

**UNIVERSITATEA DE ARTĂ ȘI DESIGN CLUJ –
NAPOCA
FACULTATEA DE ARTE PLASTICE**

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

PICTURĂ ȘI COTIDIAN

MICII MAEȘTRI AI SECOLULUI XVII ȘI AI SECOLULUI
XXI

DOCTORAND:
MARIUS – IOAN BERCEA

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. IOAN SBÎRCIU

I. ARGUMENT

Prezentul demers de cercetare pornește, pe de o parte, de la preocupările personale ca artist și pe de altă parte, de la convingerea că momentele istorice și elementele de factură stilistică și tematică ce urmează a fi abordate pe parcursul prezentei lucrări sunt de crucială importanță pentru înțelegerea traseului istoric și al modificărilor paradigmatică petrecute pe parcursul dezvoltării mediului artistic pictural. Fascinația noastră este în primul rând una direcționată asupra picturii în ulei, un mediu de expresie artistică cu referire la care contemporaneitatea a formulat deopotrivă pamflete acuzatoare ce îi profetează dispariția sau îi constată o presupusă desuetudine care ajung până la a constata că deceniile recente au cunoscut un adevărat „triumf al picturii”, pentru a relua una dintre celebrele postulări ale excentricului colecționar Charles Saatchi¹.

Din această perspectivă, studiul perioadei istorice a secolului al XVII – lea (denumire convențională de altminteri pe care o vom folosi perfect conștienți de inerenta arbitraritate a unor asemenea decupaje cronologice) este unul de maximă importanță. Perioada menționată este nu doar aceea în care pictura în ulei ajunge să fie una dintre „căile regale”, dacă nu chiar „calea regală”, de a accede la recunoașterea profesională și la gloria artistică.

Mai mult decât atât, ceea ce se generează acum sunt o serie întregă de mecanisme sociale și culturale care vor structura deopotrivă producerea picturii în ulei, precum și receptarea și consumul acestui tip de produs cultural.

Altfel spus, din perspectiva unui practician, perioada istorică menționată poate fi asimilată într-adevăr cu nașterea picturii în sensul ei modern și având totodată puncte de tangență extrem de semnificative cu ceea ce înseamnă practica artistică contemporană. La celălalt pol istoric și cronologic abordat de către prezentul demers de cercetare, regăsim perioada contemporaneității mai mult sau mai puțin stricte, mai exact intervalul temporal de după 1980. Deceniile ultime din evoluția culturală a picturii reprezintă, considerăm, o veritabilă „renaștere”, un adevărat reviriment al acestui mediu.

¹

Însă ceea ce este relevant, credem, din punctul de vedere pe care îl adoptă prezenta cercetare sunt similaritățile vădite pe care le-am indicat pe parcursul acestei lucrări între modalitățile de abordare a acestui mediu de către ceea ce putem numi lumea artistică în ansamblul ei, în două momente istorice cruciale ale evoluției sale.

Acest demers de factură comparativă va avea în vedere, ca și arie de raportare a dezvoltărilor picturale contemporane, începând din anii '80 ai secolului trecut, producția picturală a zonei flamande și olandeze din secolul al XVII.

Acest fapt se datorează caracteristicilor particulare, pronunțate și relevante, pe care respectiva producție artistică le prezintă, rezultat, în primul rând, al condițiilor istorice specifice cărora li se circumscrie.

În primul rând am avut aici în vedere ceea ce se poate numi democratizarea gustului, tradusă în diversitate tematică. Firește, suntem absolut obișnuiți de acum cu era noastră dominată de arta contemporană, al cărui caracter polimorf ce poate merge până la a da multora senzația amețitoare a unui conglomerat incomprehensibil ne este întrutotul familiar. Știm că pictura contemporană nu mai are, la fel ca și arta contemporană în genere, nici un fel de „cale regală” din punct de vedere tematic pentru a accede la recunoaștere, glorie, succes și - de ce nu? – chiar valoare. Cel puțin din punct de vedere al arealului tematic abordat de către arta picturii este destul de evident, credem, că putem, fără a ne face prea multe griji, utiliza sintagma *anything goes*.

De asemenea, un alt aspect extrem de important pe care cele două momente istorice îl au în comun, din perspectiva statutului social al artistului, al pictorului în special și din punct de vedere al sistemului artei în care acesta își desfășoară activitatea este acela pe care l-am numi profesionalizarea modernă a artistului.

Apariția unor ocupații precum negustorul de artă, colecționarul în sensul propriu – zis al termenului (care nu trebuie nici un moment confundat cu princiarul Mecena al epocii renascentiste) și instituții, licitația de lucrări de artă ilustrează această schimbare și oferă argumente în favoarea paralelei pe care am încercat să o trasez.

Artistul ca profesionist și comunicator, arta ca marfă: iată aspecte care ne amintesc inevitabil de o serie întreagă de discuții purtate în ultimele decenii în legătură cu producția artistică contemporană.

II . CADRU ISTORIC: „REVOLUȚIILE” SECOLULUI AL XVII – LEA, ARTA ȘI ARTISTUL ÎN ȚĂRILE DE JOS

Din numeroase puncte de vedere, ceea ce numim modernitate, în sensul cel mai amplu și pregnant al acestei denumiri, își are începuturile funcționale în această remarcabilă perioadă din istoria Europei. Mecanismele economiei capitaliste, germenii gândirii politice bazate pe principii umaniste universaliste, știința ca domeniu privilegiat al cunoașterii și instrumentele sale conceptuale și pragmatice propriu – zise, moduri de a înțelege arta și cultura de o manieră radical diferită decât erau acestea percepute până atunci, acestea sunt câteva dintre evoluțiile cruciale petrecute în intervalul istoric vizat de prezenta secțiune a cercetării noastre, evoluții care influențează în mod decisiv dezvoltările concrete ale artei de pe continentul european.

Așa după cum renumiți istorici au arătat, Europa acelei vremi este una în care lucrurile se așează, se stabilizează, o lume geopolitică ale cărei principii și granițe devin solide și oarecum mai stabile decât anterior. Astfel, secolul al XVII – lea este epoca în care tabăra catolică și cea reformată ajung să fie relativ limpede delimitate.

Principiul geopolitic al echilibrului european începe, mai degrabă tacit, e adevărat, să fie acceptat din ce în ce mai amplu ca factor reglator al politicilor și campaniilor militare desfășurate pe continent.

Din această perspectivă, cea mai amplă revoluție a secolului al XVII – lea este legată de stabilirea unor modalități radical noi de luare în considerare a omului și a lumii. Astfel, progresul remarcabil al științelor va duce la un cu totul alt mod de definire a adevărului și va face din cunoașterea științifică un tip de cunoaștere considerat valid, care nu mai este văzut ca venind în contradicție ori primejduind eretic dogma religioasă creștină, ci mai degrabă ca o completare a acesteia.

Problema credinței pare să fie una de maximă importanță atunci când ne referim la Flandra și la Olanda acestui presupus „secol de aur”. Căci tocmai religia este aceea care, în mentalitatea socio – istorică tradițională, face diferența dintre cele două regiuni și ar trebui, în principiu, să le confere identități semnificativ diferite, dacă nu chiar antagonice. Astfel, știm că Flandra rămâne catolică și de asemenea va continua să se plaseze în sfera de autoritate a coroanei catolice spaniole, pe când Provinciile

Unite (care, în mare, coincide teritorial cu actuala Olandă) devin, încă de la debutul secolului al XVII – lea, un stat independent, al cărui religie de stat va fi de formulă protestantă. Însă lucrurile nu sunt nici pe departe atât de simple căci arta este un bun domeniu care ne poate face să chestionăm atare delimitări prea abrupte.

Apariția și dezvoltarea exuberantă a unor genuri artistice noi, cum ar fi peisajul, natura statică sau scena de gen, fără ca receptarea lor să fie grevată de imperativele paradigmei clasicizante a artei, sunt comune Flandrei catolice și supuse Spaniei și Olandei protestante și aprigă concurență navală a Imperiului iberic. O piață de artă de factură modern capitalistă se dezvoltă deopotrivă la Antwerp și la Amsterdam, mult mai mult decât la Paris, Madrid sau Frankfurt.

Un alt aspect extrem de important care facilitează această comunicare și, oricât de riscantă este utilizarea acestui termen, comunitate culturală, este cadrul economic similar în care se dezvoltă atât Țările de Jos de nord, cât și Țările de Jos de sud în perioada istorică ce precede secolul al XVII- lea,

Țările de Jos vor fi manufacturiere, comerciale și financiare.

Primele burse de mărfuri se vor deschide la Antwerp și Gent la începutul secolului al XV – lea, la fel cum primele companii comerciale având interese cu adevărat globale vor fi cele ale olandezilor.

Banul și piața vor din ce în ce mai mult instanțele care guvernează viața materială.

Această revoluționare a sistemului economic nu va fi fără de consecințe asupra vieții cotidiene și mai cu seamă asupra mentalităților. Căci, așa cum revoluția mentală a secolului al XVII – lea va pune bazele Revoluției industriale, modificarea relațiilor de producție va influența concepțiile oamenilor despre lume și viață.

În fine, Țările de Jos de nord și cele de sud sunt încă semnificativ unite de o remarcabilă tradiție culturală comună, în sensul cel mai amplu al sintagmei, sens în care aspectul lingvistic nu este de neglijat. Olandezii și flamanzii vorbesc deja, la acea dată, limbi care pot fi mutual inteligibile (situație care se va păstra și chiar amplifica pe parcursul secolelor ulterioare), ceea ce face comunicarea nu doar posibilă, ba chiar, am zice, inevitabilă, cu toate eventualele bariere dogmatice. Mai mult decât atât, este vorba, atunci când avem în vedere în mod specific domeniul artei, de o tradiție picturală nordică ce definește acest spațiu cultural în mod pregnant diferit față de bazinul mediteranean al Renașterii italiene. Renașterea flamandă a fraților van Eyck, a lui Rogier van der Weyden sau Petrus Christus, a misteriosului maestru din Flemalle.

Grija pentru detalii, plăcerea de a descrie pictural cu mare acuratețe și farmec cele mai neînsemnate obiecte din lumea înconjurătoare, texturile savuroase și o picturalitate extrem de tactilă, dacă ne e permisă formularea, vor constitui elementele esențiale ale unei abordări picturale pe care o vor așeza la temelie producției artistice din secolul al XVII – lea mulți dintre artiștii Țărilor de Jos, fie ei olandezi, fie flamanzi, fie catolici, fie protestanți.

Avem de a face cu artistul eliberat de povara subordonărilor medievale de tot felul, pentru a intra în sistemul modern de condiționări capitaliste. Mai important decât atât, aceasta înseamnă că artistul vremii cercetate aici are deopotrivă libertatea alegerilor artistice și responsabilitățile care vin odată cu această libertate. Din ce în ce mai multe tematici se deschid în fața pictorului.

Maniera și măiestria execuției câștigă teren semnificativ în fața importanței nobleții subiectului reprezentat. Acestea sunt câteva dintre principalele provocări care se află așadar în fața artistului activând pe scena culturală a Țărilor de Jos pe parcursul „secolului de aur”.

Este vorba aici despre o revoluție de mentalitate fundamentală, odată cu care intrăm, credem, cu adevărat, în capitolul modern din istoria artei europene. Principiul autonomiei artei, mai exact a autonomiei câmpului artistic față de alte domenii de activitate umană este prezent în actualul demers. Începută în Renaștere, această revoluție atinge noi dimensiuni în perioada secolului al XVII – lea, care se evidențiază tocmai prin modificarea raportului dintre valoarea unei picturi și sursa tematică la care aceasta face referire.

Pe de altă parte, nicăieri mai mult ca în Țările de Jos și în special în Olanda, această revoluționare a modului în care raportul dintre imaginea artistică și realitatea care îi constituie referința nu a avut ca și consecință o atât de puternică orientare artistică înspre „descoperirea” și redarea picturală a lumii în cele mai diverse aspecte ale ei. Observația devine activitatea esențială a pictorului dintre cele premergătoare realizării operei de artă în sine. Studiul lumii devine o etapă obligatorie pentru artistul olandez, cel puțin în aceeași măsură în care studiul Antichității era pentru artistul italian al Cinquecento – ului.

. Inventivitatea lor îi va duce la tratarea variată, de multe ori sensibilă, de cele mai multe ori inteligentă și savuroasă a unor genuri tematice noi și foarte ofertante pictural: scena de gen, peisajul, natura statică, în toată diversitatea ipostazelor lor. Pictorii flamanzi și olandezi ai secolului al XVII –lea vor face aceasta câteodată cu un

ochi satiric și ironic moralizator, alteori cu o privire îngăduitoare, dacă nu de-a dreptul fascinată de excesele carnale ale semenilor. Vor așeza în fața ochilor fascinați ai contemporanilor (și ai noștri, de altfel) superba creație divină care e natura, atât în ipostazele ei idilice, cât și în acelea furioase, distrugătoare. Vor descoperi frumusețea celor mai mărunte obiecte și vietăți, precum și savoarea și bogăția semantică ascunse în spatele celor mai banale, în aparență, gesturi. Vor oferi, altfel spus, lumii o oglindă care să nu îi trădeze nici una dintre caracteristicile ei esențiale.

III. ABORDĂRI TEMATICE ȘI STILISTICE ÎN PICTURA ȚĂRILOR DE JOS DIN SECOLUL AL XVII – LEA

Paginile care urmează abordează modalitățile specifice în care diferiți artiști ai arealului cultural flamando – olandez se poziționează, de manieră practică, față de câteva dintre problematicile ce devin predilecte pe parcursul secolului al XVII – lea (în accepțiunea mai sus acordată acestei denominări cronologico – culturale). Nu este nici într-un caz intenția de a pretinde că aceștia sunt artiștii cei mai valoroși ai perioadei, de a face clasificări și compartimentări de natură propriu – zis axiologică. Felul în care am selectat artiștii despre care am discutat , are la bază relevanța lor pentru abordarea unor tematici ce reprezintă noutăți în pictura europeană, pe de o parte, relevanța lor pentru sublinierea corespondențelor pe care le-am asumat ca premiză de lucru între pictura secolului al XVII – lea și cea contemporană, pe de altă parte. De asemenea, alegerea artiștilor și a operelor de artă analizate este realizată în funcție de importanța pe care o au în formularea poziționării personale a autorului prezentului demers față de mediul pictural, față de tematicile și evoluțiile stilistice care i-au marcat dezvoltarea.

Astfel, în Flandra și în Olanda epocii avute în vedere se consolidează trei mari categorii tematice ale picturii, respectiv scena de gen, peisajul și natura statică.

În cadrul acestei clasificări, pictura de acest gen se plasează chiar sub demnitatea peisajului și a portretului, care la rândul lor sunt limpede surclasate de către genul istoric, în cele trei aspecte și accepțiuni esențiale ale sintagmei: pictura religioasă (care înfățișează așadar nobila istorie spirituală a mântuirii creștine), pictura

mitologică (cea care se ocupă de nobila narare a culturii clasice greco – romane) și pictura propriu – zis istorică (respectiv, aceea care dă seamă de însemnatele fapte din timp de pace și de război, ale marilor figuri făuritoare de istorie din Antichitate sau din timpurile moderne).

Această presupusă inferioritate totală a genurilor naturii statice și a picturii animaliere pare să fi influențat prea puțin mediul artistic flamando – olandez, demonstrând o dată în plus acea apetență democrată a gustului manifestat în arealul avut în vedere despre care am amintit deja în trecut.

Jan Brueghel cel Bătrân, va fi unul dintre cei dintâi artiști pentru care, ca pentru atâția alții după aceea, pictura înseamnă în primul rând materialitate, texturi și joc combinativ al acestora. Jan Brueghel cel Bătrân îl descoperă și îl impune ca gen mixt (o combinație de peisaj și scenă de gen, având totodată conexiuni cu genul naturii statice, mai exact al picturilor cu reprezentări de ființe marine) este acela al reprezentărilor piețelor, al așa – numitelor piețe de pește, în special.

Dincolo de descriptivismul savuros, de natură statică se poate spune, sunt altele, unele de natură sociologică și psihosocială.

Willem Claesz (sau Claesz) Heda este, dincolo de orice dubiu, unul dintre cei mai importanți maeștri ai naturii statice olandeze a veacului al XVII – lea.

Bunăstarea este ideea principală care subîntinde aproape retoric această pictură a lui Heda, de o manieră într-utotul conformă sau, mai bine spus, adecvată unui gust burghez pentru viața trăită în plăcere, aflat, în Olanda primei jumătăți a secolului al XVII – lea.

Un oarecare simbolism aproape mistic este prezent în subsidiarul imaginii și al retoricii sale hedoniste.

Dialectica interior – exterior este de asemenea prezentă cu pregnanță în aceste reprezentări.

Jan van Kessel reprezintă un excelent exemplu de specializare tematică a pictorilor din spațiul cultural al Țărilor de Jos, fie ele protestante sau catolice.

În fine, ceea ce dă încă mai multă viață, un plus de naturalețe și de verosimilitate vizuală compoziției lui Jan van Kessel este registrul anecdoticului, unul pe care, mai cu seamă, pictorii de scenă de gen olandezi și flamanzi îl vor stăpâni cu regizorală măiestrie. Este vorba deopotrivă în pictura lui van Kessel de o reflectare a rolului extrem de important pe care marea îl joacă în viața Țărilor de Jos, în ansamblu, nu doar în aceea a locuitorilor Provinciilor Unite, după cum e de asemenea vorba

despre acea „pasiune pentru imagini”² seducătoare, imagini ale unei vieți debordante și în același timp imagini ale unui belșug burghez.

Caracteristica esențială a picturii lui **Cornelis Norbertus Gysbrechts** este, fără îndoială, pasiunea sa nedezmănițită pentru punerea în practică, cât mai aproape de perfecțiune, a procedurilor de *trompe l'oeil*. Unele dintre cele mai specifice și în același timp unele dintre cele mai spectaculoase picturi realizate de către Gysbrechts sunt redări realiste, extrem de precis și de detaliate ale *Suporturilor pentru scrisori*, panouri confecționate din lemn, de dimensiuni relativ mari, pe care erau atașate diverse benzi sau curelușe, de regulă din piele, orientate vertical, orizontal și oblic.

În această ordine de idei, simbolismul obiectelor și al elementelor vizuale prezente devine limpede: „literele și actele decolorate odată cu trecerea timpului subliniază natura efemeră a gândurilor consemnate pe hârtie”.

Adriaen Brouwer este, fără îndoială, maestrul de neegalat al scenei de gen cu tematică de factură rurală.

Două sunt calitățile esențiale ale artei lui Brouwer, cele care îl fac pe acesta să stea, cu deplină îndreptățire, printre artiștii capitali ai secolului de aur al picturii din Țările de Jos. În primul rând, el este un mare colorist. Rafinamentul cromatic de care este capabil este egalat de puțini dintre contemporanii săi.

Cea de a doua mare calitate a lui Adriaen Brouwer este capacitatea sa absolut ieșită din comun de a surprinde expresiv și veridic, emoții, sentimente, reacții fizionomice la diverși stimuli pe care îi au oamenii din jurul săi. Un psiholog de tentă tipologizantă, Brouwer realizează, chiar și în multe dintre scenele sale de gen, portrete greu de uitat.

David Teniers cel Tânăr este artistul chermezelor rurale, al domoalelor și banalelor banchete de țară și al scenelor care reprezintă sărbători populare. Teniers pictează chermezele într-o manieră ceva mai liniștită, mai cuminte din punct de vedere cromatic decât Brouwer și, în același timp, cu un interes mult mai puțin orientat înspre surprinderea individualităților. „Panorama” este ceea ce îl interesează în mod prioritar pe artistul din Antwerp.

Tratarea alegorică, moralizatoare și totodată anecdotică oferă scenei de gen o identitate foarte clar conturată de către acest pictor, care uzând de procedeul fabulistic, ironizează comportamentele nepotrivite sau hilare ale oamenilor.

Albert Cuyp , reușește o veritabilă sinteză de mare complexitate a cuceririlor tehnice și conceptuale olandeze din aria peisagisticii, de asemenea să le combine fericit cu elemente ale picturii animaliere de cea mai bună calitate.

Un aer de firesc plutește peste toate scenele pe care el le reprezintă. Niște vaci pe malul apei în lumina târzie a după amiezii, forfota comercială a ambarcațiunilor din Dordrecht pe râul Maas, activitățile și priveliștile care vor fi fost atât de familiare contemporanilor, inclusiv clienților lui – acesta este genul de oferta artistică a pictorului aici vizat. Iar succesul său se datorează faptului că lucrurile în care el găsește potențial estetic sunt aceleași care trezesc plăcerea estetică multora dintre contemporanii săi.

Ceea ce înfățișează pictural **Jan Mostaert** este de fapt o transpunere în imagine a uneia dintre numeroasele relatări ale unor exploratori spanioli despre Americi, care începuseră să circule în Europa vremii. Utopia este bizar împletită, în tablourile lui Mostaert, cu dorința de veridicitate, atât de clar asumată de către școala flamandă de pictură încă de la finele Evului Mediu. Rezultatul este cel puțin bizar.

Cunoașterea de către artiștii olandezi a continentului nou descoperit va fi una mai directă, mai aprofundată, odată ce va exista un contact direct între olandezi și populațiile indigene de pe vastele teritorii americane.

IV. ASPECTE ALE EVOLUȚIEI PICTURII ÎN CONTEMPORANEITATE

Este de mai bine de două decenii o opinie relativ larg împărtășită în rândurile specialiștilor din diferite discipline științifice care s-au aplecat asupra subiectului acela că arta contemporană este un fenomen al cărui debut este de amplasat în anii de după 1960.

După cum lumea artei a putut constata din ce în ce mai limpede pe parcursul ultimelor decenii, arta contemporană nu este doar arta modernă făcută și prezentată în vremea noastră, ci este și un fenomen cultural care funcționează în baza unor principii, a unor percepții, a unor relații care sunt semnificativ diferite de acelea care au guvernat dezvoltarea deopotrivă a ceea ce putem numi arta tradițională, precum și de acelea ale modernismului, ale avangardei.

Unul dintre cele mai frapante aspecte definitorii ale artei contemporane și care o distinge pe aceasta ca și fenomen cultural distinct de arta altor perioade sau de alte tipuri de artă pe care le încadrăm, mai mult sau mai puțin justificat, în același amplu tablou al istoriei artei, este diversitatea fără precedent de mijloace expresive, de medii tehnice și instrumente conceptuale care sunt puse în joc pentru a produce și prezenta artă.

Într-adevăr, această mișcare democratizatoare a fost sesizată ca un dat esențial al producției artistice contemporane de către majoritatea istoricilor sau filosofilor care au abordat subiectul.

Un alt mare atu al picturii în pretenția ei de a fi artă a fost, timp de secole, acela că imaginea picturală corespunde sau răspunde unor principii estetice. Chiar dacă aceste principii au putut să se schimbe radical de-a lungul istoriei, chiar dacă principii estetice de-a dreptul antagonice au putut coexista într-una și aceeași perioadă istorică sau chiar într-una și aceeași arie geografico – culturală (ceea ce se întâmplă în Flandra și Olanda secolului al XVII – lea este un argument excelent în acest sens), pictura își asumă mereu o existență de factură estetică sau, altfel spus, o fundamentare estetică.

Nu este deloc surprinzător că tema teoretică a morții picturii a fost adusă pe tapetul discuțiilor despre arta contemporană, mai mult decât oricând, în perioadă secolului al XIX – lea sau în prima jumătate a secolului XX. Astfel, moartea picturii este pentru prima oară propusă ca destin major al evoluției artistice odată cu apariția fotografiei.

Motivele pentru care pictura a fost considerată sau declarată moartă, cu teribilă forță discursivă de-a lungul primelor două decenii de existență a artei contemporane sunt multiple și nu se reduc la constatarea sau convingerea artiștilor sau teoreticienilor că pictura ar fi un mediu care nu mai are relevanță semantică și nu mai pune probleme reale, formale lumii contemporane.

Pe la începutul anilor '80, însă, o puternică mișcare de reviriment al mediilor tradiționale era deja o evoluție ce nu putea fi ignorată de nici un observator serios și atent al artei contemporane.

Este vorba aici despre piața de artă contemporană, diavol pentru atâția, oportunitate de a accede la o putere financiară greu de imaginat în deceniile de dinainte de 1980 și la statutul de favoriți ai soartei și ai presei mondene în același timp pentru câțiva. Și nu este greu de înțeles de ce pictura este cel mai bine vândut mediu artistic pe această

piață explozivă a artei contemporane cu care trăim de vreo trei decenii și pe care nici măcar imensa criză financiară a ultimilor trei ani nu a reușit să o distrugă, așa cum anticipau mai mulți analiști cu apetență pentru prognoze catastrofice.

Ceea ce dorim să subliniem cu toată claritatea este, pe de o parte, că ceea ce piața de artă a făcut pentru pictură este perfect comparabil cu beneficiile pe care pictura le-a adus pieței de artă și, pe de altă parte, că, în afară de situația în care respingem capitalismul în totalitatea sa pe principii de moralitate, nu avem nici o bază argumentativă să încercăm a „exila” pictura din sfera activităților autentic artistice și socialmente acceptabile.

Pictura figurativă a redevenit mai mult decât o modă, iar „vechii maeștrii” au devenit pentru mulți dintre pictorii contemporani repere esențiale. Pictura ca așezare savuroasă a pastei pe suprafață, pictura ca meșteșug, dar și pictura ca imagine care poate exprima o atitudine sunt valențe ale acestui mediu care au fost reluate în forță de către artiștii ultimelor decenii care s-au aplecat asupra unei producții artistice în granițele acestui mediu. Iar întoarcerea spre istoria picturii a fost unul dintre cele mai solide instrumente pe care pictura contemporană le-a avut la dispoziție pentru a-și afirma existența contemporană.

Chiar și cu referire la arta picturală produsă pe continentul american, unde am putea aștepta o distanțare față de tradițiile din istoria picturii (prin datul istoric ca atare, predominant europeană), s-a putut constata că „Cea mai durabilă fațetă a picturii americane din acea perioadă [anii '80 – '90, n. n.] ... s-ar putea dovedi să fie tocmai încercarea de a găsi o anumită relație cu istoria”³. Iar aria flamandă – olandeză din secolul al XVII – lea a reprezentat una dintre cele mai importante surse culturale în baza cărora s-a produs această reabilitare a picturii în mediul artei contemporane din ultimele decenii.

Astfel, se poate cu justete susține că „moartea picturii s-a produs întotdeauna doar în teorie, așa cum remarca la un moment dat Yves-Alain Bois. Revirimentul pictural din ultimii ani, extraordinara creștere a acesteia nu doar în privința cotei de piață a artiștilor contemporani, ci și în ceea ce privește receptarea sa de către public și abordarea sa de către critica de artă dovedește din nou acest fapt, mergând până la voci care stipulează emergența unui 'triumf al picturii' în arta ultimilor ani (și Charles Saatchi este doar una dintre aceste voci). Triumfală sau nu aceasta revenire, este mai

³

puțin important. Important este că și acest fenomen recent, ca și altele din decadele anterioare demonstrează riscurile de inadecvare pe care le asumă o teorie a artei sau o filosofie a artei care exclude tot ce nu se potrivește cu schema intelectuală propusă de respectivul aparat conceptual”

V. IPOSTAZIERI CONTEMPORANE ALE MEDIULUI PICTURAL

Borremans mizează foarte mult pe atributele esențiale ale picturii, așa cum sunt acestea definite într-un sens istoric: unitate compozițională, senzualitate, poezie, tocmai pentru a extinde granițele gustului publicului, dar și asumându-și, într-o oarecare măsură, ambiția (iluzorie?) de a-l educa. În același timp, punerea la lucru a unor caracteristici fundamentale și tradițional definite ale picturii îi păstrează arta concomitent de tentațiile mimetice în raport cu trendul, precum și de acelea excesiv formaliste și sec ermetice..

Există discontinuități în picturile belgianului, o serie de momente de incongruență, care nu numai că derivă dintr-o constelație semantică suprarealistă, dar, în același timp, utilizând motive recurente, tind să surprindă ceva esențial despre caracterul iluzionist al picturii.

. Ceea ce rămâne ca impresie obsesivă este o liniște intensă și tăioasă, atmosfera de răceală, eforturile subînțelese pe care personajele sale par a le întreprinde având ca scop evitarea unei posibile contaminări, pentru instituirea unei igiene preventive (a sufletului uman?, a corpului social?),

Subiectele picturilor lui **Eric Fischl** se apropie de pictura de gen, într-un mod ce le face oarecum ciudat similare, la un nivel mai profund de semnificație simbolică – morală cu cele a scenelor de gen flamando – olandeze ale perioadei pe care în paginile de mai sus am desemnat-o ca reper istoric. Narațiunea psihologică este centrală demersurilor sale, însă poveștile narate sunt idiosincratice și oarecum private. Teatralul joacă un rol extrem de important în compunerea picturilor lui Eric Fischl.

Artistul dă naștere unor narațiuni vizuale fără precedent în pictura contemporană, care invită privitorul la multiple interpretări, la confecționarea unor multiple, plauzibile, dar niciodată exhaustive, reconstituiri ale dramei ce se desfășoară în fața ochilor săi.

Tematica picturii de gen este una des întâlnită la **John Currin**, fiind zona tematică în care se poate spune că acesta excelează. El manipulează cu reală pricepere și talent

imposibil de negat atât tendințe tradiționaliste, cât și altele pe care le-am putea numi, cu un termen general, avangardiste ale mediului pictural, ajungând în final să obțină realizări artistice neobișnuite și să dobândească, chiar punând la lucru un gen atât de tradițional, o viziune artistică puternic individualizată.

Jeff Koons poate fi considerat pe bună dreptate ca fiind un personaj iconic al artei ultimelor decenii ale secolului XX și al debutului de secol XXI.

Ca strategie artistică, cu referire aici la mijloacele propriu – zis de construire a mecanismelor de semnificare pe care le utilizează, Jeff Koons reușește cu succes să modifice o serie de ierarhii convenționale, precum și scale de valori. Artistul confecționează, astfel, construcții conceptuale foarte complexe. Aparatul conceptual cu care operează acesta include itemi precum noutatea, tehnologică sau de altă natură, banalul, obiectul care face parte, deloc spectaculos din mediul cotidian al vieții noastre consumeriste, iar lucrările sale evoluează dinspre o linie literară înspre manifestări viscerale. Din această perspectivă, tipul de obiectualitate cu care jonglează, nu de puține ori cu o pregnantă și asumată spectaculozitate, arta americanului amintește, ca logică expresivă și ca demers semantic de natura statică flamandă și olandeză din secolul al XVII – lea.

Pictura lui **Doig** mizează enorm pe cartea sugestiei istorice, cel puțin în egală măsură cu interesul pe care îl manifestă pentru descrierile calme și ușor eliptice ale momentelor ce țin de o voalat exprimată biografie. Cu toate acestea, este, în cazul artistului aici analizat, important de precizat că, la fel cum aluziile sale istorice, cu trimitere la pictura de peisaj, în primul rând, nu sunt propriu – zis analize istorice ce propun o anumită acuratețe în ce privește felul în care dau seamă de perceperea trecutului, nici lucrările care au ca obiect de interes trecutul personal al artistului cu destin de peregrin prin lume nu sunt propriu – zis autobiografice. Mai degrabă, ele transpun în imagine o ficțiune autobiografică, care tinde înspre abstractizare, înspre generalizare, înspre o esențializare a stărilor pe care suprafața pictată tinde, discret, să le evoce. Astfel, artistul examinează lucruri și stări ale memoriei, ambalate însă într-o lumină a înțelepciunii și experienței. Peisajul este genul cel mai vizibil recurent în producția picturală a lui Doig.

Neo Rauch este un ușor identificabil continuator al unor mai vechi tradiții picturale din spațiul european. Compozițiile lui Rauch sunt populate de o lume a organismelor astrale care pășesc pe teritoriul realității. Pictorul neagă existența unei surse vizuale concrete, imediate pentru oricare dintre picturile sale.

Lumea onirică îi oferă lui Rauch probabil cele mai palpabile repere imagistice, oricât de paradoxal ar apărea acest fapt, îi furnizează surse vizuale, dacă nu coerente, cel puțin captivante. Acestea îl ghidează pe artist înspre obținerea acelor imagini ale hazardului, în care devine atât de pregnant evidentă manipularea scenelor vizuale pe care o utilizează Rauch. Apocalipsa este o temă recurentă în pictura secolelor al XVI – lea și al XVII – lea. Rauch împrumută și reformulează tema apocaliptică, inducând o stare catastrofică de mare intensitate și tensiune. Picturile sale reînvie componenta eroică în pictură, citând din tradiția istorică a picturii, după o perioadă critică.

Luc Tuymans este un exponent esențial al artei contemporane și al procesului de renaștere a picturii de la finele secolului XX. Tuymans este, fără nici o îndoială, unul dintre cei mai subtili și mai dificil de interpretat semantic artiști ai contemporaneității. Într-adevăr, una dintre calitățile specifice artei sale, pe care unii dintre criticii săi o consideră marea sa slăbiciune este aceea că privitorul are întotdeauna nevoie de context pentru a putea înțelege deplin mobilurile politice, morale sau de altă natură care subîntind constelațiile semantice ale lucrărilor sale.

Registrul psihologic este pentru acesta o referință permanent avută în vedere și adresabilitatea operei sale este mai mereu una cu o puternică componentă emoțională.

Tuymans încearcă să redea ceea ce nu poate fi reprezentat, transformându-și audiența într-un complice fără voie al ororilor la care pictura face aluzie și care sunt toate legate de istoria lucrurilor oribile pe care omul s-a dovedit capabil în istorie să le facă semenilor săi.

VI. REFLECȚII ASUPRA PRODUCȚIEI ARTISTICE PROPRII

În acest ultim capitol, am menționat într-o manieră structurată, proiectele pe care le-am construit artistic în perioada prezentului program de cercetare doctorală în domeniul artelor vizuale. Este vorba aici despre o succesiune a unor situații atât personale, cât și foarte familiare generației mele.