992).

Aceste forme fantomatice au apărut prin parazitarea iconografică subiectivă, antiautoritară a temelor impuse la școală, individualitatea artistică a Ecaterinei Vrana fiind un proces care se desfășura nu prin asimilarea temelor, ci prin deturnarea lor. În loc să fie reprezentate obiectiv, sticlele își pierd realitatea, devin spectrale, antropomorfe prin supraîncărcare afectivă. Această sinteză morfo-iconografică și afectivă se produce pe fundalul primilor ani frustranți și extrem de solicitanți social ai studenției, marcați de o viață haotică, zgomotoasă la nivelul relațiilor și în raport cu care, treptat, fundalul dramatic al figurii dispărute a tatălui (imaginea pură a paradisului pierdut) se insinuează și se impune ca o materie artistică proprie, remarcabilă mai ales în seria de patru tablouri cu personaje-doctori, funeste, în halate albe. Această serie de tablouri de dimensiuni medii (dintre care se detașa cel intitulat *Ichim*) a fost expusă în anii '90 în Olanda, unde au fost lăsate în păstrare, iar la ora actuală nu au mai putut fi localizate acolo unde fuseseră lăsate și e posibil să fie definitiv pierdute. În lipsa fotografiilor acestor lucrări, ele nu au putut fi incluse nici în catalogul de față, dar funcția lor de cristalizare a limbajului propriu al Ecaterinei Vrana nu trebuie uitată.

Până în 1994, personajele din aceste scene apăsătoare, funeste stau aliniate ca popicele în spațiul tabloului. 1994 este însă anul în care, în urma unor combustii afective și artistice convergente și rapide, Ecaterina Vrana, așa cum este ea știută acum ca brand, izbucnește pur și simplu pe scena artei. Lucrul acesta este vizibil și din catalogul de față, prin simpla comparare a seriilor de lucrări anterioare cu turnura care se produce din 1994. Lucrări-fanion precum *Miro* (cu vagi influențe dinspre Joan Miro) sau *Puii de la școală* inaugurează o viziune și o personalitate artistice perfect definite, care apar ca un salt major în raport cu lucrările făcute cu doar câteva luni înainte. Schimbările sunt dramatice la toate capitolele: iconografic, formal, compozițional și cromatic.

Odată cu aceste lucrări se impune brusc și perfect formulată iconografia-standard a Ecaterinei Vrana – pentru început puii de găină, pisicile, merele. Niciunul dintre aceste motive nu avea precedent în încercările ei anterioare. Puii de găină și pisicile (ca de altfel animalele în general) pur și simplu nu apăruseră niciodată ca subiect al vreunei reprezentări în tablourile sau studiile sale. Merele, chiar dacă fuseseră subiect uneori pentru naturile moarte din anii '80, aveau, pe atunci, un aspect pur realist, descriptiv și inert, care contrastează profund cu aspectul sintetic și activ simbolic din lucrări precum *Puii de la școală*. Acolo, mărul, în mod simptomatic negru, este plasat în pânțele femeii-pisică, cu evidentă trimitere la sex, la sarcină și (dată fiind

culoarea mărilor și linia verticală de pastă roșie din tub, în relief, ca un șnur-ombilic ascendent care pornește din burtă) probabil la avort.

La nivel formal, acum debutează figurile sale caracteristice: pe lângă personajele conice derivate din sticle, doctori și fantome, intră în scenă o serie de figuri noi, contrastante – genul de siluete, *stick figures*, care îl au ca reper probabil pe Joan Miro, în istoria artei moderne, sau pe Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Matt Mullican și A.R. Penck în arta anilor '80-'90. Este puțin probabil să îi fi cunoscut Ecaterina Vrana pe acești artiști. Cel mai probabil ea se izbise de reculul local al acestui tip de figurație, în desenele deja destul de cunoscute pe atunci ale lui Dan Perjovschi, cu ale sale *stick figures* emulate după Matt Mullican, printre alții. Dan Perjovschi expusese un amplu panou desenat cu sute de *stick figures*, *Anthropograma*, la prima expoziție a Centrului Soros pentru Artă Contemporană, din toamna lui 1993, la Sala Dalles, expoziție care fusese văzută de toată suflarea artistică locală. Este semnificativă această concordanță dintre noua direcție a Ecaterinei Vrana cu un tipar de figurație antropomorfică în arta vremii sale, care nu se regăsea la niciunul dintre artiștii tineri români contemporani cu ea.

Dacă personajele conice, cu corpul plin, reprezintă lumea exterioară, figurile celor din mediul înconjurător, personajele-silueta sunt preponderent autoportretistice. Femeia-pisică din *Puii de la școală* ca și personajul roz cu pisică pe cap din dreapta lucrării *Miro* reprezintă trimiteri la sine însăși. Felul în care interacționează simbolurile devenite iconice pentru Ecaterina Vrana cu personajele sale este și el nou – pisica, de pildă, constituie cu corpul ei negru chica de păr a personajului roz din *Miro*, în timp ce etichetele și ghearele funcționează ca ochi. Acest tip de interacțiune simbolică era inspirat, probabil, de similara interacțiune simbolică (recognoscibilă ca brand) a fazanilor de pe capul personajelor lui Sorin Ilfoveanu, profesorul ei. Numai că la Ilfoveanu, în chip foarte specific, animalele simbolice pur și simplu plutesc ori stau așezate pe figurile de obicei masculine, rigide precum sfinții din icoanele ortodoxe, cu atributele lor simbolice puse alături de ei. La Ecaterina Vrana însă tocmai interacțiunea și funcționarea coformativă a atributelor simbolice în construirea efectivă a personajelor dau cheia și dinamica întregii alcătuirii morfo-simbolice.

La ea nu e vorba despre juxtapunere și suprapunere – ca la Ilfoveanu –, ci despre interacțiune și fuziune, oarecum ca la Florin Mitroi, o altă posibilă influență (așa cum relevă corespondența ei publicată în acest volum, ea se închidea uneori în clasa lui Florin Mitroi), mai ales că tot în anul 1993 avusese loc singura expoziție personală de până atunci a lui Florin Mitroi (la Galeria Catacomba, la doi pași de Academia de Artă), o expoziție care a atras atenția întregii lumi artistice locale și pe care Ecaterina Vrana a vizitat-o cu certitudine. În acea expoziție s-a putut întâlni cu singurul alt artist român care avea, ca și ea, o evidentă obsesie pentru cuțite (supradimensionate frecvent), înfipte agresiv uneori în țestele unor personaje tot gen *stick figures*. Felul în care erau înfipte cuțitele în personajele care continuau să fie vii, în ciuda (sau poate tocmai din cauza) agresiunii exterioare, evocă cu pregnanță felul în care sunt trezite la viață personajele Ecaterinei Vrana prin obiectele, animalele și figurile înfipte, așezate sau scormonite în ele.

Ceea ce o diferenția pe Ecaterina Vrana și de Mitroi, și de Ilfoveanu era nu doar pasta în exces – turnată brutal uneori, cu tubul (în contrast acuzat cu suprafețele lise ale lucrărilor în tempera de Mitroi și cu glasiurile subțiri ale lui Ilfoveanu) –, ci mai ales caracterul expansiv-ludic și zgomotul infantil de clopoței colorați al iconografiei sale. Toate acestea erau la antipodul figurației severe, tăioase a compozițiilor savante și solemne de tipul Mitroi și Ilfoveanu. În acea perioadă, singurii artiști care împăstau lucrările lor erau prologiștii Ioana Bătrînu (care avusese și ea o importantă expoziție personală la galeria *Simeza*, tot în 1993, și ale cărei tablouri cu cimitire melancolice au în comun doar tema) și Mihai Sârbulescu. Doar că la ei sobrietatea apăsătoare, politico-religioasă și compozițională, anula, de fapt, exaltarea împăstării, prin subiectele fatalmente serioase pe care le abordau.

Cea mai remarcabilă schimbare din anul 1994 este însă legată de noul tipar compozițional care irumpe în opera Ecaterinei Vrana odată cu noile personaje, cu morfologia lor abracadabrantă și cu cromatismul lor violent. Dacă scenele și personajele anterioare erau derivate din obiectele și recuzita care alcătuiau naturile moarte standard și erau aliniată static, acum figurile pur și simplu fuzionează bolborositor în planul tabloului. Între personaje apar intersecții și combinații neașteptate, coliziuni violente. Compozițiile devin acum un agregat irațional-emoțional, ca o pânză de păianjen, cu fire, membre și plăci de culoare arbitrare, care zboară parcă pe pânză și conectează surprinzător părți și ansambluri care par să n-aibă nicio legătură unele cu altele. Așa se petrec lucrurile în cazul *Miro*, unde în planul îndepărtat se află un personaj feminin galben-roșu, ai cărui săni-flori-membre disproporționat de mari prefigurează personajul *Contesa*, de după 2015. În burta deschisă a personajului feminin albastru din stânga este etalată o natură moartă (tema probabilă de școală, luată ostatică de tabloul-pirat), un ceainic roșu și un fel de sfeșnic maroniu al cărui aspect (și plasare, în zona pelviană a personajului albastru) trimite nu doar la un imens penis cu testicule cu tot, ci și la un amplu aparat genital feminin externalizat parcă, cu vagin și ovare.

În *Vernisaj* apare același contur al unei *stick figure* de femeie-pisică, care de această dată are o cruce imensă pe corp. Cu excepția unei cruci întrezărite într-o compoziție cu forme fantomatic-falice din 1993, în *Vernisaj* este prima dată când crucea, clară și apăsată, marchează pregnant și definitiv un personaj, iar acel personaj este autoreferențiala femeie-pisică ce își poartă crucea – în acest caz figura de stil nu trimite la îndurarea inevitabilă a greutăților, ci chiar la îndurarea morții. Crucea este unul dintre motivele centrale la Ecaterina Vrana, pe parcursul întregii creații. În adolescență Ecaterina Vrana era doar periferic și difuz credincioasă – cuvinte ca *Doamne, Dumnezeu* apar des în jurnal, dar ca un fel de ticuri verbale. În prima tinerețe religia (ca practică) nu avea loc, deși crucea este exhibită în imensa majoritate a lucrărilor sale. Abia la maturitate a suferit o conversie religioasă efectivă, care o va apropia (pe fundalul vicisitudinilor vieții) de biserică propriu-zisă. Dar relația cu religia este un subiect pe care culegerea de mesaje online din acest catalog îl face inteligibil cu chiar vorbele artistei.

Tot în *Vernisaj*, din ochii femeii-pisică pornește un șir de lacrimi, ca un lanț din perle de plâns, care se va desfășura rapid într-o nouă tipologie de tubulaturi, fire și rețele care foșgăie (ca la

Frida Kahlo) pe multe dintre lucrările Ecaterinei Vrana. Ele continuă să apară până târziu în ultimii ani, când fac trimitere nu doar la șiroaiele de lacrimi (în cazul emblematicelor *Stropitori* din anii 2015–2019), ci și la tuburile de perfuzii – semnificativ, în cazul acesta primordial, șiragul de lacrimi face o baltă din care par că se alimentează cei doi pui (unul roșu, altul negru) din partea de jos a compoziției.

Marca înregistrată a compozițiilor Ecaterinei Vrana este această divagație-împreunare idiosincronică, expresionist-suprarealistă, a formelor și relațiilor obiectualizate din naturile moarte cu tensiunea sublimată din viața interioară și cu distorsiunile impuse de fixațiile și obsesiile care coboară spectaculos din oniric și din imaginar pe pânză. În pictura Ecaterinei Vrana „povestea” nu se țese prin succesiune de episoade distincte, ci printr-o colapsare a episoadelor într-un conglomerat în care prezentul, trecutul și viitorul, realul, oniricul și fantasticul fuzionează. Compoziția aceasta de tip aglutinant, ca o fuziune magmatică, se opune ordinii compoziționale anterioare și exprimă mult mai adecvat, prin *eidolalia* ei necenzurată, forța de împerechere contra naturii a diverselor elemente ale existenței în planul oniric. Acest nou tip de compoziție pare a avea ca reper o posibilă întâlnire (fie și doar prin frunzărire) cu Wassily Kandinsky, al cărui mic opus teoretic crucial, *Despre spiritual în artă*, avea pe copertă, cel puțin în edițiile interbelice, un caracteristic și edificator desen. Proximitatea structurării acestui desen cu noua tipologie compozițională a Ecaterinei Vrana, din 1994, este izbitoare. Lucrările memorabile din anul 1994, precum *Vernisaj*, *Hotel*, *Omul cu garoafa*, sunt toate realizate potrivit noului tipar compozițional, pe care Ecaterina Vrana îl dezvoltă rapid și care este uneori chiar mai lizibil în desenele din acea perioadă, repertoriare în catalogul de față.

La nivel cromatic, tot anul 1994 este cel care îi consacră paleta specifică: culori tari, alăturări riscante de suprafețe aparent ireconciliabile, care în teorie ar strepezi vederea (galbenuri citron cu albastru de Prusia etc.). Mai mult, acum proliferază în interiorul aceluiași tablou mai multe modalități contrastante de a pune culoarea pe pânză: suprafețe lise secondate de reliefuri realizate direct din tubul de culoare stors ori din amestecuri groase de pe paletă, utilizarea concomitentă a pensulei, a cuțitului de paletă, a zgârieturilor cu vârful pensulei, a tușelor împrăștiate în toate direcțiile, a suprafețelor modulate decorativ alături de suprafețe pictate haotic, unele hașurate parcă, altele iradiante sau de-a dreptul mâzgălite, peste care vin uneori fotografii, staniol, cuie sau benzi adezive puse direct pe lucrări, cel mai frecvent înfundate în pasta proaspătă etc.

Este o agresivă dislocare a texturii prin centrifugarea conștiinței și practicii de agent creator unic, coerent și consecvent în administrarea spațiului pictural. În locul conștiinței/practicii unice apare una scindată, multipolară, descentrată, cu mai multe voci și texturi ale corpului plastic care coexistă într-un fel de federație conflictuală de teritorii autonome, fiecare cu legislația ei estetică aparte. Precum viața, tabloul este o sumă de intenții și răzgândiri divergente, succesive sau chiar concomitente. Este ca și cum pe pânză acționează deodată mai mulți ordonatori de direcție artistică, iar la final tablourile par niște câmpuri de luptă între intenționalități distincte și combatante. În contrast cu o mare parte din arta timpului său (locală sau internațională – și fiind apropiată poate doar de Jean-Michel Basquiat și de maestrul discursului multipolar, Martin

Kippenberger), Ecaterina Vrana se sustrage modelului de artist care mobilează tabloul într-un singur chip, cât mai coerent, cât mai convergent. De la Monet la Pollock și de la Courbet la Warhol, artiștii au insistat mereu să elaboreze o singură suprafață vizuală consecventă, o anvelopă uniformă a tablourilor, un singur fel de a pune culoare, cu o anumită direcție a tușelor sau a *drippingului*, respectiv cu un unic vector estetic, ca un tapet impus asimilării de către publicului receptor. În felul acesta, arta modernistă se alinia unui demers intelectual optimist și raționalist care considera că lumea este un continuum inteligibil de forțe și legități care acoperă omogen experiența.

Pictura dislexică, multipolară și antitotalizantă a Ecaterinei Vrana contestă acest concept înrădăcinat în conștiința și practica artistică și scoate la suprafață un strat sălbatic și autocontradictoriu, al unei conștiințe a derivei și a imposibilității reducerii lumii, prin reprezentare, la un numitor (plastic) comun, coerent, suportabil ocular-afectiv și inteligibil conceptual-cultural. Tipul acesta de tratament multitextural al suprafeței tabloului arată sustragerea de sub autoritatea vocii creatoare conștiente de sine și unice (esențială pentru modernitate), de sub dictatul unui superego socialmente inculcat, care uniformizează experiențele ireductibile și le închide într-un ambalaj monoton – echivalentul, la nivel vizual, al monotoniei conceptuale a lumii. Heterotopia vizuală și instabilitatea texturală a tablourilor Ecaterinei Vrana furnizează deschiderea contrară, către vocile subsidiare, către forfota și zgomotul vizual al subconștientului, către incoerența și inconsecvența lumii trăite imediat.

Și raportul dintre schițele Ecaterinei Vrana și tablourile finale este edificator în acest sens – schițele prelabile au o certă coerență a suprafeței, cu marcaje clare pentru culorile ce vor fi folosite, iar de obicei sunt executate într-o singură culoare (negru, roșu, chiar verde, în tuș, creion, pix). Schițele par a fi mereu focalizate pe relevarea angrenajului simbolic și pe narațiune, legăturile iconografice dintre elemente fiind lizibile. Numai că, odată intrat în coliziune cu pasta cromatică, tabloul cade pradă unor pulsioni divergente și discontinue, iar albul neatins al pânzei coexistă cu zone acoperite cu cruste de culoare groase cât palma, vibrante sau ieșite în relief și ridate ca pielea de elefant, dar și cu zone pictate fin, cu floricele filigranate. Discordanța și multiplicarea traseelor apare așadar odată cu culoarea, cu conferirea de substanță tactilă morfologiei prelabile, intelectuale. Dacă în desen sinele creator pare unic, pictura îl scindează prin concomitența impulsurilor divergente. Indecidabilitatea plastică asigură nu doar o dinamică vizuală picturii sale, ci și o palpitate afectivă unică. Ochiul nu parcurge tablourile cu ușurință – prin baleiere –, ci se împiedică în direcțiile multiple și de aceea se prinde în capcana inerentă a plasticității stihiale. Tablourile devin esențialmente heteronome vizual, iar coagularea lor într-o entitate pare de domeniul miracolului.

Un la fel de inovator (dar încă timid) act de emancipare cromatică rezidă în proferarea de către Ecaterina Vrana, tot începând din 1994–1995, a unor suprafețe de un roz bonbon fără compromisuri și fără precedent în arta timpului, ca în *Miro*. Un roz gros, desfrânat și colțos, în care tușele se îneacă, iar ochii se blochează. Nereseriozitatea tacit demonstrativă a acestei (și a altor opțiuni) cromatice o detașează nu doar pe fundalul colegilor de generație – care se străduiau

să picteze echilibrat, sobru, cultural –, ci și pe fundalul istoriei artei noastre postbelice, în care doar câțiva artiști (Țuculescu, ici-colo, și Bernea, rar, la începuturile sale) făcuseră recurs la o culoare impardonabilă precum rozul. Mai mult, prin aceste opțiuni cromatice Ecaterina Vrana se decuplează și de antrenamentul ei anterior, cu micii maeștri conștanțeni, de a deveni o pictoriță *comme il faut*, capabilă să-și vândă lucrările la magazinele Fondului Plastic. În 1994 ea iese din rând, cu toate avantajele și dezavantajele acestei ieșiri. Ecaterina Vrana va defila cu rozul până și în scenele funerare. Și va face asta cu mult înaintea grupului Rostopasca (constituit în 1998), care va prelua (cel puțin în parte de la ea) și va instituționaliza rebeliunea rozului afișat ca un fel de declarație de război adresată artei așezate și pretențioase cultural a generațiilor învechite.

Nu este de mirare că descoperirea glasului propriu, la nivel iconografic, morfologic, compozițional și cromatic face ca în 1994 să îi fie organizată prima expoziție personală, la Galeria Academiei de Artă. Expoziția a poziționat-o subit drept vedeta (marginală, excentrică, indigestă și invidiată) a școlii bucureștene de artă, intrând automat în atenția publicului, a colegilor și a curatorilor.

Anul 1995 este anul din care Ecaterina Vrana își conduce cu autoritate arta exclusiv pe făgașul propriu, deschis în 1994. Din acel moment, deși continua să fie studentă, practic nu a mai existat nicio supunere a operei sale la exigențele și temele de studiu propuse de școală. Ecaterina Vrana folosea atelierul școlii strict ca pe un atelier personal, își dădea propriile teme și propriul program, și de aceea lucra preponderent în afara orarului normal în care studenții frecventau facultatea. Nu era vorba despre aroganță, ci despre o inaderență de fond la programul de profesionalizare pe care îl urmau studenții – ceea ce se petrece cu Ecaterina Vrana, din 1994 încolo, este o voită, rapidă și radicală deprofesionalizare artistică. Lucrările ei, din acest moment, par să coboare precipitat spre un nivel de infantilism pe care educația cu micii maeștri conștanțeni, apoi cu Alexi și cu Ilfoveanu, la începutul facultății, încercase să îl reprime, să îl mistifice prin cultivarea și internalizarea unor scheme creatoare gata-făcute (chiar dacă acestea purtau numele lui Rembrandt). Din punctul de vedere al simțului comun, Ecaterina Vrana din 1994 este mai infantilă decât Ecaterina Vrana din 1988. Ea se înhamă, din 1994, la un lung proces de regăsire a unicei substanțe proprii – spaima, oniricul, patima, ludicul înveșmântate în culorile ultracompensatoare ale bucuriei, bunăstării, ale certitudinilor și stabilității din copilărie, pe care le pierduse deja la 17 ani.

Ruperea ei de normele școlare este mai degrabă un gest de legitimitate proprie, de luptă cu bezna interioară pentru a scoate din ea bucuria de a trăi. Nu avea nimic politic atitudinea sa și de aceea nu a generat o mișcare, o grupare, o tendință, chiar dacă i-a influențat pe mulți dintre colegii săi de generație și prin iconografie, și prin morfologie, și prin spectrul cromatic. Dezinteresul față de politizarea sau socializarea atitudinii sale o singularizează și o deosebește de inserția polemică a grupului *Rostopasca*, ce a urmat, din această perspectivă, un tip de critică instituțională deschis de grupul *Cutter*, nu de Ecaterina Vrana. Ea voia doar să fie lăsată de capul ei, nu să stea pe capul altora.

Noaptea la școală (1995) este edificator și în acest sens, al programului său special de lucru, decuplat de ritmul școlii, dar și în acela al legăturii sale tensionate cu întunericul, cu izolarea. Treptat, repertoriul său tematic ireductibil se extinde – apare tema Mirelui și (mai ales) a Miresei (inspirată de nunta fratelui său), ca și tema (de data aceasta explicită) a mortului. Tot în 1995 se produce și o premieră compozițională, în micuța pânză cu 10 de inimă roșie (dintr-un plan de a picta un întreg pachet de cărți, care se va materializa incomplet, și mai ales în desene), în care albul seducător al pânzei este lăsat în cea mai mare parte curat, neatins, pictura fiind, practic, un desen în ulei pe pânză, frumos caligrafiat, ca pe o pagină de carte sau de jurnal. Cartea de joc e o concomitentă demarcare a cărții de scris, a pictorului ca scriitor de tablouri.

5. Terasa

Din 1995 deja Ecaterina Vrana este un personaj insolit, dar frecvent întâlnit în mediul teraselor bucureștene frecventate de literații și artiștii dintr-un areal destul de restrâns geografic, centrat în jurul Căii Victoriei – „Lăptăria lui Enache” (terasa de pe TNB), apoi terasa de la „Scriitori” (Casa Monteoru, unde s-a aflat pentru un timp Uniunea Scriitorilor), urmată de terasa de la Muzeul Literaturii și în cele din urmă de crâșma „la 133”, în stația autobuzului 133, aflată foarte aproape de Muzeul Literaturii. La aceste terase Ecaterina Vrana se întâlnea cu diverse garnituri de scriitori și artiști consacrați, debutanți, veleitari, oameni de radio și TV, muzicieni și oameni de film, figuranți sau simpli pierde-vară. Narcisismul ei cosmic găsea în aceste curți ale miracolelor nu doar flatarea cotidiană care îi alimenta personajul construit cu migală, ci și o cutie de rezonanță pentru unele dintre scrierile ei și, cel mai important, figuri, caractere și uneori narațiuni pentru desenele și tablourile sale, pentru că în esență tipul ei de iconografie avea un mecanism literar de funcționare.

Tablourile și desenele sale sunt poeme vizuale, ca poemele în proză, un fel de haikuuri împăstate. De aici și predilecția ei, de la un moment dat, pentru păstrarea pânzei albe, ca o filă de carte, pe care pictura, agregatul de pastă, apărea fulgurent, ca ideograma unui poem în proză. Literaturismul picturii sale nu are nicio legătură directă cu lecturile sale din adolescență (când citea, ca mulți alți copii, Erich von Däniken, dar și Byron, Seneca sau Platon, pentru a extrage citate iluminante) sau cele de la maturitate (Ecaterina fiind o mare admiratoare a poeziei și a prozei poetice a lui Kavafis), ci cu propria sa raportare la redactarea vieții, a întâmplărilor și a aspirațiilor sub forma literară a jurnalului sau sub forma cvasiliterară a schiței, a desenului sau chiar a tabloului de tip nuvelă fantastică. Mediul literar era un mediu de referință în sens profund pentru Ecaterina Vrana, mult mai profund decât ar fi fost, de pildă, clasică cultura (șuetă) de atelier răspândită în lumea artistică sau – chiar și mai străină de Ecaterina Vrana – cultura oral-intelectuală, socioartistică și politică promovată de CSAC, care constituise, la rândul său, un club, o „terasă” sui-generis (dar de gen *office*), cu propriile discursuri, veleitarisme și figuranți angajați în dezbateri asupra „proiectelor” artistice, în jurul unui pepsi fără zahăr sau al unui ceai de fructe cu arome identic naturale.

Impactul direct al lumii literare asupra operei Ecaterinei Vrana este foarte timpuriu. În vara lui 1996, revista *Contemporanul. Ideea europeană* publică un amplu poem de Traian T. Coșovei, *Balada banditului ambițios*. Traian T. Coșovei, alături de alți poeți, prozatori și critici literari, făcea parte din lumea literară a teraselor sau a cafenelelor pe care le frecventa Ecaterina Vrana. Există, în manuscrisele păstrate de familia Ecaterinei Vrana cel puțin două poezii de Traian T. Coșovei dactilografiate pe dosul aceluiași tip de formular imprimat pe hârtie. Dintre cele două poezii, una este explicit dedicată Ecaterinei Vrana. Cealaltă, deși nu poartă dedicație, este cel mai probabil (cel puțin) inspirată de personajul Ecaterina Vrana, dacă nu chiar este o încercare de a o portretiza în versuri. Dar dincolo de aceste omagii oarecum intercolegiale, mai important este faptul literar-artistic pe care îl explică poeziile cu dedicație, acela că poemul publicat de Traian T. Coșovei în 1996 are ca ilustrație o serie de șase desene de Ecaterina Vrana.

Cele șase desene demarează ceea ce poate fi denumită fără dubiu drept seria Anna Karenina în creația Ecaterinei Vrana. Anna Karenina este subiectul metatextual al poemului lui Traian T. Coșovei. Ea apare și cu numele, și cu faptele (calea ferată, sinuciderea etc.), dar mai ales apare cu o stare anume care o marchează pe Ecaterina Vrana, îndeosebi pentru că rezona cu teme profunde din scrierile și jurnalele sale adolescente: spaima, crima, moartea. Versurile de tip thriller poetic autoironic ale lui Coșovei, precum „Karenină strângând la pieptul de plumb/trenul de viață și moarte” sau „își ștergea Iura șuriul de băiețandru,/tăișul de drumul mare – ibovnic de beregăți, generică de jugulare”, ca și „Așteptând Karenina-sfârșitul, Karenina-/moartea” sau „Trenul nu mai venea, mireasa cu voal: / nenăscută (...) eram fitilul aprins al unei povești neîntâmplăte/nicicând și niciunde” nu doar că pot fi regăsite, prin echivalențe vizuale, în desenele Ecaterinei Vrana reproduse în revistă, alături de text, ci ele par cumva inspirate chiar de Ecaterina Vrana. Nu este vorba despre personajul vizibil și monden Ecaterina Vrana – care inspiră poeziile dedicate ei de către Traian T. Coșovei –, ci este vorba despre personajul de profunzime Ecaterina Vrana, personajul literar, deja cu vechime depresivă, cea care scria de la 16 ani despre căi ferate și jugulare tăiate, despre cuțite și spaime crepusculare zburătoricești. Presupunerea că poemul lui Traian T. Coșovei ilustrat de Ecaterina Vrana era, de fapt, o transpunere poetică chiar a paginilor de jurnal și de proză adolescentină ale artistei (povestite sau citite pe terase) se impune de la sine, mai ales că tema miresei (care nu are nicio legătură cu Anna Karenina, dar care era deja o temă abordată de Ecaterina Vrana, cel puțin din anul 1995) este și ea prezentă în poemul lui Coșovei.

Influența literaturii sau mai degrabă influența mediului literar al teraselor scriitoricești este probabil unul dintre resorturile care determină la Ecaterina Vrana cristalizarea temelor și simbolurilor sale idiosincratice în motive ritmice ale desenelor și tablourilor – puii și pisicile devin veritabile figuri de stil care articulează compozițiile, fiind inserate și plasate pe personajele diverselor scene la fel cum figurile de stil tipice unui poet devin recurente în opera acestuia. Totodată, fie că a știut sau a văzut desene de tipul celui al lui Kandinsky, fie că nu, fie că a văzut miniaturi medievale (la cursurile de istoria artei), fie că nu, este izbitoare similaritatea cu genul acesta de construire a unui motiv plastic central pe care sunt grefate diverse simboluri, ca un fel de accente care metamorfozează figura centrală într-o literă majusculă bogat iluminată, un fel de

ideogramă poetică. Chiar motivul miresei, care devine autoreferențial, se lipește practic de figurile feminine, pe care le însoțește în diverse scene funeste, mai ales atunci când e vorba despre autoportrete, precum autoportretele în sicriu/ca sicriu în mormânt, din 1997 (unul portocaliu, celălalt roz).

Derivate tot din relația literară cu lumea, transpusă în pictură, schemele și structurile compoziționale specifice Ecaterinei Vrana se definesc tot între anii 1994 și 1997 și, cel mai probabil, tot în comerțul mental intens cu mediul cafenelelor și teraselor literare. Tablourile par a fi pictate pe invizibile marcaje liniare ale unui caiet de dictando, care reflectă acțiunea unui subconștient literar în structurarea spațiului de lucru al tabloului. Inițial, până în 1993, poate fi distins cu precădere un schematism clasic, expozitiv – tabloul (de pildă, *Natură cu sticle la școală*) prezintă un singur registru, orizontal, pe care sunt etalate, cumiți, formele, ca recruții într-un pluton. Imediat însă, din anul crucial 1994, apare structura pe registre multiple (de pildă, în *Puii de la școală*), în care aliniamentele paralele ale liniilor caietului de dictando imaginar se manifestă, ca la hieroglifele egiptene, prin suprapunerea unor sertare paralele de comunicare vizuală, care, împreună, alcătuiesc noptiera poveștii vizuale pe care o constituie tabloul final. Propozițiile de pe aceste aliniamente pot fi citite și succesiv, pentru a fi descifrate, dar pot fi privite și toate deodată, ca un poem instantaneu.

Pe parcursul aceluiași an, 1994, dar mai ales în 1995–1996 se dezvoltă structura compozițională cea mai inovatoare a Ecaterinei Vrana. Este vorba despre structura aglutinantă amintită anterior (cu repere posibile în Kandinsky, Miro, în miniatura medievală), în care piesa centrală este un fel de gogoloi morfo-narativ și cromatic, în care diverse elemente (portrete, animale fantazate, tubulaturi, flori, cești de cafea, cruci, sicrie, morminte, fotografii) colapsează într-o unitate care freamătă neconținut, ca un fel de planetă care-și ține-n orbită sateliții-mprăștiați în planul tabloului, dar legați cu (in)vizibile firisoare și rotunjiți de presiunea atracției, așa cum este cazul, de pildă, cu o lucrare definitivă precum *Hotel* (1994).

Chiar dacă prin această structură compozițională antistructurantă Ecaterina Vrana se îndepărtează aparent cel mai mult de ordonarea literară de tipul filei de manuscris, se poate afirma cu certitudine că abia acum ea a atins originalitatea literară și constructivă proprie. Aceasta pentru că tipul de compoziție vizuală aglutinantă este perfect oglindit și în producția sa literară din acei ani, care este reprodusă în catalogul de față, *Cap. 1*. Aceeași fascinație paranoidă pentru fuziuni secrete, cu substrat panerotic difuz, aceeași cavalcadă dezlănțuită de personaje diforme ce colcăie-n micronarațiuni aruncate-n aer succesiv, ca niște focuri de artificii, aceeași combinație de onirism și de travaliu intens colorat de exorcizare a obsesiilor subconștientului, același spectacolar candid-ludic unește capitolul literar aglutinant cu capitolul artistic aglutinant al Ecaterinei Vrana de la jumătatea anilor '90. Semnificativ, *Cap. 1* nu a mai fost urmat de un *Cap. 2* nici în literatură, nici în artă. În literatură Ecaterina Vrana practic se va bloca din acest moment într-un tip de jurnal sordid-dramatic (preponderent calcule casnice de datorii și câștiguri, liste de cumpărături și acțiuni domestice, litanii de reproșuri la adresa partenerului de viață etc.), care va culmina apoi într-un alt tip de (infra)literatură, aceea foarte veristă, a socotelii ei cu lumea, o

socoteală factuală și vindicativă, feroce și nedreaptă adesea, dar plină de tragism, așa cum apare din corespondența online reprodusă în catalogul de față.

În artă, oarecum similar, după episodul de creativitate maximă din perioada 1994–1995, Ecaterina Vrana va continua să capitalizeze pe traseele iconografice, morfologice, compoziționale și cromatice pe care le instituie atunci. Deoarece compoziția de tip aglutinant, cea mai intensă, atrăgătoare și totodată cea mai dificilă structură literar-picturală pe care o elaborase (care solicita enorm psihicul, creativitatea, intuiția, inovația, picturalitatea) era greu de replicat *ad infinitum*, cu rezultate mereu diferite, Ecaterina Vrana va reveni, mai ales după 2015, la structurile compoziționale inițiale, mai simple și mai stabile. Va reveni la schema expozitivă și la aceea pe registre multiple suprapuse, pe care, în ultimii ani de viață, le travestește cumva prin impunerea frecventă a unei alcătuirii compoziționale în cerc – cercul fiind însă doar un singur registru, a cărui desfășurare rămâne liniară, chiar dacă linia este nu paralelă, ci continuă, concentrică.

În anii 1996–1998 proliferază lucrările cele mai caracteristice și cele mai importante ale Ecaterinei Vrana, din punctul de vedere al originalității, prin folosirea concomitentă a celor trei tipologii de structurare compozițională, dar îndeosebi a structurii aglutinante, care produce piese remarcabile, precum *Omul negru*, *Vaca mică*, *Bușnița*, *Autoportret cu măru-n burtă* (denumirea inițială, acum sub titlul *Mărul și Ecaterina*), *Tabloul roșu*, *Sergiu*, *Sărutul*, *Tabloul cel mare*, *Am întâlnit și...*, *Tanti Marioara* etc., etc. Tot acum se extinde paleta sa iconografică și, odată cu aceasta, anvelopele narrative în care vor fi cuprinse acestea pe parcursul anilor următori – se impune astfel calea ferată (cu șoseaua și strada, ca subgen), ceașca de cafea (cu farfurioară, cel mai frecvent – împreună având o conotație sexuală patentă pentru Ecaterina Vrana, ceașca de cafea ținând efectiv locul și fiind pictată pe locul organului genital feminin), florile (aproape exclusiv flori de primăvară, de genul ghiocei – trimiterea fiind evidentă la înnoire, regenerare, la trezirea eternă la viață), masa (cel mai frecvent de restaurant, cu o sticlă și un pahar pe ea, dar fără meseni – semn al unei convivialități recunoscute, dar alienante, Ecaterina fiind doar rar consumatoare de alcool, niciodată fumătoare și niciodată amatoare de halucinogene – singurul miraj pe care și-l administra cu nesaț era socializarea de tipul cafenelei literar-artistice, de unde inspira veleitarism și expira dramatism), aragazul (marcă a domesticului, a intimității, simbol atotcuprinzător al familiei), pantofii (exclusiv cu toc!), rochiile, chiloții și rujul (un cvartet iconografic autoportretistic care va manifesta, întotdeauna, dragostea nestăvilită și candidă pentru sine însăși).

Tot în această perioadă inventează o serie de compoziții iconografice care vor fi dezgropați mult mai târziu, și care vor domina lucrările ei după anul 2015. Unul dintre aceștia este motivul stropitoareii, extrem de frecvent în perioada 2016–2019, dar care apare pentru prima dată într-un desen din 1996 și într-unul din 1997 care fac evident faptul că inițial stropitoarea nu avea nimic feminin, ci era un personaj strict masculin. Mai mult, un text dintr-un jurnal ulterior, în care, în 2011, la Veneția, își trasa schițe (strict literare, adică descrieri în cuvinte, nu desenate) pentru o

serie de tablouri viitoare, notează „Să nu uit visul meu de a picta un bărbat făcând pipi. În loc de sex = stropitoare. De cumpărat ca model stropitoare. (Model Valentin)”.

Simbolul stropitoare (stropitorului, mai corect!), între 1996 și 2011 cel puțin, nu trimitea la durere și lacrimi, ci, dimpotrivă, la un fel de curiozitate/intimitate foarte domestică și foarte banală aparent, amoroasă chiar. Dar această intimitate purta, la nivelul subconștientului, încă din 1996, amprenta unei aspirații materne, de (viitoare) mamă de băiat, preocupată de controlarea, asimilarea/însușirea penisului fiului încă inexistent, dar dorit și înlocuit imaginar de viitorul tată. Fascinant pentru mamele băieților (ca un fel de garanție a dragostei prin fantasmarea posedării falice fie și în acțiunea excretoare), penisul care urinează este, și la Ecaterina, imaginea unui miracol al intimității. Remarcabilă în acest sens este interpretarea dată de Freud relației dintre Leonardo da Vinci și mama sa (care se numea chiar Caterina). Prin relația de dragoste filială a micului Leonardo (proiectată ca erotizantă de către Freud) cu mama sa Caterina, se produce structurarea întregii sale psihologii viitoare, marcată de substituirea de către țărâna Caterina a sexului absent al amantului și tatălui natural al copilului, aristocratul Ser Pietro da Vinci, prin penisul micului său fiu Leonardo, născut dintr-o relație ilegitimă și rapid dis-continuată.

Universul nuvelistic-pictural se regăsește și în desenele Ecaterinei Vrana din această perioadă. Multe dintre ele sunt schițe de foarte mici dimensiuni făcute pe petice de hârtie (repertoriate în acest catalog), pentru tablouri care n-au fost executate niciodată. La prima vedere s-ar putea spune că viața accidentată social a Ecaterinei Vrana a sustras-o de la sarcina care pare înscrisă în vocația oricărui artist – aceea că vrea-nu vrea, poate-nu poate, trebuie să își producă opera, indiferent de condiții, ca și cum ar fi o slujbă (înaltă cultural, dar tot un serviciu datorat societății), (răs)plătită eventual cu glorie, carieră, venituri.

Însă ritmul propriu de lucru al Ecaterinei Vrana i-a dictat mereu producția, nu circumstanțele și nicidecum excesele. Ecaterina Vrana lucra, încă din adolescență, în interiorul unui sistem paranoid, sub tirania fricii. Frica de a picta, foarte similară angoasei scriitorului în fața paginii albe, goale, constituia în cazul ei resortul și totodată foarfeca ce-i drămuia producția. Ecaterina Vrana picta din frică de moarte și picta cu frica de a picta, cu frica de eșecul care, la rândul lui, era o prefigurare a morții. Din cele două frici rezulta, din timp în timp (atunci când efectiv lucra, complet și teatral absorbită în operă), curajul nebunesc de a picta, însoțit de jubilația de a produce încă o lucrare care era, potrivit propriei expresii, mereu reiterată, „extraordinară”. Numai că la un moment dat se produc blocaje de lungă durată în creația sa, iar unul dintre acestea este chiar înainte de anul 2000.

6. Copiii

Ceva decisiv intervenise în existența Ecaterinei Vrana, ceva care i-a ferecat dezvoltarea de noi structuri compoziționale și de noi vocabulare iconografice și morfologice. Dacă pe urmele anilor 1994–1996, anii 1997–1998 sunt ani de intensă creativitate, atât în pictură, cât și în desen, anul 1999 este un an care, așa cum arată și catalogul de față, este practic fără istorie artistică – lipsește

efectiv din catalog, pentru că lipsesc lucrările din acest an. În parte, explicația rezidă în faptul că pe 8 martie 1999 se naște primul său fiu, Dimitrie.

Ecaterina Vrana a fost absorbită de condiția de mamă – de altfel, o bună parte dintre cei ce au cunoscut-o după anul 2000 nu pot să o desprindă pe artista Ecaterina Vrana de mama cu același nume, dedicată integral copiilor săi (cel de-al doilea, Constantin, se naște pe 21 mai 2005), ambii hipocuzici. Nevoile și atenția specială pe care o reclamau aceștia va fi suportată de artistă cu dârzenie și încrederea (finalmente răsplătită) că, prin eforturile sale neprecupețite, ei vor fi oameni ca toți oamenii – motiv pentru care a refuzat ca fiii săi să urmeze școli speciale și a insistat să urmeze școli normale, de stat, pentru copiii fără deficiențe, ei fiind astfel perfect integrați în lumea normală a colegilor de generație, în mare măsură prin transformarea artistei într-un logoped cu normă întreagă și un asistent medical nonstop.

Aceste eforturi au însemnat sustragerea (voluntară, dar nu mai puțin frustrantă) a Ecaterinei Vrana de la lucrul în atelier. În fapt, dacă nu există nicio lucrare databilă în 1999, cele databile în perioada 2000–2003 sunt, și ele, foarte puține și exclusiv desene. Dar este vorba despre o serie de desene de tip laviuri în tuș care fac manifestă dorința (și mai puțin puțința) de a picta, de a realiza tablouri, acelea care însă îi creau cele mai mari angoase (din spaima de a nu rata) și care îi absorbeau cea mai mare energie. Fiind trebuincioasă energia într-o altă direcție, Ecaterina Vrana a luat decizia (evident, neasumată) de a se concentra asupra noii spaime/bucurii apărute, aceea a maternității.

Reîncepută, timid ca producție, dar ferm ca stăpânire a mijloacelor, deja din 2002, creația artistică se impune treptat, din nou, ca centru al existenței sale, din 2003 și se continuă în 2004–2006. Este o perioadă predominant pozitivă în care pictura joacă și rol de literatură, și jurnal de familie – este simptomatic faptul că majoritatea lucrărilor au mari suprafețe de pânză albă, goală, ca o filă de scris, pe care se dezvoltă structuri iconografice aglutinante, microistorii casnic-ludic-dramatice, precum *Chiloții pe sârmă*, *Plaja la Rex*, *La Mulți Ani*, *Peștele* (portret al micului Dimitrie operat), *Bluza lui Dimitrie*, *Winnie și patul de spital*, *Clătite cu dulceață* (clătitele apar din 2003 ca motiv al bunăstării domestice), *Cum te cheamă?* (omul de zăpadă, care apare ca motiv în această perioadă și care, în acest caz, este tot un portret al lui Dimitrie cu aparatul auditiv) etc. Viața de familie, cu evenimentele ei crucial-normale (la care trimite și tortul din *La Mulți Ani*) devine subiectul preponderent al reprezentărilor. Cu o similară impoziție pozitivă au fost concepuți și cei șapte pui de metal vopsit, concepuți de Ecaterina Vrana și sudați de Marius Leonte, care au fost (și sunt în continuare) instalați în parcul de la marginea podului Michelangelo din Timișoara. De mărimi foarte diferite, de la foarte mic la enorm, puii de tablă care par să ciugulească iarba parcului emană căldură și afectivitate, calm și voie-bună, în ciuda faptului că par să fie atinși de tot felul de deformări care nu-i fac realiști ca pui, ci extrem de sugestivi ca stări de spirit.

7. Panica

Spre finalul lui 2006 și mai ales pe parcursul lui 2007 se insinuează în Ecaterina Vrana, treptat, o stare de panică. Derivată din frica structurală care o îndemna să creeze pentru a scăpa de spectrul morții, panica are însă particularitatea de a fi paralizantă, exasperantă. În acest context de blocaj aparent fără ieșire apare una dintre cele mai puternice (atât vizual, cât și emoțional) serii de desene ale Ecaterinei Vrana, cele care (în cea mai mare parte) vor figura în catalogul *Mi s-a arătat...*, din 2007, care a însoțit prima sa mare retrospectivă, de la Palatul Mogoșoaia. Desenele din seria *Jocul de-a mortul* (virulent alb-negru, în tuș, laviuri și creion) au în comun un pregnant caracter funest și premonitoriu, care contraria exuberanța cimitirelor înflorite și a sicriilor vesele de la mijlocul anilor '90. Desenele au multe în comun, la nivel compozițional, cu pictura ei, sunt, de fapt, picturi reduse la desen. Descentralizate, cu spații albe mari între forme, ele redau însă mai bine decât picturile senzația de vid și de angoasă pe care o impune lumea care apare ca o scenă goală, pe care formele sunt singularizate, izolate, insulare.

Moartea apare acum, pentru prima dată, ca un joc cu focul negru al dispariției. Complementar cu acest accent întunecat pus morții care până atunci fusese o temă de lucru majoră, dar mereu negată prin proferarea ei repetată, este și un alt element iconografic apărut relativ concomitent – formele umflate (oamenii de zăpadă negri, dar și figurile feminine de rău-augur, negre și ele), dar mai ales cercurile concentrice, repetate ca o spirală a prizonieratului și neputinței, a închiderii fără ieșire, precum gardurile nesigure și neregulate, dar strict închise ale stânilor de oi. Prefigurate în pictură (*Puiul din pasaj*, *Mă mut*, ambele din 2005), cercurile concentrice ca imagine a captivității într-o orbită sufocantă proliferază acum și vor fi mereu prezente până în ultimele lucrări, din 2018–2019.

Desenele din *Jocul de-a mortul*, care au ilustrat în catalogul *Mi s-a arătat...* textul intitulat *Povestea cea mai scurtă din lume*, au fost generate, de fapt, de relația directă cu povestea respectivă, care mi-a fost cerută de către Ecaterina Vrana în chip explicit pentru a se mobiliza la lucru, într-un moment în care panica și sentimentul neputinței puseseră stăpânire pe ea. Plecând, la rândul ei, de la câteva desene anterioare ale Ecaterinei Vrana, *Povestea cea mai scurtă din lume* a impulsionat apariția celorlalte desene, care au ilustrat-o în cele din urmă, căci Ecaterina a realizat că povestea făcea referire chiar la ea. Intrarea în această circularitate a constituit, paradoxal, o ieșire din impasul artistic și deschiderea către o nouă perioadă prolifică.

8. Galeriile

Prolificitatea este legată și de intrarea Ecaterinei Vrana în sistemul galeristic. Imediat după expoziția din 2007 de la Palatul Mogoșoaia, care a relevat un profil artistic unic pe scena artei românești, atenția față de opera Ecaterinei Vrana a crescut. Prima expoziție de galerie are loc la Galeria Curtea-Veche, în 2008. Era o dublă personală, *Dulceamar*, organizată cu galeristul Marius Nicolescu, în care pictura Ecaterinei Vrana era prezentată împreună cu sculptura lui Marius Nicolescu. Chiar dacă nu a avut succesul comercial scontat, expoziția a poziționat-o pe Ecaterina Vrana în atenția colecționarilor locali. În contextul în care mai mulți colecționari importanți încep să îi achiziționeze lucrările în perioada 2009–2010, în 2011 are loc expoziția *Să*

fiu dependentă de farduri???, de la Galeria H'art, o expoziție cu multe efecte pozitive pentru poziționarea Ecaterinei Vrana într-o piață de artă pe cale să se dezvolte, dar și pentru contextualizarea operei sale pe fundalul generațiilor artistice tinere.

Una dintre consecințele acestui început de succes este treptata insinuare între lucrările sale a unor fundaluri tot mai dens și mai compact acoperite cu un strat de culoare, frecvent vibrat, care acoperă consecvent albul pânzei, substitutul foii albe de scris care manifesta, simbolic, prezumția literară a picturii sale. E drept, și în această perioadă ea continuă să picteze tablouri în care albul pânzei domină, precum *Lică la 60 de ani*, *Omul care doarme (Iulică)*, *Pantoful de la Roma*, *Nu abort!*, *Sărut clasa a 6-a* (întreaga serie de lucrări din 2011), toate cu legături literare sau de jurnal cu existența ei și a oamenilor din preajma ei. Dar tot acum face un gest elocvent: acoperă cu galben suprafața mare și goală de pânză de cânepă, care înconjură personajele din *Vaca mare* (2011) a cărei variantă inițială data, de fapt, din 1997, ca și *Vaca mică* (realizată pe același tip de pânză de cânepă, o excepție tehnică în cazul Ecaterinei Vrana). În același filon, deja din 2012 se impun lucrări precum *Basm*, *În Marea Neagră*, *Pantoful roșu*, *Sărut la 40 de ani*, *Singur în noapte* etc., în care nu mai există niciun crâmpei de pânză goală.

Direcția e continuată în 2013, iar acoperirea integrală a fondului tabloului cu pastă este concomitentă cu expandarea dimensiunilor lucrărilor. Ecaterina Vrana, de obicei un pictor de lucrări mici (uneori foarte mici!) și medii ca dimensiune, ajunge, treptat, să acopere suprafețe tot mai mari. Dar nu cu narațiuni dezvoltate în plus sau cu iconografii inovatoare, ci cu kilograme de pastă care stau acolo, ca un fundal monocrom, ca un perete de care să se agațe privirea colecționarilor avizi de culoare, care să fie siguri că nu plătesc mulți bani pe metri pătrați de pânză neatinsă de mâna artistei. Vibrată în direcții incongruente, mărunțită sau scoasă în relief, pasta cromatică are, în plus, în 90% dintre cazuri, culori întunecate, cobalturi dense ca metalul, negruri de funingine, roșuri de bubă. Toate aceste fundaluri redau întunecimea, noaptea, bezna, capătul – exemplară este *Anticenușăreasa (Cimitirul negru)*, din 2014, în care fundalul negru este vibrat doar de niște vâlătuci ai pastei, care se agregă în cruci întunecate pe fondul de bezna. O bună parte a acestor lucrări împăstare și întunecate este expusă în seria de expoziții din 2015, realizate cu Alex Radu și Galeria Aiurart, la Cărturești Carusel, iar ulterior la Muzeul de Artă Constanța, într-o veritabilă și amplă retrospectivă, prima în orașul natal, însoțită de catalogul *Coasa era pui*, realizat de MARE/Muzeul de Artă Recentă.

Cu ocazia acestor expoziții, Ecaterina Vrana intră în atenția Galeriei Nicodim, care îi va dedica două expoziții personale, la Los Angeles și București (2016 și 2017) și ulterior a Galeriei Marta Gnyp, care îi va dedica două expoziții la Berlin (2016 și 2018). Este expusă la Armory Show New York, MIART Milano, ALAC Los Angeles etc. Ecaterina Vrana intra astfel, finalmente, într-un circuit internațional. Noua ei traiectorie, pe lângă beneficiile indubitabile i-a impus însă și o serie de constrângeri, resimțite cu putere de hipersensibilitatea dusă la extrem de boala incurabilă descoperită chiar în primăvara anului 2015, anul marilor împliniri. Presiunea de a realiza tablouri de dimensiuni mari și foarte mari, umflate de culoare, cum ea nu mai făcuse până

atunci, o ducă către un fel de funcționare cu randament maxim, dar cu un mecanism plastic în stare de avarie.

Deși își manifestă de mai multe ori dorul de a picta (scrie) pe tablouri cu multă pânză albă, de a literaturiza cum făcea mereu, este determinată să umple fundalurile tablourilor cu cantități mari de culoare, pe care acum le are mereu la dispoziție. Figurile rămân practic aceleași din opera ei anterioară, dar sunt preponderent și comod așezate central, pe registre. Frecvent este vorba despre două personaje plasate central, ca în icoane, cupluri așezate sau interacționând slab, ca și cum ar fi mai degrabă juxtapuse decât unite. Între ele se iscă relații, dar ele țin de un registru resemnat, apăsător, nu dinamic, dramatic, nici măcar în cazuri precum *Ayşe* (o temă alogenă, una dintre puținele comenzi pe care Ecaterina Vrana și le-a însușit pe parcursul vieții). Peștii (adică marea, Marea Neagră a copilăriei și a întregii vieți), oaia (oaia emblematică a aromânității), cuțitul (crima, realitatea dură, moartea) apar tot mai des. Locul socotelilor, al calculelor cu multe zerouri din jurnale și din lucrările de altădată este luat acum de plicurile cu semnul dolarului, care par că plouă de pretutindeni și de nicăieri.

Pentru compozițiile aglutinante, cele mai solicitante și cele mai creatoare din punct de vedere estetic și poetic, dar și cele mai riscante, nu mai există nici timp, nici energie. La nivel iconografic, Ecaterina Vrana recurge la scheme bine-cunoscute și îndelung exersate, făcând uneori variațiuni pe temele sale consacrate, îndeosebi pe aceea a cimitirului, a sicriilor și mormintelor, a căror recurență obsesională este explicabilă dată fiind lupta cu boala. De aceea nu este o surpriză că în 2016–2018 reapare, parcă de nicăieri, o întreagă serie *Anna Karenina* (o temă a suicidului), la exact 20 de ani distanță de cele reproduse în 1996, împreună cu poemul lui Traian T. Coșovei, în revista *Contemporanul. Ideea europeană*. Este ca și cum nenumărate boomeranguri fuseseră aruncate cu ani în urmă de către Ecaterina Vrana, iar acum reveneau, intacte și proaspete, ca hrană pentru creatoarea aflată nu în pană de inspirație, ci în pană de viață.

Unele figuri simbolice care se dezvoltă acum par noi, dar ele sunt de fapt extrase, prelucrate și fasonate din elemente ce datau din primii ei ani ca artist. Acesta este cazul oamenilor de zăpadă, al Contesei și al Stopitoarei, care devin veritabile hituri iconografice ale anilor 2015–2018. Tot pe baza unor scheme compoziționale de la începuturile sale se dezvoltă și cele câteva lucrări în care proliferază tema Oarbelor, care trimit la siluetele tronconice fantomatice, produse de Ecaterina Vrana prin piratarea (in)voluntară a temelor de atelier de genul naturilor moarte cu sticle.

Această eternă reînnoire nu ține doar de un fel de autolimitare a creativității, ci și de substratul literar al artei Ecaterinei Vrana – ea revine la temele-fetiș ale începuturilor așa cum revine la paginile de jurnal ale adolescenței, pentru a extrage de acolo subiecte, figuri, personaje, narațiuni, ca dintr-un clasor de experiențe. Ceea ce pare autopastișă este totodată o formă de intimitate cu ograda proprie, cu curtea miracolelor literar-artistice, în care toate orăntăniile simbolice erau mereu vii și-i erau mereu aproape la nevoie, căci e un gest de tandrețe să te crezi mereu aceeași persoană.

9. Capătul

Lucrările din ultimii ani de viață, în special dintre anii 2015 și 2017, făcute cu mare silință, au un fel de siguranță uneori mecanică a execuției. Dar ele sunt stenice, solide, afirmative chiar și atunci când în miezul lor se află doar lamentarea și meșteșugul. Apoi însă, de la un moment dat, în anul 2018, Ecaterina Vrana intră literalmente într-un cerc vicios – produce cu perseverență o serie de desene (pictura practic încetează să mai apară după prima parte a anului 2018) de dimensiuni medii. Rostul subconștient al acestor desene cu mărime standard, de bloc, este de a constitui răvașe de adio către cunoscuți și prieteni. Ele sunt oferite în stânga și în dreapta, ca un fel de semnătură disperată pe un contract cu viața a cărui expirare o presimțea.

În aproape toate aceste desene pot fi distinse personaje feminine centrale, cel mai adesea reprezentate din profil (în contrast cu autoportretele sale, care, dintotdeauna, au fost aproape exclusiv reprezentate din față) înconjurate de multe cercuri concentrice, orbite și spirale amețitoare frecvent realizate cu creionul. Cercurile gri țin captive, ca niște cătușe, viața colorată, dragostea de viață din centrul lor, manifestată nu rareori prin urmele de buze rujate plasate înăuntrul acestor cercuri sufocante. Apoi spre sfârșitul lui 2018 și mai ales la începutul lui 2019, cercurile se rarefiază, se dizolvă, iar locul lor este luat de substitutele funeste ale armatelor de pui de altădată – nesfârșite procesiuni de sicrie albe sau negre, care par să ningă din ceruri absente. La 3 martie 2019 Ecaterina Vrana închidea cercul și lăsa în urma ei opera.